



HAL
open science

Mobilités et écritures féminines dans les espaces frontaliers (Méditerranée et Atlantique noir au XXI^e siècle)

Marjolaine Unter Ecker

► **To cite this version:**

Marjolaine Unter Ecker. Mobilités et écritures féminines dans les espaces frontaliers (Méditerranée et Atlantique noir au XXI^e siècle). Littératures. Aix-Marseille Université, France, 2022. Français. NNT: . tel-04023314

HAL Id: tel-04023314

<https://theses.hal.science/tel-04023314v1>

Submitted on 10 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



NNT/NL : 0000AIXM0000/000ED000

THÈSE DE DOCTORAT

Soutenue à Aix-Marseille Université
le 13 décembre 2022 par

Marjolaine Unter Ecker

Mobilités et écritures féminines dans les espaces frontaliers : Méditerranée et Atlantique noir au XXI^e siècle

Discipline

Langue et Littérature française

École doctorale

ED 354 Langues, lettres et arts

Laboratoire

CIELAM, UR4235



Composition du jury

Adama COULIBALY	Rapporteur
Université Félix-Houphouët-Boigny d'Abidjan	
Yolaine PARISOT	Rapporteuse et présidente du jury
Université Paris-Est Créteil	
Susanne GEHRMANN	Examinatrice
Humboldt-Universität zu Berlin	
Magali NACHTERGAEL	Examinatrice
Université Bordeaux Montaigne	
Catherine MAZAURIC	Directrice de thèse
Aix-Marseille Université	

Affidavit

Je soussignée, Marjolaine Unter Ecker, déclare par la présente que le travail présenté dans ce manuscrit est mon propre travail, réalisé sous la direction scientifique de [Catherine Mazauroic](#), dans le respect des principes d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité inhérents à la mission de recherche. Les travaux de recherche et la rédaction de ce manuscrit ont été réalisés dans le respect à la fois de la charte nationale de déontologie des métiers de la recherche et de la charte d'Aix-Marseille Université relative à la lutte contre le plagiat.

Ce travail n'a pas été précédemment soumis en France ou à l'étranger dans une version identique ou similaire à un organisme examinateur.

Fait à Marseille, le 5 octobre 2022



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International](#).

Affidavit

I, undersigned, Marjolaine Unter Ecker, hereby declare that the work presented in this manuscript is my own work, carried out under the scientific direction of *Catherine Mazauric*, in accordance with the principles of honesty, integrity and responsibility inherent to the research mission. The research work and the writing of this manuscript have been carried out in compliance with both the French national charter for Research Integrity and the Aix-Marseille University charter on the fight against plagiarism.

This work has not been submitted previously either in this country or in another country in the same or in a similar version to any other examination body.

Place Marseille, date 5 octobre 2022



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Liste de publications et participation aux conférences

I- Liste des publications¹ réalisées dans le cadre du projet de thèse :

Ouvrage

1. *Questions identitaires dans les récits afropéens de Léonora Miano*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, coll. « Lettres et cultures » (dir. O. Guerrier & Ph. Ortel), 2016.

Direction d'ouvrage collectif

2. « Léonora Miano – déranger le(s) genre(s) », avec MAZAURIC Catherine, *Études littéraires africaines* 47, Association pour l'étude des littératures africaines, Centre Écriture de l'Université de Lorraine, LAM-Cnrs, 2019.

Chapitre d'ouvrage collectif

3. Pratiques artistiques féminines en Afro-diaspora (Atlantique noir et Afropéa) : vers une émancipation des genres ? », dans Valérie COSSY et Christine Le QUELLEC COTTIER (dir.), *Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir*, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », série « francophonies » (dir. D. COMBE et J-M. MOURA), 2022, pp. 57-70.
4. « L'identité historique des personnages afropéens de Léonora Miano. La *memoria* de la diaspora africaine constructrice des récits et de leur héros », in TANG Alice Delphine (dir.), *L'œuvre romanesque de Léonora Miano. Fiction, mémoire et enjeux identitaires*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 227-243.

Articles en revues à comité de lecture

5. « "Faire la traversée ensemble", échange avec Fabienne Kanor à propos de la performance *Paroles de Revenante* (Ouidah, février 2020) », coécrit avec Lucile Combreau et Rocío Munguía Aguilar, *Women in french studies*, n° 30, 2022, pp. 170-182.
6. « Les frontières, ça n'existe pas », entretien avec Éva Doumbia, Laëtitia Deleuze et Johanna Carvajal G. (dir.), *MaLiCE*, n°14, *Écrire la frontière*, CIELAM, Aix-Marseille Université, juin 2022. En ligne : <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/frontieres-ca-nexiste-pas>
7. « Ce que la littérature fait aux frontières et ce que les frontières font à la littérature », Michel Agier et Mélanie Gourarier (dir.), *Monde commun : des anthropologues dans la cité*, vol. 7, *Trans : des existences frontalières*, PUF, 2022.
8. « Traversée féminines de l'Atlantique noir », actes du colloque international *GeSex # 1*, revue en ligne du groupe de recherche *Hybrida*, *Hibridaciones culturales e identidades migrantes*, Université de Valence (Espagne), 2020. En ligne : <https://ojs.uv.es/index.php/Hybrida/article/view/16878>
9. Léonora Miano et Virginie Despentes : lectures croisées des "masculinités désaxées" », dans « Léonora Miano déranger le(s) genre(s) », Catherine Mazauric et Marjolaine Unter

¹ Cette liste comprend les articles publiés, les articles soumis à publication et les articles en préparation ainsi que les livres, chapitres de livre et/ou toutes formes de valorisation des résultats des travaux propres à la discipline du projet de thèse. La référence aux publications doit suivre les règles standards de bibliographie et doit être conforme à la charte des publications d'AMU.

Ecker (dir.), *Études littéraires africaines* 47, 2019, p. 131-146. En ligne : <https://doi.org/10.7202/1064758ar>.

10. « Circulations afro-diasporiques dans l'œuvre de Fabienne Kanor », actes de la journée d'étude *Littérature(s) caribéenne(s) et comparatisme : un état des lieux de la recherche à l'œuvre*, Cécile Chapon et Marine Cellier (dir.), revue *MaLiCE, le Magazine des Littératures et des Cultures à l'ère numérique*, n°11, CIELAM, Aix-Marseille Université, mis en ligne le 07/05/2020 : <https://cielam.univ-amu.fr/node/3170>

Recensions

11. ELUTHER, Ena, *L'Africanité dans la littérature caribéenne : continuité littéraire et culturelle de l'Afrique aux Amériques*, Paris : Karthala, coll. Lettres du Sud, 2021 ; *Études littéraires africaines* 53, Centre Écriture de l'Université de Lorraine, LAM-Cnrs, 2022, p. 186-187.
12. SOUMAHORO, Maboula, *Le triangle et l'hexagone, Réflexions sur une identité noire*, Paris : La Découverte, 2020, coll. Cahiers libres ; « Situer la condition noire française dans l'Afrodiaspora », in *Carnets des littératures africaines*, Carnet de recherche de l'Association pour l'étude des littératures africaines, mis en ligne le 12/07/2020 : <https://apela.hypotheses.org/4254>
13. HAWLEY C. (John) dir., « Queer Theory in Film and Fiction », *African Literature Today*, n°36. Woodbrige ; Suffolk : James Currey et Flint : University of Michigan, 2018 ; *Études littéraires africaines* 47, Centre Écriture de l'Université de Lorraine, LAM-Cnrs, 2019, p. 256-257. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2019-n47-ela04881/1064796ar/>
14. CUKIERMAN Leïla, DAMBURY Gerty, VERGÈS Françoise, (dir.), *Décolonisons les arts !* Paris : L'Arche, Coll. Tête-à-tête ; *Études littéraires africaines* 46, Centre Écriture de l'Université de Lorraine, LAM-Cnrs, 2019, p. 190-191. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2018-n46-ela04776/1062288ar/>
15. LARANGÉ Daniel S., *De l'écriture africaine à la présence afropéenne. Pour une exploration de nouvelles terres littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2014 ; *Études littéraires africaines* 40, Centre Écriture de l'Université de Lorraine, LAM-Cnrs, 2015, p. 233-234. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2015-n40-ela02450/1036008ar.pdf>

II- Participation aux conférences² et écoles d'été au cours de la période de thèse :

Colloques internationaux

1. « Écritures afrodescendantes des villes-frontières en Méditerranée », Colloque international et interdisciplinaire *Reconfigurer / Resignifier la ville : les écotones urbains dans les pays du Sud, Ecotones # 7 : Encounters, Crossings and Communities 2015-2020*, Université du Cap (Afrique du Sud), octobre 2021.

² Le terme « conférence » est générique. Il désigne à la fois « conférence », « congrès », « workshop », « colloques », « rencontres nationales et/ou internationales » ... etc.
Indiquer si vous avez fait une présentation orale ou sous forme de poster.

2. « “Monstrueuses” : une lecture *queer* des créations en Afropéa », Colloque international de l’APELA (Association pour l’étude des littératures africaines) *Activismes et esthétiques queer dans les littératures africaines*, Université Humboldt de Berlin, septembre 2021.
3. « Résistances féminines en Atlantique noir », Colloque scientifique international *Les mémoires de l’esclavage dans la littérature, les arts et les musées*, organisé par l’Université d’Abomey-Calavi et l’Université du Mans, Ouidah (Bénin), février 2020.
4. « Traversées féminines de l’Atlantique noir », Colloque international *en perspectives de genre et de sexualité dans la création artistico-littéraire francophone contemporaine [GeSex # 1]*, Université de Valence (Espagne), novembre 2018.
5. « Aimless wandering and non-belonging stories in border areas », *VII international congress on migration and mental health*, organisé par l’association *Familles du Monde*, en collaboration avec le réseau *Athena*, Bruxelles, octobre 2018.
6. « Expériences de la frontière sur la scène afropéenne féminine », *Rencontres des jeunes chercheur·e·s en études africaines*, Marseille, juillet 2018.
7. Introduction sur l’Afropéanisme dans le cadre de la table-ronde « Les territoires de l’africanité : perspectives croisées sur le panafricanisme, l’afropolitanisme, l’afropéanisme et l’afro-féminisme », *Rencontres des jeunes chercheur·e·s en études africaines*, Marseille, juillet 2018.

Journées d’étude nationales et internationales

8. « Espaces hybrides et frontières afropéennes dans l’œuvre d’Éva Doumbia », Journée d’étude *Entre recherche et action* organisée par le collectif *Migrations et altérité*, Aix-Marseille Université, juin 2019.
9. « Théâtralités de la migration féminine : les espaces scéniques de Leïla Anis et de Darina Al Joundi », Journées d’étude *Mobilities and Moorings PG Conference*, Université Queen’s de Belfast, mai 2019.
10. « La *Melancholia Africana* à l’œuvre dans *Red in blue trilogie* de Léonora Miano », Journée d’étude / atelier *La fabrique de la mémoire*, Université Eberhard Karl de Tübingen, décembre 2018.
11. « Circulations caribéennes et afro-diasporiques dans l’œuvre de Fabienne Kanor », journée d’étude *Littérature(s) caribéenne(s) et comparatisme : un état des lieux de la recherche à l’œuvre*, CIELAM, Aix-Marseille Université, mai 2018.

Séminaires

12. Présentation du sujet de thèse, séminaire de recherche *Litfoko* de l’*Institut zu Afrikawissenschaften* (département d’études africaines), Université Humboldt de Berlin, novembre 2019.
13. Présentation du sujet de thèse, séminaire de recherche du *Romanisches Seminar* (département d’études romanes), Université Eberhard Karl de Tübingen, octobre 2019.
14. « Dynamiques identitaires dans les espaces frontaliers », séminaire du GRATHHEL, Université Félix Houphouët-Boigny d’Abidjan, août 2019.
15. « Masculinités afro-descendantes : les “garçons noirs” de Léonora Miano », séminaire des jeunes chercheur·e·s du CIELAM, *Frontières*, Aix-Marseille Université, juin 2018.
16. « Les créations frontalières de Fabienne Kanor », séminaire des jeunes chercheur·e·s du CIELAM, *Frontières*, Aix-Marseille Université, mars 2018.

Interventions dans le cadre d’enseignements à l’université

17. « Lieux de résistance : *Sacrifices* de Léonora Miano », cointervention avec Louis Nana dans le cadre d'un séminaire d'étudiants en master et en doctorat « Lieux de mal-être : héritages contestés de l'esclavage et la diaspora africaine », mené par Susanne Goumegou, M. Saar et Carina Stickel, *Romanisches Seminar* (séminaires d'études romanes), Université Eberhard Karl de Tübingen, janvier 2021.
18. « *Afropéennes* d'Éva Doumbia », intervention dans le cadre d'un cours de licence « *Écrire dans la langue de l'autre – Texte afrofranzösischer Autorinnen* », mené par Brigitte Heymann, *Institut für Romanistik* (département d'études romanes), Université Humboldt de Berlin, novembre 2019.
19. « Circulations entre textes et images dans l'œuvre de Fabienne Kanor », intervention dans le cadre du séminaire de master intitulé « Littérature et cinéma », mené par le Adama Coulibaly, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan, juillet 2019.

Résumé

L'étude des œuvres de quatre autrices contemporaines, Leïla Anis, Éva Doumbia, Fabienne Kanor et Léonora Miano, cherche à repenser l'espace méditerranéen au prisme de l'Atlantique noir (Gilroy, 1993), en mettant en perspective différents types de mobilités partant de l'Afrique, historiques et actuelles : Déportation transatlantique des Subsaharien·ne·s, migrations postcoloniales et postmigration.

La notion d'espace frontalier part du constat que les frontières figurent bien plus que des lignes et qu'elles prennent la forme d'espaces au sein desquels se concentrent les enjeux soulevés par les mobilités contemporaines. Les frontières géographiques se prolongent en outre sous la forme de catégories sociales (genre, race...) conditionnant le parcours des personnages et imprégnant leur intériorité.

Quand les mobilités ouvrent des possibilités de reconfiguration, l'espace frontalier n'est plus un espace qui sépare, mais bien un « tiers-espace » (Bhabha, 1994) qui rapproche et entremêle des entités auparavant disjointes ou opposées, faisant finalement advenir d'autres possibilités d'être au monde.

Chaque partie de la thèse pose un regard spécifique sur les espaces frontaliers. La première les envisage comme des lieux de ruptures. La deuxième met en lumière les dynamiques de résistance qui naissent en leur sein, car ils sont aussi des lieux de convergence. La troisième les envisage enfin comme des espaces de réparation et de relation, grâce à des esthétiques allant de l'hybridation à la recomposition.

À l'analyse littéraire s'ajoute une dimension interdisciplinaire, à travers des approches développées en sciences humaines et sociales, avec l'ambition de montrer comment la littérature fait acte de proposition pour faire advenir une société plus inclusive.

Mots clés : littérature de langue française ; Méditerranée ; Atlantique noir ; frontière ; écriture migrante ; théâtre ; création ; Afrodiaspora ; Leïla Anis ; Éva Doumbia ; Fabienne Kanor ; Léonora Miano

Abstract

The study of the works of four contemporary African and Afrodescendant authors, Leïla Anis, Éva Doumbia, Fabienne Kanor and Léonora Miano, seeks to rethink the Mediterranean space through the prism of the Black Atlantic (Gilroy, 1993). It puts into perspective different types of mobilities starting from Africa, both historical and contemporary: Atlantic slave trade, postcolonial migrations and postmigration.

The notion of border space is based on the observation that borders are more than just lines and that they take the form of spaces within which the issues raised by contemporary mobilities are concentrated. Geographical borders are also extended in the form of social categories (gender, race...) conditioning the course of the characters and impregnating their interiority.

When mobilities open possibilities of reconfiguration, the border space is no longer a space that separates, but rather a "third space" (Bhabha, 1994) that brings together and intertwines previously disjointed or opposed entities. Finally, this brings about other possibilities to define oneself.

Each part of the thesis takes a specific look at border spaces. The first part considers them as places of rupture. The second part highlights the dynamics of resistance that arise within them, as they are also places of convergence. The third one considers them as spaces of repair and relationship, thanks to aesthetics ranging from hybridization to recomposition.

The close reading adds an interdisciplinary dimension, through approaches developed in the humanities and social sciences, with the ambition of showing how literature makes proposals to bring about a more inclusive society.

Keywords: French literature; Mediterranean; Black Atlantic; border; migrant writing; theater; creation; Afrodiaspora; Leïla Anis; Éva Doumbia; Fabienne Kanor; Léonora Miano

Remerciements

Mes premiers remerciements s'adressent à Catherine Mazauric, qui soutient et guide mon travail de recherche depuis de nombreuses années. Cette thèse lui doit beaucoup. Elle a dirigé son élaboration avec patience, justesse, bienveillance et disponibilité. C'est aussi elle qui m'a fait découvrir les autrices étudiées dans cette thèse, de même que les travaux de nombreux·euses autres penseur·euse·s qui ont inspiré cette réflexion. Elle m'a beaucoup appris, et je lui en suis très reconnaissante.

Même si nous n'avons pas pu l'officialiser, Susanne Gehrmann a codirigé cette thèse. Ses relectures et conseils ont été précieux pour ce travail, qu'elle a suivi depuis le début. Qu'elle en soit chaleureusement remerciée. Je la remercie également d'avoir accepté d'être membre de mon jury de thèse ; ces mêmes remerciements s'adressent également à Adama Coulibaly, Magali Nachtergaele et Yolaine Parisot.

Cette thèse a pu se concrétiser grâce à l'obtention d'un contrat doctoral, qui m'a permis de mener ce travail de recherche dans d'excellentes conditions. Je remercie l'Université d'Aix-Marseille, l'école doctorale 354 et sa directrice Sophie Vallas, pour l'octroi de ce contrat. Grâce à celui-ci, j'ai obtenu des missions d'enseignement au sein de la faculté ALLSH, lesquelles se sont prolongées depuis 2021 par un contrat d'ATER. Je remercie à cet égard la commission du département de lettres et les collègues enseignant·e·s, particulièrement Joël July et Sébastien Douchet qui en sont ou en ont été les directeurs, pour leur confiance et leur soutien.

Je remercie également le laboratoire du CIELAM, dirigé par Stéphane Lojkin au début de ma thèse, puis par Catherine Mazauric et aujourd'hui par Tristan Vigliano, de m'avoir accueillie en tant que doctorante et de m'avoir octroyé des soutiens financiers m'ayant permis de participer à des manifestations scientifiques internationales, ô combien précieuses pour la réflexion menée dans cette thèse. Le CIELAM a par ailleurs soutenu les projets de recherche auxquels j'ai participé, comme le collectif *Migrations et altérité* et le séminaire *Frontières*, initié en 2017. Je remercie à cet égard les jeunes chercheur·e·s avec lequel·le·s ces projets ont été menés de front, ainsi que le collège doctoral franco-allemand, dirigé par Nicole Colin, et la fédération CRISIS, qui ont soutenu certaines manifestations concomitantes à ces projets.

Mes remerciements s'adressent par ailleurs aux Universités qui m'ont accueillie pendant des séjours de recherche en 2019 : l'Université Houphouët-Boigny où j'ai été chaleureusement reçue par Adama Coulibaly, par Jean-Marie Kouakou et sa famille et par Augustin Dobe, auxquels j'adresse mes amicales pensées ; l'Université de Tübingen, où j'ai pu passer un mois propice pour débiter la rédaction de la thèse, grâce à Susanne Goumegou, Louis Nana et Carina Stickel ; enfin, l'Université Humboldt de Berlin, où j'ai eu été accueillie par Susanne Gehrmann et l'*Institut für Asien- und Afrikawissenschaften*, ainsi que par Brigitte Heymann, professeure à l'*Institut für Romanistik*.

Ces années de doctorat ont donné lieu à des échanges fructueux et à de belles rencontres, qui pour certaines ont fait naître de véritables amitiés. J'adresse une pensée particulière à : Lucile Combreau, Rocío Munguía Aguilar et Fanny Robles, pour ces beaux moments partagés à Ouidah et les projets qui ont suivi et/ou qui suivront ! ; à Mélanie Gourarier, qui m'a accompagnée dans une publication importante ; aux personnels et doctorant·e·s rencontré·e·s à la Maison de la recherche ; à Antoine Braconnier, Julien Guazzini, Diogo Maia et Mathilde Mougin, qui m'ont beaucoup soutenue pendant les moments difficiles de la fin de la thèse.

J'adresse également ma reconnaissance éternelle à mes relecteur·rice·s, ami·e·s et sœurs de cœur : Annabelle, Carole, Christian, Fanny, Jorine, Muireann et Pauline, ainsi qu'à Anthony et Renyou, qui m'ont initiée à la thèse avant son début.

Toute ma gratitude va à mes parents, à mes sœurs et frères et à mes ami·e·s de Marseille et d'ailleurs, sans lequel·le·s cette thèse n'aurait pas pu voir le jour. J'adresse aussi tout mon amour à Losseni, que je remercie du fond du cœur pour sa présence quotidienne, sa patience et son affection.

Ma plus vive reconnaissance va enfin à Leïla Anis, Éva Doumbia et Fabienne Kanor, qui m'ont accordé des entretiens à Paris, à Marseille et à Ouidah et qui se sont montrées disponibles pour répondre à mes questions. Je les remercie, ainsi que Léonora Miano, pour avoir créé ces personnages et écrit ces textes flamboyants.

Sommaire³

Note aux lecteur·rice·s	15
Liste des abréviations	16
Introduction générale	17
1. Les espaces frontaliers : éléments de définition	17
2. Approches littéraires	35
Partie I : Les espaces frontaliers, des lieux de ruptures	49
Introduction	51
Chapitre 1 : Ce que la frontière fait disparaître	59
1.1 La destruction du « monde connu »	59
1.2 De l'Atlantique à la Méditerranée : l'espace tombeau	67
1.3 Ruptures des filiations et fractures générationnelles	79
Chapitre 2 : Espaces et situations d'enfermement	97
2.1 Enfermé·e·s dans les espaces frontaliers maritimes et à ses abords.	97
2.2 Perpétuation de la frontière sous la forme des hors-lieux	111
2.3 « Enfermé·e·s dehors » : la double absence qu'engendrent les espaces frontaliers	124
Chapitre 3 : La frontière comme ligne de couleur	143
3.1 Exclusions nationales	143
3.2 Effets de la race : négation, essentialisation et dépersonnalisation	159
3.3 Le corps noir, réceptacle de la violence raciale et intersectionnelle	174
Conclusion	187
Partie II : Dynamiques de résistance à l'œuvre dans les espaces frontaliers	191
Introduction	193
Chapitre 4 : « La dignité ou la mort ». Tactiques de résistance à l'annihilation	201
4.1 « La mort plutôt que l'esclavage » : thanatoéthiques du suicide	201
4.2 Tactiques et savoirs secrets	209
4.3 Affronter la mort : héroïnes féminines résistantes	221
Chapitre 5 : Cosmopoétiques de la fuite	239
5.1 Quitter l'enfermement	239

³ Une table des matières détaillée, comprenant cinq niveaux de titres, est disponible à la fin du document.

5.2 Les espaces frontaliers naturels, des lieux de refuge	249
5.3 Créer des hétérotopies : l'exemple des communautés marronnes	263
Chapitre 6 : Filiations et communautés en recomposition	277
6.1 L'affect comme réparation des filiations : esquisse d'une lecture sous le prisme de l'éthique du <i>care</i>	277
6.2 Filiations transcontinentales	292
6.3 Polyphonies afrodiasporiques	305
Conclusion	317
Partie III : Voir et dire le monde depuis les espaces frontaliers	321
Introduction	323
Chapitre 7 : La création comme acte de réparation	331
7.1 « Mélancolies créatrices »	331
7.2 Comment les œuvres composent avec la non-histoire	339
7.3 Les particularités de la scène	357
Chapitre 8 : Points de vue sur le monde depuis les espaces frontaliers	383
8.1 Les lieux depuis lesquels les autrices écrivent	383
8.2 Trajectoires et apprentissages de l'aventurier·e	396
8.3 Recompositions des espace-temps à la mesure des circulations : approche subjective	412
Chapitre 9 : La Méditerranée, espace du divers et de la relation ?	427
9.1 « The Black Mediterranean »	427
9.2 Que serait une esthétique de la Méditerranée noire ? Une esthétique résolument hybride	441
9.3 Un art proche des et attentif aux formes de vie	454
Conclusion	471
Conclusion générale	477
Bibliographie	489
1.Littératures et arts	489
2. Sciences humaines et sociales	506
Index des auteur·rice·s	523
Table des matières détaillée	529

Note aux lecteur·rice·s

Cette thèse est rédigée de façon inclusive, c'est-à-dire en tentant de s'affranchir des règles grammaticales qui sont basées sur des discriminations de genres. Au lieu d'appliquer la règle du masculin qui l'emporte sur le féminin dans le cas des pluriels, le point médian inclut les terminaisons des substantifs, adjectifs et participes passés des deux genres. Quand celui-ci n'apparaît pas, c'est qu'il s'agit selon les désinences soit d'un pluriel exclusivement masculin, soit d'un pluriel exclusivement féminin.

J'adopte aussi la règle d'accord de proximité, c'est-à-dire qu'en cas de sujet double, l'accord se fait avec l'élément le plus proche.

Par ailleurs, le pronom sujet ou COD *iel*, au pluriel *iels*, récemment entré dans le dictionnaire, y est employé soit lorsque le genre du substantif représenté est inconnu, soit pour évoquer des personnages ou personnes non-binaires, soit, dans le cas du pluriel, lorsque celui-ci compte à la fois des entités masculines et des entités féminines (à la place du « ils » générique dans ce cas). Enfin, le pronom *celleux* est une contraction des adjectifs démonstratifs « celles » et « ceux » et renvoie lui aussi à un pluriel composé des deux genres, ou dont les genres sont inconnus.

Convaincue que notre langage représente nos façons de penser et les produisent en retour, je suis partisane de cette façon d'écrire qui va à l'encontre de la règle d'un masculin qui dominerait un féminin, et de l'idée que le masculin représenterait l'universel. Dans une thèse qui s'inspire de nombreux travaux féministes, ce choix s'est imposé au cours de la rédaction.

Liste des abréviations

FD : Leïla Anis, *Fille de*, 2013

FOES : Leïla Anis, *Filiations ou les enfants du silence*, 2014

AF : Éva Doumbia, *Anges fêlées*, 2016

LI : Éva Doumbia, *Le Iench*, 2020

H : Fabienne Kanor, *Humus*, 2005

FA : Fabienne Kanor, *Faire l'aventure*, 2014

EPP : Léonora Miano, *Écrits pour la parole*, 2012

RBT : Léonora Miano, *Red in blue trilogie*, 2015

Introduction générale

*Frontières ?
Si nombreuses sur la surface de la terre !
Si diverses !
Ne cessant de changer, de se recomposer, de naître, de disparaître !
Semblant inamovibles, comme existant de toute éternité, alors qu'elles n'ont que quelques
générations !
Se modifiant continuellement en fonction de qui les approche, y est arrêté, les traverse (la peur
au ventre ou sans les remarquer).
En fonction de qui en est traversé...¹*

1. Les espaces frontaliers : éléments de définition

La frontière anthropologique

Les frontières géopolitiques et étatiques sont souvent les premières qui viennent à l'esprit quand on pense à la notion de frontière. On les visualise sous la forme de lignes qui sillonnent un planisphère ; et si l'on compare des planisphères établis à différentes époques, on constate que certaines de ces lignes, qui semblent *a priori* statiques, ont bougé au fur et à mesure du temps, disparu ou se sont multipliées. Le géographe Michel Foucher nous apprend par exemple que 14 000 kms de frontières étatiques ont été tracées en Europe depuis 1989². La frontière est donc avant toute chose une construction ; elle est décidée, légiférée et tracée par des autorités politiques. Aussi, des géographes rejettent l'idée de l'existence d'une quelconque frontière naturelle. Même lorsque c'est un lieu naturel qui fait office de frontière, comme un fleuve, une chaîne montagneuse, une mer, ou encore un océan, c'est toujours l'être humain qui l'institutionnalise, à un moment donné, en tant que frontière. L'anglais emploie en ce sens le

¹ Patrick SUTER, *Frontières. Théâtre-essai*, Guern, Passage d'encre, coll. « Trace(s) », 2014, p. 5.

² Michel FOUCHER, article « Frontières et territoires », dans Sylvie MESURE et Patrick SAVIDAN (dir.), *Le dictionnaire des sciences humaines*, Puf (Presses universitaires de France), Paris, 2006, pp. 479-483, p. 481.

mot *bordering*, que l'on traduira en français par celui de « frontiérisation », notion qui rend compte de la fabrication qui est à l'œuvre lors de l'établissement d'une frontière, celle-ci devenant à cet égard bien plus qu'une simple ligne : elle est « une construction sociale, politique et discursive³ ».

L'anthropologue Michel Agier, dont je résume ci-dessous le propos⁴, rappelle à cet égard que la première des frontières est celle que les humains tracent pour différencier l'espace habité de l'espace non-habité ; en d'autres termes, l'espace cultivé de l'espace naturel, et que des éléments comme des clôtures, des panneaux, des portes etc. matérialisent au sein du paysage. La deuxième frontière, c'est la frontière sociale, qui permet de définir des groupes humains les uns par rapports aux autres. L'identité se fonde sur un principe de différenciation, mais aussi sur un principe de reconnaissance mutuelle de cette différenciation : on est parce qu'on est reconnu par l'autre⁵, et on a donc besoin de cet autre pour exister socialement. La troisième frontière que l'on pourrait mentionner et qui est inextricablement liée aux deux premières, est celle des temporalités. Les espaces et groupes susmentionnés n'ont pas toujours existé ; ils sont donc aussi marqués par une frontière historique qui marque leur avènement. Finalement, la frontière est essentielle dans la construction des sociétés et des cultures, mais elle l'est à travers l'ambivalence qui la caractérise à la fois comme un lieu de démarcation et comme un lien, la « reconnaissance de soi et des autres » :

Ce que la frontière met en œuvre est à la fois un partage et une relation. Son action est double, externe et interne ; elle est un seuil et elle est l'acte d'une institution [...], ce qui permet d'inscrire un collectif donné, un « groupe » ou une « communauté » d'humains dans le monde social avec lequel, grâce à la frontière créée, il peut établir une relation et ainsi exister face aux autres⁶.

Dans cette perspective, la frontière serait donc essentielle et, tout en dessinant une limite, elle ferait figure de lieu de rencontre. C'est pourquoi, quand Michel Foucher considère le mur comme une simple occurrence de la frontière⁷, Agier l'appréhende au contraire comme une véritable « négation⁸ » de celle-ci. Le mur fait disparaître l'altérité puisqu'il empêche de voir

³ Denis DUEZ, Damien SIMONNEAU, « Repenser la notion de frontière aujourd'hui. Du droit à la sociologie » [en ligne], *Droit et société*, n° 1, 2018, p. 48, URL : <http://www.cairn.info/revue-droit-et-societe-2018-1-page-37.htm?ref=doi>.

⁴ Michel AGIER, « Problématiques actuelles de la frontière. Entretien avec Michel Agier » [en ligne], 2015, URL : <https://www.histoire-immigration.fr/expositions-temporaires/frontieres/problematiques-actuelles-de-la-frontiere> ; Michel AGIER, « Habiter la frontière. Paysages et figures cosmopolites. » [en ligne], 2015, URL : <https://www.histoire-immigration.fr/agenda/2015-08/habiter-la-frontiere-paysages-et-figures-cosmopolites> ; Michel AGIER, « Les formes élémentaires de la frontières », *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, Paris, La Découverte, 2013, pp. 21-50.

⁵ Michel AGIER, *Problématiques actuelles de la frontière* [en ligne], 2015, entretien réalisé par Anne VOLERY, Musée de l'histoire de l'immigration., 2015, URL : <https://www.histoire-immigration.fr/expositions-temporaires/frontieres/problematiques-actuelles-de-la-frontiere>.

⁶ Michel AGIER, *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, op. cit., p. 26.

⁷ Michel FOUCHER, article « Frontières et territoires », dans Sylvie MESURE et Patrick SAVIDAN (dir.), *Le dictionnaire des sciences humaines*, op. cit., p. 480.

⁸ Michel AGIER, *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, op. cit., p. 22.

et donc de reconnaître l'autre, l'enfermant dans le même temps dans une vision fantasmée, pouvant entraîner la xénophobie ; et puisqu'il empêche de voir l'autre, il empêche aussi de s'auto-définir : « en supprimant l'Autre, on finit donc par se supprimer soi-même⁹ ».

La frontière géopolitique

Or, dans le cadre géopolitique, l'histoire moderne montre que la deuxième caractéristique de la frontière, celle de la relation, disparaît régulièrement au profit de la première. L'institutionnalisation de la frontière peut s'inscrire dans un rapport de pouvoir et constituer un acte violence, qui exclut *de facto* la reconnaissance de l'autre. C'est ce qu'illustre l'histoire coloniale. De la Conférence de Berlin de 1885, on a gardé l'image des puissances européennes qui se partageaient le continent africain en traçant des traits rectilignes sur un planisphère, sans consultation des autorités locales¹⁰. Ces frontières, qui ont été par la suite institutionnalisées, sont régulièrement accusées d'être à l'origine de conflits contemporains. Aujourd'hui, écrit Foucher, « les litiges territoriaux portent sur environ le cinquième de la superficie du continent¹¹ ». Ces litiges peuvent se doubler de conflits armés, renvoyant alors la notion de frontière à son étymologie, puisqu'elle est un dérivé du mot « front ». Elle a d'abord désigné le front d'une armée, puis un lieu gardé par une armée¹².

L'histoire du mot fait apparaître la portée sécuritaire qui peut être celle de la frontière, mais aussi l'idée que le danger provient de ce qui se situe au-delà de cette ligne de front, où les armées ennemies attaquaient. Encore aujourd'hui, des frontières sont tracées et employées par les États comme des réponses à des conflits politiques armés : le Sahara est sillonné par un « mur de sable » qu'a fait construire le Maroc, dans le but de marquer sa souveraineté sur la partie occidentale de la région, territoire qui est également revendiqué par les Indépendantistes

⁹ Aurélien BERTHIER, « Entretien avec Michel Agier. Dans l'épaisseur de la frontière » [en ligne], *Agir par la culture. Magazine politique & culturel*, n° 44, 2015, URL : <https://www.agirparlaculture.be/dans-l-epaisseur-de-la-frontiere-entretien-avec-michel-agier/>.

¹⁰ Ce tracé des frontières avait surtout pour objectif de résoudre les conflits entre les puissances coloniales qui se disputaient les territoires colonisés. Les intérêts locaux n'étaient quant à eux pas la priorité. Des penseurs se positionnent cependant aujourd'hui contre cette image qu'ils qualifient de simpliste. C'est le parti pris du géographe Michel Foucher, qui dans l'un de ses ouvrages cherche à déconstruire la « doxa » selon laquelle les frontières africaines seraient « des tracés arbitraires, artificiels et absurdes dans un continent qui aurait ignoré les limites politiques et donc le Politique ; des limites gérées de manière coercitive et incohérente par l'administration coloniale et n'ayant entraîné que des effets négatifs ; des lignes, enfin, responsables des conflits et du mal-développement » (Michel FOUCHER, *Frontières d'Afrique, pour en finir avec un mythe*, Paris, CNRS éd, 2014, pp. 6-7.). Il démontre, dans son ouvrage, qu'elles sont aussi devenues des lieux d'échange et qu'elles ont été appropriées par les populations locales. Dans un article, Achille Mbembe nuance lui aussi ces présupposés (Achille MBEMBE, « A la lisière du monde : frontières, territorialité et souveraineté en Afrique », dans Benoît ANTHEAUME et Frédéric GIRAUT (dir.), *Le territoire est mort : vive les territoires ! : une refabrication au nom du développement*, Paris, IRD, 2005, pp. 39-53).

¹¹ Michel FOUCHER, *L'invention des frontières*, Paris, Fondation pour les études de défense nationale, coll. « Collection Les 7 épées », 1987, p. 32.

¹² Alain REY (dir.), article « Frontière », dans Alain REY (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris, 2010, p. 1608.

du Front Polisario¹³ ; suite à la guerre qui les a opposées, les deux Corées ont été séparées par « la zone la plus militarisée du monde », à savoir une « frontière fortifiée de 238 kms¹⁴ », qui est doublée d'un mur de 2 à 3 mètres de hauteur et d'un *no man's land* de 4 kms de largeur¹⁵ ; l'État d'Israël a fait construire un mur aux confins de son territoire avec la Cisjordanie, et bien d'autres exemples pourraient encore être ajoutés. Les tensions en question s'illustrent entre autres par les dissensions d'appréhension de ces frontières. Dans le cadre du conflit israélo-palestinien, elle est par exemple envisagée d'un côté comme une « barrière antiterroriste » et une « clôture de sécurité », et de l'autre elle est subie comme un « mur de la ségrégation » et un « mur de la honte¹⁶ ».

Dans ces exemples, les frontières matérialisent le fait qu'elles ne sont pas de simples lignes. Elle se doublent d'un ou de plusieurs murs, souvent entourés de fossés, de barbelés et de tout un arsenal de surveillance (caméras de surveillance, détecteurs de mouvements, gardes-frontières et forces de police armées). Exacerbant la dimension construite de la frontière, ces murs ne s'inscrivent pas seulement entre des territoires en guerre, mais aussi avec le projet de contrôler son passage. Au-delà des conflits politiques ou conjointement à ceux-ci, des murs frontières sont construits dans l'intention d'endiguer les flux migratoires. Le mur de Berlin, construit pendant la Guerre froide pour empêcher les populations des états soviétiques de se rendre dans le Bloc Ouest, symbolise particulièrement le « rideau de fer » qui séparait l'Europe d'alors, appellation communément admise qui souligne bien l'imperméabilité de la frontière souhaitée par l'URSS.

Si dans ce cas il s'agissait d'empêcher les populations de partir, d'autres murs sont érigés avec le but d'empêcher des populations d'entrer. C'est la fonction du mur entre les États-Unis et le Mexique, qui vise à couvrir les 3 141 kms de frontière qui séparent les deux pays ; de ceux qui sont construits à l'Est de l'Europe, entre la Grèce et la Turquie, entre la Hongrie et la Serbie ; ou encore de ceux qui se situent dans les enclaves européennes du Maroc, Ceuta et Melilla, qui constituent un point de passage pour des migrant·e·s africain·e·s souhaitant gagner l'Europe¹⁷. Chacun de ces murs frontières a pour fonction d'endiguer les flux de l'immigration clandestine, venant respectivement de l'Amérique centrale et du Sud, du Moyen Orient et de l'Afrique. Mais les études montrent¹⁸ que ces murs ne réduisent pas les flux migratoires en question. Ils font

¹³ Chiffres et informations extraites de : Claude QUETEL, « Frontières conflictuelles » [en ligne], dans *Histoire des murs*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2012, pp. 195-223, URL : <https://www.cairn.info/histoire-des-murs--9782262039547-p-195.htm>.

¹⁴ *Ibid.*, p. 196.

¹⁵ Xemartin LABORDE, Bruno TERTRAIS, Delphine PAPIN, *L'atlas des frontières. Murs, conflits, migrations*, Paris, Les Arènes, 2016, p. 70.

¹⁶ Claude QUETEL, « Murs contre le terrorisme » [en ligne], dans *Histoire des murs*, *op. cit.*, p. 233.

¹⁷ Claude QUETEL, « Murs contre l'immigration illégale » [en ligne], dans *Histoire des murs*, *op. cit.*, pp. 243-267..

¹⁸ Voir par exemple : Guillaume LE BOEDEC, « Le détroit de Gibraltar. Les limites d'un espace modèle de la lutte européenne contre les migrations irrégulières » [en ligne], *EchoGéo*, n° 2, 2007, URL : <http://journals.openedition.org/echogeo/1488>.

seulement dévier leur route vers des voies souvent plus dangereuses et meurtrières¹⁹. Dans le contexte de la frontière euro-africaine, ils engendrent le traçage de routes migratoires alternatives, qui traversent les espaces maritimes et cherchent à atteindre les archipels ou le Sud de l'Europe. À l'est, *via* la Méditerranée, elles partent souvent de Libye avec l'intention de gagner les côtes de la Grèce ou de l'Italie ; à l'Ouest, *via* l'Atlantique, elles cherchent à atteindre l'Espagne, souvent par l'intermédiaire des Canaries.

Cependant, il est important de noter que dans le contexte migratoire, les murs frontières ont pour fonction de ne limiter le passage que dans un seul sens. Si un·e Africain·e souhaitant se rendre en Europe se heurte à de nombreux obstacles, et que l'organisation du voyage s'avère souvent onéreuse, risquée, voire impossible, un·e Européen·ne souhaitant se rendre en Afrique ne rencontrera pas les mêmes difficultés²⁰. La frontière géopolitique, quand elle se double d'un mur, matérialise donc pleinement un régime de différenciation (l'intérieur vs. l'extérieur, l'espace à protéger vs. l'espace hostile), qui n'est pas seulement spatial. Elle fabrique toute une catégorie de personnes que Michel Agier définit comme les « indésirables²¹ », que Bertrand Ogilvie²² qualifie de vies « inutiles » et que Norman Ajari dénonce comme étant « jetables²³ ». Les indésirables, ce sont ceux qui sont interdit·e·s de passage et qui sont par ailleurs qualifié·e·s par des expressions dépréciatives : dans de nombreux discours, iels ne sont pas considéré·e·s comme des voyageur·euse·s, ou encore comme des expatrié·e·s – ces notions-là sont réservées aux Européen·ne·s qui quittent le continent pour s'établir ailleurs –, mais comme des migrant·e·s, des clandestin·e·s, des sans-papiers, tant de notions qui essentialisent les conditions des migrations en partance de l'Afrique.

L'érection des murs frontières et les politiques sécuritaires des frontières font apparaître, selon Michel Agier, des inégalités sociales qui existent « à l'échelle mondiale²⁴ », et dont le tracé suit sensiblement la ligne qui sépare le Nord du Sud global. Cette ligne symbolique, certes discutée²⁵, marque des inégalités d'ordre économique et passe, dans certains endroits du globe,

¹⁹ Carolina KOBELINSKY, Stefan LE COURANT, (Research program) BABELS (dir.), *La mort aux frontières de l'Europe. Retrouver, identifier, commémorer*, Neuvy-en-Champagne, Passager clandestin, 2017, p. 23.

²⁰ Dans le classement des passeports permettant d'entrer dans le plus de pays possibles sans visas, les dix premiers rangs sont majoritairement occupés par des nationalités occidentales, quand aucune nationalité africaine ou sud-américaine n'y figure. Voir par exemple le *Henley Passport Index* [en ligne], URL : <https://www.henleyglobal.com/passport-index>. Voir aussi l'article édité par le réseau d'association *Migreurop* intitulé « Les visas : inégalités et mobilités à géométrie variable » [en ligne], publié en novembre 2019, URL : http://migreurop.org/IMG/pdf/note_10_fr.pdf

²¹ Michel AGIER, « Habiter la frontière. Paysages et figures cosmopolites. » [en ligne], *op. cit.*

²² Bertrand OGILVIE, *L'homme jetable. Essai sur l'extrémisme et la violence extrême*, Paris, Amsterdam, 2012, pp. 73-74.

²³ Norman AJARI, *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, Paris, La Découverte, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 2019, p. 236.

²⁴ Michel AGIER, *Problématiques actuelles de la frontière* [en ligne], "question 4", 2015, entretien réalisé par Anne VOLERY, Musée de l'histoire de l'immigration., *op. cit.*

²⁵ Cette limite a été popularisée dans le rapport *Nord / Sud : un programme de survie*, remis par Willy Brandt en 1980, qui voulait en réalité nuancer cette limite déjà mentionnée dans la *Géographie du sous-développement* (1965) de Yves Lacoste. Elle n'est aujourd'hui plus tellement valable en ce sens, compte tenu de l'émergence de plusieurs pays situés dans l'hémisphère Sud. Ce n'est pourtant pas cette définition « économique » qui m'intéresse, mais plutôt, comme pour les autrices du corpus, du fait de la division coloniale du monde qu'elle dessine : les pays

entre des anciens territoires colonisés et des anciens territoires colonisateurs, comme l'illustre la frontière européenne-africaine, qui servira d'angle d'analyse dans cette thèse. Certain·e·s penseur·euse·s emploient, à cet égard, la ligne Nord/Sud comme une ligne de rupture qui figurerait une partition postcoloniale du monde²⁶, et c'est aussi de cette façon que j'emploierai la notion. C'est par exemple le cas de Norman Ajari, qui la considère comme « une frontière symbolique, qui charrie avec elle les oppositions de la barbarie et de la civilisation, du Noir et du Blanc, c'est-à-dire aussi de la colonie et de la métropole²⁷ ».

Les frontières sociales

Comme l'écrit Étienne Balibar, les frontières « *se démultiplient et se déplacent sans cesse, "chassées" d'un lieu à l'autre par un impératif irréalizable de fermeture*²⁸ ». Dans le contexte migratoire postcolonial, les frontières géopolitiques se prolongent, même lorsque celles-ci sont franchies, par d'autres frontières matérielles : ce peuvent être les murs qui enferment le sujet en migration dans un camp de rétention ; celles qui démarquent l'espace périphérique dans lequel s'installent des habitations précaires, un *ghetto* ou une « jungle ». Plus généralement, ces frontières physiques prennent aussi la forme de catégories sociales, qui comme le mur frontière, se fondent sur une logique de différenciation. C'est notamment le cas de la « race²⁹ », qu'Ajari sous-entend dans le propos susmentionné. Le sociologue Didier Fassin la considère lui aussi comme une prolongation de ce qu'il qualifie de « frontières externes ». Il définit ces dernières comme des frontières qui « séparent juridiquement des nationaux et des

du « Nord » englobe les pays colonisateurs (Europe) et des pays où les Européen·ne·s se sont installé·e·s tout en décimant les populations autochtones (États-Unis, Australie), alors que ceux du Sud sont généralement d'anciennes colonies (Afrique, Amérique du Sud, Asie). C'est de ces derniers espaces dont sont originaires les penseur·euse·s des études subalternes, postcoloniales et décoloniales.

²⁶ Lorenzo Rovano date l'émergence de la notion de « Sud Global » dans les années 1980 et la situe dans une critique croissante de la mondialisation : « Dans ce contexte la notion a commencé à définir les espaces et les populations touchées par les effets négatifs de la mondialisation capitaliste comme les nouvelles politiques néocoloniales et la permanence postcoloniale de la dépendance ; les migrations et l'urbanisation massive ; les politiques extractivistes et les problèmes environnementaux ; les nouvelles formes d'exploitation et de travail forcé » (Lorenzo RAVANO, « La notion de global South et l'histoire de la pensée politique » [en ligne], *Crisol. Invention des Suds*, n° 16/1, Université Paris Nanterre, 2021, p. 3, URL : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/312/338>).

²⁷ Norman AJARI, *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, op. cit., pp. 237-238. Voir aussi à ce propos : Bertrand BADIE, *Quand le Sud réinvente le monde: essai sur la puissance de la faiblesse*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2018.

²⁸ Étienne BALIBAR, « L'Europe-frontière et le « défi migratoire » » [en ligne], *Vacarme*, vol. 73, n° 4, 2015, p. 138, URL : <http://www.cairn.info/revue-vacarme-2015-4-page-136.htm>.

²⁹ Dans l'ensemble de la thèse, le mot « race » est employé suivant son acception sociologique, c'est-à-dire comme une notion critique permettant de mettre à jour les discriminations raciales, ainsi que le précise Sarah Mazouz : « En revanche, le terme est actuellement utilisé et revendiqué au singulier par celles et ceux qui cherchent à combattre le racisme. Et s'ils parlent de race, de racialisation ou de racisation, c'est bien pour montrer comment les hiérarchies raciales, qui sont présentées par les théories racistes comme naturelles, sont en fait socialement et historiquement produites » (Sarah MAZOUZ, *Race*, Paris, Anamosa, coll. Le mot est faible », 2020). Je l'emploie sans guillemets, comme le font bon nombre de penseur·euse·s sur lequel·le·s cette réflexion s'appuie. L'expression « racisation » renvoie quant à elle aux processus qui engendrent la discrimination raciale.

étrangers » et invite à les envisager conjointement aux frontières internes, lesquelles renvoient aux :

limites entre catégories sociales racialisées héritées d'une double histoire de la colonisation et de l'immigration : ces limites distinguent des individus et des groupes sur des indices variables de couleur, d'origine, de culture voire de religion qui ont en commun de radicaliser la différence ; elles sont des constructions idéologiques dont l'efficacité pratique est considérable du point de vue de l'accès à des ressources telles que l'éducation, l'emploi ou le logement³⁰.

Les indésirables, une fois arrivé·e·s dans le territoire européen, se heurtent à l'hostilité des locaux et à une discrimination qui est aussi de l'ordre de l'essentialisation ; les mots servant à les désigner et qui gomment les particularités de leurs parcours en témoignent. Les murs frontières comme ceux qui se situent entre l'Europe et l'Afrique sont alors symboliques d'une « ligne de partage de couleur³¹ », notion développée par le sociologue afro-américain W. E. B. Du Bois, notamment dans son essai *les Âmes du peuple noir*, publié à l'orée du XX^e siècle, pendant l'époque de la Ségrégation. Cette ligne de couleur était alors non seulement spatiale, séparant les Noir·e·s des Blanc·he·s dans l'espace public, mais aussi sociale, puisqu'elle impliquait une inégalité de droit et des discriminations à l'encontre des Afro-Américain·e·s. Du Bois pressentait que « le problème du XX^e siècle est le problème de la ligne de partage des couleurs – de la relation entre des races d'hommes plus claires, en Asie, en Afrique, en Amérique et sur les îles océaniques³² » ; la ligne de couleur renvoie donc à une frontière raciale, et c'est avec cette connotation qu'elle sera employée dans la thèse. Force est de constater que Du Bois était visionnaire, tant la question du racisme a marqué l'histoire du XX^e siècle. Si la théorie des races biologiques a aujourd'hui été déconstruite, il n'en reste pas moins qu'elle persiste dans les imaginaires *via* des représentations stéréotypées et essentialisées de l'autre, lesquelles sont héritées de l'imaginaire colonial. Ces représentations enferment donc l'autre dans une altérité radicale et infériorisée. Collette Guillaumin, qui a été l'une des premières à étudier la race sous l'angle social, précise que : « la race est bien présente dans le racisme, elle y est bien “vraie” et il n'y a même qu'elle, mais c'est une vérité imaginaire et non concrète, cet imaginaire est une garantie supposée matérielle à une différence ressentie. Elle est la différence elle-même inscrite dans l'immuable³³ ». La race est donc, précise-t-elle, « un signifiant³⁴ », qui

³⁰ Didier FASSIN (dir.), *Les nouvelles frontières de la société française*, Nouvelle éd., Paris, la Découverte, coll. « La Découverte-poche », 2012, p. 6.

³¹ W. E. B. DU BOIS, *Les âmes du peuple noir*, trad. de Magali BESSONE, Paris, la Découverte, coll. « Poche », 2007.

³² *Ibid.*, p. 20.

³³ Colette GUILLAUMIN, *L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002, p. 97.

³⁴ *Ibid.*, p. 93.

impacte le quotidien des concerné·e·s par des discriminations, ces dernières étant observées par la sociologie³⁵.

Indéniablement, ces discriminations se répercutent sur le plan de la classe sociale³⁶. Lorsqu'iel passe la frontière et qu'iel arrive en Europe, l'indésirable, privé·e de certains droits, se confronte à une situation de précarité. Celle-ci peut se doubler, pour les femmes et les minorités sexuelles, d'une discrimination liée aux genre, notion qui est envisagée dans cette thèse à travers la définition qu'en donne Judith Butler, à savoir comme une construction sociale, qui, à force d'être performée (au sens de « jouée »), se naturalise. Dans la tradition occidentale, le genre se fonde sur la binarité féminin / masculin, laquelle « fonctionne comme le socle d'une normalisation des corps, des identités et des comportements, excluant les personnes qui ne s'y conformeraient pas³⁷ ». Cette normalisation enferme les individus dans des rôles qu'elle leur prédestine, mais aussi dans une structure où le masculin constitue la norme, quand le féminin se conçoit sous le prisme de la différenciation.

Dans le cadre des migrations des Suds vers le Nord, on peut avancer que la frontière entre masculin et féminin est creusée, dans la mesure où les femmes y subissent des difficultés multipliées du fait de leur genre, dont les violences sexuelles. Dans son ouvrage *Les Damnées de la mer* (2020), la géographe Camille Schmoll, qui y étudie les migrations transméditerranéennes féminines, rapporte ainsi que les femmes perdraient davantage la vie sur les routes allant vers l'Europe, en Méditerranée mais aussi pendant le trajet les y menant³⁸. Elle écrit aussi que les femmes ont « été très longtemps absentes du grand récit des migrations³⁹ », et c'est là un deuxième aspect du creusement entre les genres qu'engendre la frontière ; le féminin est le genre invisibilisé, quand le masculin est présenté comme la norme, ce qui se reflète dans les discours.

Ces différentes frontières sociales s'entrecroisent, entrecroisement qui est envisagé par la notion d'intersectionnalité. Définie par la théoricienne afro-américaine Kimberlé Crenshaw⁴⁰, l'intersectionnalité renvoie à l'interaction entre le sexisme et le racisme que subissent les femmes noires. La notion a été fondée sur le constat de l'exclusion conjointe des femmes afro-américaines des mouvements féministes et antiracistes aux États-Unis, les premiers se fondant

³⁵ Voir par exemple la partie « Division sexuelle et raciale du travail » de : Elsa DORLIN (dir.), *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, Paris, Puf, coll. « Actuel Marx confrontation », 2009, pp. 19-70.

³⁶ On pourrait ajouter à ce propos que des politiques d'immigration choisie autorisent la traversée des frontières aux personnes le plus qualifiées, quand dans le même temps des murs frontières l'interdisent à d'autres, qui sont pourtant confrontées à des économies instables dans leur pays d'origine. Par ailleurs, ces politiques soulignent les inégalités de classe à l'échelle mondiale, dans la mesure où elles empêchent la mobilité sociale de ceux qui fuient la précarité. Enfin, elles les creusent en maintenant les populations immigrées des Suds dans une classe sociale inférieure quand elles sont en situation d'irrégularité, puisque celle-ci empêche, entre autres, l'accès à l'emploi.

³⁷ Michal RAZ, article « Bicatégorisation », dans Juliette RENNES et Catherine ACHIN (dir.), Paris, La Découverte, 2016, p. 95.

³⁸ Camille SCHMOLL, *Les damnées de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2020, pp. 9-10.

³⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁰ Kimberlé CRENSHAW, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », trad. Oristelle BONIS, *Cahiers du genre*, n° 39, 2005.

sur les discours des femmes blanches, et les seconds sur ceux des hommes noirs. De ce fait, les femmes noires ont été doublement privées de stratégies de défense. Le concept a depuis été fort élargi et est devenu un outil épistémologique précieux⁴¹ permettant d'analyser l'intrication de différentes formes d'oppressions, comme la race, le genre, la classe, auxquelles peuvent s'ajouter d'autres discriminations (validisme, grossophobie, etc.). Finalement, le concept d'intersectionnalité indique un croisement d'oppressions multiples, représentées donc littéralement par l'imbrication (-*inter*) entre des catégories (*section*) multiples ; la notion d'intersectionnalité pourrait alors aussi se lire dans l'idée de *sectionnaliser*, puisque c'est aussi une forme de fragmentation et donc de frontiérisation qu'elle engage au niveau de l'identité, repoussant l'individu toujours plus loin dans la différenciation.

C'est aussi ce que l'on constate dans le cadre des migrations postcoloniales irrégulières, où alors que « des frontières physiques sont passées, [...] d'autres symboliques et fantasmagoriques sont dressées entre des formes de féminité⁴² », et « là se mène un conflit prolongé contre les frontières qui s'imposent entre les pays, entre des types de sujet et entre une même subjectivité "frontiérisée" et transformée en sinistre binarité : mi-morte mi-vivante d'un côté et mi-bourreau mi-rédemptrice de l'autre⁴³ ». Ce que Camille Louis met en exergue ici, c'est la frontière qui se creuse par ailleurs entre les femmes noires et les femmes blanches, les unes « presque mortes à sauver », les autres « soignantes ou sauveuses⁴⁴ », de même que les imageries raciales qui touchent aux genres dans le contexte de la migration. À cela pourrait s'ajouter toute une réflexion parallèle sur les masculinités, qui se heurtent à des normes hégémoniques⁴⁵ et s'appréhendent aussi en des termes intersectionnels pour les hommes noirs et racisés. Ainsi, la frontière Nord/Sud instaurerait, en plus de la différenciation raciale et de classe, une différenciation en termes de genre ; ce n'est pas qu'elle performe en tant que telle la frontière entre masculin et féminin, mais elle semble cartographier des visions dépréciatives du genre, en fonction de la séparation raciale qu'elle instaure : « ces catégories idéologiques se génèrent mutuellement : elles apparaissent toujours comme des signifiants mouvants des unes et des autres, et définissent les matrices sémiologiques des dispositifs historiques de domination⁴⁶ », écrit à ce sujet Elsa Dorlin.

⁴¹ Pour une précision de la notion, voire par exemple : Éléonore LEPINARD, Sarah MAZOUZ, « Pour l'intersectionnalité » [en ligne], dans *Pour l'intersectionnalité*, Anamosa, coll. « Hors collection », 2021, URL : <https://www.cairn.info/pour-l-intersectionnalite--9782381910260-p-3.htm>. On n'entrera pas dans la discussion des usages polémiques qui sont faits de cette notion dans les sphères médiatique et politique en France. La notion sera employée dans la thèse suivant la définition donnée dans cette introduction.

⁴² Camille LOUIS, « Frontières », dans Elsa DORLIN (dir.), *Feu ! Abécédaire des féminismes présents*, Paris, Libertalia, 2021, p. 235.

⁴³ *Ibid.*, p. 240.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 236.

⁴⁵ Raewyn CONNELL, Meoïn HAGEGE, Arthur VUATTOUX, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014.

⁴⁶ Elsa DORLIN (dir.), *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, op. cit., p. 16.

La frontière, un lieu de possibles réinventions ? L'exemple des camps

Face à ces entrecroisements de formes d'exclusion, le sujet en migration se retrouve dans une forme de néant, que l'on peut considérer comme se généralisant à l'état de l'identité. Michel Agier définit la frontière comme instiguant une « expérience liminale », dans la mesure où « elle confronte les personnes à leur condition d'altérité et marque un état particulier, un état intermédiaire entre deux positions, ni vraiment d'ici, ni vraiment d'ailleurs. De par sa durée et son intensité, la traversée de la frontière marque les personnes à vie et les transforme⁴⁷ ». Mais Agier montre aussi par ailleurs que dans cette même marge, de nouvelles façons d'habiter le monde s'initient. À ce titre, il a étudié les camps de migrant·e·s⁴⁸, dont plusieurs se situent à la frontière des États-nations et des continents⁴⁹. Si les existences de ceux qui y transitent se confrontent à des situations d'attente, d'incertitude, de violence et de privation, l'anthropologue montre que des formes de vie inédites y apparaissent :

Le lieu de la relégation, du stationnement, n'est plus alors (ou plus seulement) un lieu d'attente, souvent propice à la dépression et autres pathologies, mais il devient un lieu de vie, de resocialisation, parfois d'une certaine agitation sociale et politique – autant dans les centres de rétention européens, marqués par les incendies ou les grèves de la faim, que dans les camps de réfugiés africains, où les manifestations de rue devant les bureaux des organisations internationales, les séquestrations de travailleurs humanitaires et les boycotts de la ration alimentaire sont des formes d'action politique⁵⁰.

La frontière figure donc sous cette perspective un lieu dans lequel le sujet lutte pour sa survie et déploie des moyens de résistance. Puisque la durée s'étire dans les camps, que des migrant·e·s y restent des mois, voire des années quelquefois, l'espace transitoire se transforme petit à petit en lieu de vie. En témoignent des formes d'urbanisation qui y surgissent : « Avec le temps, ce qui émerge de l'intérieur de ces lieux précaires, à la place des premières tentes et bâches d'urgence, ce sont des portions de villes faites de toiles et de cartons, de ferrailles et de plastique. [...] Ce sont des citoyens aménageurs qui apparaissent dans ces lieux nés comme refuges, abris ou cachettes au cœur de l'Europe⁵¹ ». Le quotidien s'y institutionnalise, des enfants y naissent et des personnes y sont enterrées, des commerces et des écoles s'y établissent, et dans certains camps, des musées ont même été créés⁵². Ainsi, l'endroit transitoire que figure le camp peut se transformer petit à petit en un « lieu », celui-ci étant défini par l'anthropologue Marc Augé comme un espace « identitaire, relationnel et historique⁵³ ».

⁴⁷ Camille SCHMOLL, *Les damnés de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée*, op. cit., p. 15-16.

⁴⁸ Voir à ce propos : Michel AGIER (dir.), *Un monde de camps*, Paris, la Découverte, 2014, pp. 11-28.

⁴⁹ Pour un aperçu du nombre de camps en Europe, voir les cartes établies par le réseau *Migreurop* (MIGREUROP, « Cartes des camps » [en ligne], *Migreurop*, 2012, URL : <http://migreurop.org/article2216.html>).

⁵⁰ Michel AGIER, « L'encampement du monde », dans *Un monde de camps*, op. cit., p. 16.

⁵¹ Michel AGIER, *Le couloir des exilés. Être étranger dans un monde commun*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2011, p. 87.

⁵² Michel AGIER, « Habiter la frontière. Paysages et figures cosmopolites. » [en ligne], op. cit.

⁵³ Marc AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXe siècle », 1992.

Par ailleurs, dans ces camps sont regroupées des personnes aux origines diverses, qui peuvent être amenées à y établir des formes de vivre-ensemble. En cela, ce sont des lieux au sein desquels se déploie une vie collective, qui entrecroisent par ailleurs des pratiques culturelles diverses : « L’habitat, l’alimentation, les relations matrimoniales et la composition des familles, les formes de sociabilité, les rythmes quotidiens, les langues parlées, toutes ces choses essentielles à l’existence de chacun sont le produit hybride des habitudes antérieures au déplacement, des contraintes du déplacement et des nouveaux apprentissages du camp⁵⁴ ». C’est pourquoi, selon Agier, c’est là, aux frontières quotidiennement vécues, que s’expérimentent une « connaissance concrète du monde⁵⁵ » moderne et un cosmopolitisme véritable⁵⁶. Les 12 millions de personnes⁵⁷ qui vivraient dans les camps situés de part et d’autre du monde se confronteraient, quotidiennement et empiriquement, aux enjeux et tensions qui définissent les frontières contemporaines, poreuses d’une part et fermées de l’autre :

Ce que les camps anticipent de manière radicale, c’est une problématique de la vie et de la citoyenneté aux marges de l’État-nation. Cette question est devenue centrale aujourd’hui pour penser la « société mondiale » de demain. Car, en durant et en s’urbanisant, les camps mettent en scène deux réalités complémentaires, à la fois entièrement globales et entièrement locales, celle de la disparition de l’étranger d’une part, et celle d’une expérience du monde (c’est-à-dire un cosmopolitisme ordinaire) dans les marges et les frontières d’autre part⁵⁸.

À la fois lieu d’extrême marginalité et de la convergence, de la rencontre avec l’autre, les camps matérialisaient ainsi une frontière qui d’une certaine manière renouerait avec la perspective anthropologique définie en introduction.

La frontière comme espace

À ce stade, il convient de noter que la frontière se pose comme une notion résolument polysémique, ce qui selon Sandro Mezzadra et Brett Neilson est le propre de l’époque contemporaine :

[...] la frontière est venue s’inscrire au centre de l’expérience contemporaine. Nous assistons non seulement à une multiplication des différents types de frontière, mais aussi à la réémergence de la profonde hétérogénéité du champ sémantique de la frontière. Les démarcations symboliques, linguistiques, culturelles et urbaines ne s’articulent plus de

⁵⁴ Michel AGIER, « L’encampement du monde », dans *Un monde de camps*, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁵ Michel AGIER, « Habiter la frontière. Paysages et figures cosmopolites. » [en ligne], *op. cit.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Chiffre donné à titre indicatif par Michel Agier en 2014, qui précise qu’il comptabilise seulement les personnes vivant dans des camps « officiels », mais qu’il ne comprend pas le nombre de personnes vivant dans les « plusieurs milliers de campements auto-établis, les plus éphémères et les moins visibles » (Michel AGIER, « L’encampement du monde », dans *Un monde de camps*, *op. cit.*, pp. 14-15).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 23-24.

façon rigide autour de la frontière géographique. Au contraire, elles se chevauchent, se connectent et se déconnectent de façon souvent imprévisible, contribuant à délimiter de nouvelles formes de domination et d'exploitation⁵⁹.

Devant la pluralité des enjeux qui définissent la frontière ; devant la pluralité des formes qu'elle prend, s'inscrivant tour à tour dans le champs géographique, géopolitique et sociologique ; devant le fait que dans les flux migratoires contemporains, elle peut devenir un lieu qui s'habite, la frontière s'envisage finalement comme un véritable espace, à part, plutôt que comme une simple ligne de démarcation. C'est dans cette perspective « d'épaisseur » de la frontière qu'est employée la notion d'espaces frontaliers au sein de la thèse. En géopolitique, les espaces frontaliers réfèrent aux territoires (régions, départements, villes...) qui sont situés aux frontières des États, subissant la marginalisation ou devenant au contraire un point de centralisation des échanges avec les contrées voisines. En écologie, on parlerait d'écotones, notion qui désigne une zone de transition entre deux écosystèmes différents. En dehors de leur discipline respective, ces notions ont une portée métaphorique qui permet de penser les situations d'entre-deux, d'errance, mais aussi de rapprochement et de contacts entre différentes entités et communautés⁶⁰. Elles constituent alors l'équivalent de termes anglophones comme ceux de *borderland* ou de *borderscape*, qui sont théorisés dans un champ d'étude dédié, les *border studies*⁶¹. La notion de *borderscape* s'emploie par certains⁶² dans la continuité des travaux d'Arjun Appadurai, qui définit les *scapes* comme des paysages mondiaux⁶³, mettant en évidence la pluralité des flux qui y interagissent. La notion de paysage admet l'idée d'une

⁵⁹ Sandro MEZZADRA, Brett NEILSON, *La frontière comme méthode ou la multiplication du travail*, trad. de Julien GUAZZINI, L'Assymétrie, Toulouse, coll. « La cause est l'effet », 2019, p. 7.

⁶⁰ C'est sous ce prisme métaphorique et polysémique que le cycle de colloque interdisciplinaire et itinérant « Écotones » envisage la notion. Initiée en 2015, la manifestation a respectivement eu lieu à l'Université Paul Valéry en 2015, à l'Université de Poitiers en 2016, à l'Université de la Réunion et au *Centre for the Study of Social Sciences* de Calcutta en 2018, au Manhattanville College aux États-Unis, à l'Université de Concordia au Canada en 2019, à l'Université du Cap en Afrique du Sud en 2021 et à l'Université de Gand en Belgique en 2022. Chacune de ces manifestations a exploré la notion d'écotone à l'aune de différentes thématiques : les migrations, l'océan Indien, les villes du Sud Global, l'utopie... (Pour le détail de la manifestation, voir : « Écotones » [en ligne], *Université Paul Valéry Montpellier 3*, URL : <https://emma.www.univ-montp3.fr/fr/valorisation-partenariats/programmes-europeens-et-internationaux/ecotones>). Elle a donné lieu à la publication suivante : Markus ARNOLD, Corinne DUBOIN, Judith MISRAHI-BARAK, *et al.*, *Borders and ecotones in the Indian Ocean. Cultural and Literary Perspectives*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2021. Voir aussi : Markus ARNOLD, 2022, « Loin du monde, l'île est le monde : les écotones insulaires de l'océan Indien entre créolisation et frontières liquides », *Literator. Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies*, vol 43, n°1, oct. 2022, URL : <https://literator.org.za/> ; Markus ARNOLD, Thomas LACROIX & Judith MISRAHI-BARAK, *Reconfiguring, Repurposing the City. Urban Ecotones in the Global South*. 2023 [publication en cours].

⁶¹ Pour une explication de ce champs d'étude, voir par exemple : Chiara BRAMBILLA, Didier FASSIN, Sarah GREEN, *et al.*, « Was bedeutet Grenzforschung? Ein Interview mit Chiara Brambilla, Didier Fassin und Sarah Green » [en ligne], dans Dominik GERST, Maria KLESSMANN et Hannes KRÄMER (dir.), *Grenzforschung*, Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 2021, URL : <https://www.nomos-elibrary.de/index.php?doi=10.5771/9783845295305-526>.

⁶² Elena DELL'AGNESE, Anne-Laure AMILHAT SZARY, « Borderscapes. From Border Landscapes to Border Aesthetics » [en ligne], *Geopolitics*, vol. 20, n° 1, 2015, p. 2, URL : <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14650045.2015.1014284>.

⁶³ Arjun APPADURAI, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. de Françoise BOUILLOT, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2015.

subjectivité qui intervient dans la représentation de l'espace, dont les contours ne se dessinent pas seulement par l'intermédiaire des frontières physiques, mais aussi à travers les expériences vécues⁶⁴. En outre, selon Sandro Mezzadra et Brett Neilson « la notion de *borderscape* fait ressortir la détermination conflictuelle de la frontière, les tensions et les luttes qui jouent un rôle déterminant dans sa constitution⁶⁵ », perspective qui est aussi celle des directeur·rice·s de l'ouvrage collectif *Borderscaping : imaginations and practices of order making* :

As multidimensional entities borders are constituted in different symbolic and material forms and functions as well as socio-political and cultural practices. Through the borderscape lens, it is also possible to grasp the dynamic character of borders in space and time [...] Thus, the borderscapes concept registers the necessity to investigate borders not as taken-for-granted entities exclusively connected to the territorial limits of nation-states, but as mobile, relational and contested sites, thereby exploring alternative border imaginaries 'beyond the line'⁶⁶.

Il s'agit avec ce concept de rendre compte de la façon dont l'humain interagit avec ces espaces de démarcation, qui dépassent la simple fonction de délimitation des zones territoriales, et de l'importante polysémie de la notion de frontière. En tant que *borderscape*, elle figure un espace qui s'expérimente de façon empirique, et qui peut par ailleurs devenir un lieu où se réévalue la figuration du monde et des identités. Défini aussi par la chercheuse Chiara Brambilla comme un « espace [...] fluide [...] traversé par une pluralité de corps, discours, pratiques et relations qui révèlent des définitions et des recompositions continues des divisions entre intérieur et extérieur, citoyen et étranger, hôte et voyageur, à travers les multiples frontières nationales, régionales, raciales⁶⁷ », le *borderscape*, par sa localisation intermédiaire, invite effectivement à réévaluer les polarités qui fracturent l'espace social et territorial.

⁶⁴ Pour un historique de la notion, incluant un angle artistique, voir : Elena DELL'AGNESE, Anne-Laure AMILHAT SZARY, « Borderscapes. From Border Landscapes to Border Aesthetics » [en ligne], *Geopolitics*, *op. cit.*

⁶⁵ Sandro MEZZADRA, Brett NEILSON, *La frontière comme méthode ou la multiplication du travail*, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁶ « En tant qu'entités multidimensionnelles, les frontières sont constituées de différentes formes et fonctions symboliques et matérielles, ainsi que de pratiques sociopolitiques et culturelles. À travers le prisme du paysage frontalier, il est aussi possible de saisir le caractère dynamique des frontières dans l'espace et le temps [...]. Ainsi, le concept de paysage frontalier enregistre la nécessité d'étudier les frontières non pas comme des entités considérées comme acquises et exclusivement liées aux limites territoriales des États-nations, mais comme des sites mobiles, relationnels et contestés, explorant ainsi des imaginaires frontaliers alternatifs "au-delà de la ligne" » [Lorsqu'aucun nom de traducteur·rice n'est précisé, c'est que la traduction est de moi] (Chiara BRAMBILLA, James W. SCOTT, Gianluca BOCCHI, *et al.*, « Introduction. Thinking, Mapping, Acting and Living Borders under Contemporary Globalisation », dans Chiara BRAMBILLA, James W. SCOTT, Gianluca BOCCHI, *et al.* (dir.), *Borderscaping. Imaginations and practices of border making*, London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2019, p. 2. Ce document ayant été consulté en version numérique, l'exactitude de la pagination n'est pas garantie).

⁶⁷ Chiara BRAMBILLA, « Il confine come borderscape » [en ligne], *intrasformazione: rivista di storia delle idee*, 4.2, 2015, URL : <https://doi.org/10.4474/DPS/04/02/LSS189/05> ; cité et traduit dans : Elena BISERNA, « SoundBorderscapes : vers une écoute critique de la frontière », *antiAtlas Journal* [en ligne], Institut de recherches et d'études sur le monde arabe et musulman, 2017, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02921127>.

Les espaces frontaliers maritimes, des lieux de culture

➤ *La Méditerranée (les migrations postcoloniales)*⁶⁸

Les espaces maritimes concentrent les multiples enjeux des espaces frontaliers susmentionnés et peuvent être envisagés sous l'angle des *borderscapes*⁶⁹. Premièrement, ils consolident la représentation de la frontière sous la forme d'un espace, du fait de leur superficie. Deuxièmement, ils valident l'idée de fluidité et de mouvement susmentionnée. Troisièmement, ils sont appréhendés comme des limites entre différentes aires culturelles, voire entre différents continents. C'est ce qu'illustre la Méditerranée, qui se situe à la croisée des territoires du Maghreb, de l'Afrique subsaharienne, du Moyen Orient et de l'Europe. De tout temps, elle a été un lieu d'échange, de traversée et de commerce, à tel point que, selon Fernand Braudel, « dans son paysage physique comme dans son paysage humain, la Méditerranée carrefour, la Méditerranée hétéroclite se présente dans nos souvenirs comme une image cohérente, comme un système où tout se mélange et se recompose en une unité originale⁷⁰ ». Cette hybridité est visible dans les villes portuaires qui l'entourent et dans les archipels qui s'y trouvent. Mais dans le même temps, ceux-ci concentrent aussi des tensions qui définissent la Méditerranée, où se produisent régulièrement des drames migratoires qui impliquent, entre autres, des migrant·e·s subsaharien·ne·s. Subie par les un·e·s comme un lieu de violence voire de mort, envisagée par les autres comme une « barrière de protection » qui devrait servir à fermer l'Europe, la mer matérialise, dans son croisement avec l'Atlantique aux larges de l'Afrique de l'Ouest, les tensions géopolitiques et sociales Nord/Sud.

Au-delà de son aspect physique, qui entre délibérément en compte dans l'abord de la « crise » migration actuelle, la Méditerranée pourrait, du fait de sa localisation intermédiaire entre l'Afrique et l'Europe, figurer par ailleurs un espace métaphorique et symbolique pour des migrations plus anciennes, qui ont précédé les indépendances ou leur ont succédé, et dont des chercheur·e·s comme Pap Ndiaye⁷¹ ont montré la pluralité. En ce sens, elle se prête à une

⁶⁸ La notion de « mobilité » qui apparaît dans le titre de la thèse sera employée comme un terme « neutre », évoquant les déplacements d'un lieu à l'autre. Le terme de « migration » sera souvent complété par l'adjectif « postcoloniale » – car sans épithète, une migration renvoie elle aussi à tout type de déplacement de populations –, pour caractériser les migrations contemporaines allant des Suds vers le Nord.

⁶⁹ Si les mers sont bien sillonnées par des frontières étatiques et géostratégiques, celles-ci sont régulièrement discutées. Ce fut par exemple le cas lors de la troisième conférence des Nations unies sur le droit à la mer. Selon Jacques Lévy et Michel Lussault, cela illustre le fait que la frontière est « impossible à fixer dès qu'une ligne de front n'indique plus, point par point, les lieux où s'annule le rapport de forces » (Jacques LEVY, Michel LUSSAULT, article « Frontière », dans *Dictionnaire de la géographie*, Paris, Belin, 2013, p. 414) et que c'est par la présence de repères physiques qu'elle devient performative.

⁷⁰ Fernand BRAUDEL (dir.), *La Méditerranée. L'espace et l'histoire*, Paris, Flammarion, coll. « Collection champs », 2001, p. 10.

⁷¹ Pap NDIAYE, *La condition noire. Essai sur une minorité française*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel » 140, 2009 ; voir aussi : Pascal BLANCHARD (dir.), *La France noire*, Paris, La Découverte, 2011 ; et pour une perspective européenne : Olivette OTELE, *Une histoire des Noirs d'Europe. De l'Antiquité à nos jours*, trad. de Guillaume CINGAL, Paris, Albin Michel, 2022.

perspective postcoloniale. Rappelons à cet égard que la naissance des études postcoloniales est généralement signalée par la publication de *L'Orientalisme*, publié pour la première fois en 1978, d'Edward Saïd⁷². Celui-ci y présentait une relecture critique de cet Orient façonné par l'Occident par l'intermédiaire, entre autres, de tout un corpus d'œuvres artistiques et littéraires. La Méditerranée, située à la confluence de ces deux aires culturelles, pourrait figurer en ce sens un espace de circulation symbolique de l'imaginaire colonial, non seulement vis-à-vis de l'Orient, mais aussi vis-à-vis des Afriques. Avec une démarche similaire à celle empruntée par Saïd, Valentin-Yves Mudimbe a lui aussi mis au jour toute une « bibliothèque coloniale⁷³ » et eurocentriste ayant façonné les imaginaires à propos du continent africain, y compris sur lui-même.

➤ *L'Atlantique noir (La Déportation transatlantique des Subsaharien-ne-s⁷⁴)*

À propos des Afriques, il convient d'élargir la perspective à un autre espace maritime, qui est celui de l'Atlantique, au sein duquel s'est produite l'une des plus importantes migrations forcées de l'Histoire⁷⁵, celle de l'esclavage et la Déportation transatlantique des Subsaharien-ne-s. L'Atlantique figure à cet égard un espace frontalier lui aussi hautement marqué par la violence. L'arrachement à la terre natale cristallisé par le Passage du Milieu⁷⁶ et la déshumanisation qui se perpétua dans les plantations, où les personnes esclavagisées étaient considérées comme des « biens meubles⁷⁷ », ont constitué des étapes ayant mené vers le racisme moderne.

Cette histoire de la violence a cependant donné lieu à de multiples stratégies de résistances et de survie élaborées par les déporté-e-s, dont des pratiques culturelles inédites, entremêlant l'héritage africain avec des références des territoires américains. C'est là le parti pris de Paul

⁷² Edward SAÏD, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. de Catherine MALAMOUD, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2003.

⁷³ Valentin-Yves MUDIMBE, *L'invention de l'Afrique. Gnose, philosophie et ordre de la connaissance*, trad. de Laurent VANNINI, Paris, Présence africaine éditions, coll. « Histoire, politique, société », 2021.

⁷⁴ L'expression « Déportation transatlantique des Subsaharien-ne-s » renvoie à l'histoire de l'esclavage transatlantique. Je l'emploie à la suite de Léonora Miano, pour qui cette expression permettrait davantage de « restituer le point de vue subsaharien de cette tragédie » que ne le fait le vocabulaire d'usage. Les expressions « traite triangulaire », « traite des Noirs », « commerce des esclaves » etc. sont d'une part racialisantes et d'autre part, elles insistent sur la dimension commerciale – donc sur la perspective européenne, puisque ce sont les Européen-ne-s qui avaient décidé et qui bénéficiaient de ce commerce – de l'esclavage. Je l'écris, comme Miano, avec une majuscule (Léonora MIANO, « Parole due », dans *L'impératif transgressif*, Paris, l'Arche, coll. "Tête à tête", 2016, pp. 141-183).

⁷⁵ Lorsque j'écris « Histoire » avec une majuscule, je fais référence à l'Histoire collective et passée.

⁷⁶ Paul MVENGU CRUZ MERINO, article « Passage du Milieu » [en ligne], dans Claudia BOURGUIGNON ROUGIER (dir.), *Un dictionnaire décolonial*, Québec, Éditions science et bien commun, 2021, URL : <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/colonialite/chapter/passage-du-milieu-le/>.

⁷⁷ C'est ce que stipulait le « Code noir », texte de loi instauré sous Louis XIV et appliqués dans les colonies françaises, qui servait à légiférer les rapports entre les maîtres et les esclaves, et les droits des premiers sur les seconds (« Code Noir » [en ligne], 1685, URL : <https://www.assemblee-nationale.fr/histoire/esclavage/code-noir.pdf>).

Gilroy, qui avec le concept d'Atlantique noir⁷⁸ dessine les contours d'un espace mental de réparation et de mémoire, qui rassemble les membres de l'Afrodiaspora, et dont l'histoire est marquée par la créativité puissante des Subshaharien-ne-s déporté-e-s. Celle-ci témoigne et a produit en retour un lieu de culture de « structure fractale et rhizomorphique⁷⁹ » au sein duquel circulent « les formes culturelles stéréophoniques, bilingues ou bifocales, issues, sans plus en être la propriété exclusive, des Noirs dispersés au sein des structures du sentiment, de la production, de la communication et du souvenir⁸⁰ ». Parce que dans la tradition hégémonique, relève le penseur⁸¹, la culture se pense généralement en rapport avec la terre⁸², cette même tradition suggère que « la culture commence avec la terre ferme. Tout le reste ne serait qu'interstice⁸³ ». Or, ainsi que l'illustre notamment la musique, « mode d'expression privilégié » de l'Atlantique noir, l'histoire afrodiasporique montre qu'au contraire les cultures se forment aussi par des processus de traduction et d'hybridation⁸⁴, d'où le choix de la métaphore océanique. À partir de là, le penseur élabore une pensée qui vise :

l'inversion du rapport entre la marge et le centre qui est au cœur des discours magistraux de la race maîtresse. Il s'agit ici [...] de contribuer à un travail intellectuel de reconstruction, qui, à partir de l'histoire culturelle des Noirs dans le monde moderne, aura de profondes conséquences sur la conception de l'Occident, de ce qu'il était et est encore aujourd'hui. Cette entreprise requiert tout d'abord de revenir à la relation entre maître et esclave, et de repenser cette relation caractéristique de la modernité⁸⁵.

La démarche de Gilroy est donc elle aussi postcoloniale, car elle s'élabore comme un projet déconstructionniste, qui vise à redonner aux Subsaharien-ne-s déporté-e-s une place que l'historiographie traditionnelle et la tradition occidentale leur a jusqu'à présent refusée.

Si le propos de Gilroy repose principalement sur des références anglophones, et que le théoricien signale avec la mort de Bob Marley en 1981⁸⁶ la fin de l'Atlantique noir, celui-ci a depuis lors été réévalué à partir d'une « polyphonie des perspectives », qui l'envisage non plus à partir de « Londres mais [de] Dakar, Kinshasa, Cape Town, Salvador de Bahia, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Mexico, Carthagène, La Havane, Paramaribo, Port-au-Prince, Amsterdam,

⁷⁸ Paul GILROY, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, trad. de Charlotte NORDMANN, Paris, Amsterdam, 2017.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁸¹ Jim COHEN, Jade LINDGAARD, « De l'Atlantique noir à la mélancolie postcoloniale. Entretien avec Paul Gilroy », *Mouvements*, vol. 51, n°3, 2007, p. 92.

⁸² C'est ce dont témoigne la polysémie du mot, qui en anglais et en français renvoie aussi au domaine de l'agriculture et de la culture de la terre.

⁸³ Jim COHEN, Jade LINDGAARD, « De l'Atlantique noir à la mélancolie postcoloniale : Entretien avec Paul Gilroy », *op. cit.*, p. 93.

⁸⁴ Ces thèmes seront abordés dans la thèse à la lumière des travaux Homi K. BHABHA, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. de Françoise BOUILLOT, Paris, Payot, 2007.

⁸⁵ Paul GILROY, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, *op. cit.*, p. 97-98.

⁸⁶ Jim COHEN, Jade LINDGAARD, « De l'Atlantique noir à la mélancolie postcoloniale : Entretien avec Paul Gilroy », *op. cit.*, p. 93.

Barcelone, Palerme ou Paris⁸⁷ ». L'ouvrage collectif *Autour de l'Atlantique noir*, auquel Gilroy a lui-même participé, compte des contributions qui rapprochent l'Atlantique noir de la Méditerranée, avec une perspective historique⁸⁸, mais aussi contemporaine⁸⁹, rapprochement que l'on peut par ailleurs déceler dans un propos que Gilroy tenait en marge de la publication de son ouvrage traduit en français :

Quand j'ai écrit *The Black Atlantic*, je pensais à l'histoire de l'esclavage. Je n'aurais jamais pensé qu'un jour il y aurait des personnes qui remonteraient les côtes de l'Afrique de l'Ouest dans un petit bateau pour atteindre les pays de l'Union européenne. Alors, peut-être y a-t-il un autre Atlantique Noir fait de l'expérience de ces personnes qui ont quitté l'Afrique afin d'entrer dans la forteresse du monde développé ?⁹⁰

➤ *Afropéa (postmigration)*

Délocaliser l'Atlantique noir comme propose de le faire l'ouvrage collectif susmentionné implique de reconsidérer l'Afrodiaspora. Si dans les travaux de Gilroy, celle-ci est ancienne de plusieurs siècles et principalement établie dans les Amériques, la colonisation sur le continent africain et les migrations postcoloniales ont aussi fait apparaître une autre branche de la diaspora sur le sol continental européen. Certes plus récente, celle-ci se caractérise tout autant par des cultures hybrides et invite comme l'Atlantique noir à repenser les appartenances aux territoires. Léonora Miano a conceptualisé et popularisé en ce sens *Afropéa*, espace intérieur et symbolique habité par les Afrodescendant·e·s d'Europe, également fortement marqué par la musique, domaine au sein duquel la notion est née⁹¹. Ces Afrodescendant·e·s n'ont souvent pas vécu le parcours migratoire, celui-ci ayant plutôt été le fait de leurs parents ou de leurs grands-parents. Aussi, iels n'ont certaines fois que très peu de lien avec le territoire d'origine de leurs aîné·e·s ; malgré cela, et du fait de leur couleur de peau, iels y sont sans cesse renvoyé·e·s. Ce territoire d'origine peut être le continent africain ou l'un de ses territoires diasporiques, comme les Antilles françaises, et je me permettrai également d'y

⁸⁷ Carlos AGUDELO, Capucine BOIDIN, Livio SANSONE (dir.), *Autour de l'« Atlantique noir ». Une polyphonie de perspectives* [en ligne], Éditions de l'IHEAL, 2009, p. 17, URL : <http://books.openedition.org/iheal/2732>.

⁸⁸ Vittorio MORABITO, « Note en marge de l'Atlantique noir sur le phénomène religieux chez les esclaves africains et leurs descendants » [en ligne], dans Carlos AGUDELO, Capucine BOIDIN et Livio SANSONE (dir.), *Autour de l'« Atlantique noir » : Une polyphonie de perspectives*, Éditions de l'IHEAL, 2009, URL : <http://books.openedition.org/iheal/2732>.

⁸⁹ Rémy BAZENGUISSA-GANGA, « Au-delà de l'Atlantique noir. Les Afriques des banlieues "mondialisées" » [en ligne], dans Carlos AGUDELO, Capucine BOIDIN et Livio SANSONE (dir.), *Autour de l'« Atlantique noir ». Une polyphonie de perspectives*, Éditions de l'IHEAL, 2009, URL : <http://books.openedition.org/iheal/2732>.

⁹⁰ Christine EYENE, « Nouvelle topographie d'un Atlantique noir. Entretien avec Paul Gilroy. » [en ligne], *Africultures*, vol. 72, n° 1, 2008, p. 86, URL : <https://www.cairn.info/revue-africultures-2008-1-page-82.htm>.

⁹¹ Le mot a été formé par David Byrne, membre du groupe Talking Heads, au début des années 1990 pour « désigner un continent fictionnel permettant d'explorer, à travers la musique, l'influence des cultures africaines sur la sensibilité européenne ». Il édite ensuite une série d'albums intitulée *Adventures in Afropéa*. Le premier d'entre eux est interprété par le groupe Zap Mama, dont les artistes, belgo-congolaise, se réapproprient la notion pour se définir (Léonora MIANO, *Afropéa: utopie post-occidentale et post-raciste*, Paris, Grasset, 2020, p. 47).

inclure, à des moments de la thèse, ceux du Maghreb⁹². Afropéa envisage la mobilité sous le prisme de la postmigration, notion qui permet d'étudier les continuités et fractures qui existent entre deux générations : la première est celle qui a vécu physiquement la migration, tandis que la seconde, qui ne l'a pas vécue, en hérite de façon mémorielle. « Wir wollen damit nicht sagen, dass die Migration abgeschlossen ist, wir sagen aber, dass es nach erfolgter Migration zu sozialen und politischen Transformationen, Konflikten und Identitätsbildungsprozessen kommt, die wir untersuchen müssen⁹³ », précise la chercheuse Naika Forouta, qui insiste par ailleurs sur les changements que cette postmigration engendre au sein même des sociétés européennes. Pour Crystel Pinçonat et Álvaro Luna, la notion de postmigration permet par ailleurs de « qualifier des identités dynamiques influencées, mais non définies, par la migration de générations antérieures⁹⁴ ». C'est là aussi une caractéristique d'Afropéa, qui propose de réconcilier au sein d'une même identité deux espaces d'appartenance, le territoire d'origine africain et le territoire de résidence européen, et de dépasser l'histoire complexe qui les réunit. En cela, cet espace intérieur ne se pense pas comme une simple addition, mais comme la production d'un « tiers-espace », à la manière de celui que conçoit le penseur postcolonial Homi K. Bhabha pour illustrer l'hybridité culturelle :

[...] selon moi, si l'hybridité est importante, ce n'est pas qu'elle permettrait de retrouver deux moments originels à partir desquels un troisième moment émergerait ; l'hybridité est plutôt pour moi le « tiers-espace » qui rend possible l'émergence d'autres positions. Ce tiers-espace vient perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui échappent au sens commun⁹⁵.

À bien des égards, le tiers-espace afropéen rappelle celui que figure par ailleurs l'Atlantique noir. Tous deux renvoient à des espaces symboliques et intérieurs, marqués par la créativité, mais qui poursuivent aussi un projet culturel, sinon « politique » : de même que l'Atlantique noir se pense comme une « contre-culture de la modernité », Afropéa se pense comme une « utopie post-occidentale et post-raciste⁹⁶ ». En mettant en parallèle les deux paradigmes de mobilités différentes que sont la Déportation transatlantique des Subshaharien·ne·s et la postmigration, on entraperçoit dans les deux cas une « multiculture qui

⁹² Dans sa conception d'Afropéa, Miano concentre son propos autour des personnes noires et issues de l'Afrique subsaharienne.

⁹³ « Nous ne voulons pas dire, avec ce terme, que la migration est terminée, mais que les migrations sont poursuivies par des transformations sociales et politiques, par des conflits et des processus de reconstitution de l'identité, que nous devons étudier » (Naika FOROUTAN, « Was heisst postmigrantisch ? » [en ligne], *Berliner Zeitung*, publié le 12/12/2014, URL : <https://www.berliner-zeitung.de/naika-foroutan-was-heisst-postmigrantisch-li.27572?pid=true>).

⁹⁴ Álvaro, LUNA, Crystel PINÇONAT, appel à contribution pour la journée d'étude « Raconter la postmigration : approche interdisciplinaire » [en ligne], qui a eu lieu les 7 et 8 mars 2019 à l'Université d'Aix-Marseille, URL : <https://www.fabula.org/actualites/88601/journees-d-etude-raconter-la-postmigration-approche-interdisciplinaire-aix-en-provence.html>.

⁹⁵ Jonathan RUTHERFORD, « Le tiers-espace. Homi Bhabha. Entretien avec Jonathan Rutherford » [en ligne], *Multitudes*, n° 26, 2006, p. 99, URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-95.htm>.

⁹⁶ Léonora MIANO, *Afropéa. Utopie post-occidentale et post-raciste*, op. cit.

se déploie hors des limites de l'État-nation⁹⁷ ». Sans intention de les confondre – il ne s'agit en aucun cas de dire qu'elles se valent –, leur rapprochement permet de réinvestir les promesses de l'Atlantique noir dans un autre espace-temps, comme celui que figure la Méditerranée. Revisitée par des imaginaires afrodescendants, ne pourrait-elle pas figurer l'exact point de convergence entre Afropéa et l'Atlantique noir ? Ne pourrait-elle pas constituer un espace à la fois symbolique et « physique », sorte de réactualisation de l'Atlantique noir ouvert sur l'espace européen, au sein duquel se croiseraient les mémoires atlantiques et postcoloniales, pour formuler de nouvelles consciences afrodiasporiques ?

2. Approches littéraires

Des littératures qui questionnent les frontières nationales...

Comme l'a montré la présentation des différents concepts, la création artistique tient une place importante dans leur élaboration de même que dans leur compréhension. La thèse entend nourrir la réflexion à partir d'une perspective littéraire et d'un corpus qui s'inscrit dans une génération contemporaine d'auteur·rice·s de langue française et notamment afrodescendant·e·s, dont les trajectoires biographiques sont marquées par la mobilité. Contrairement à ceux qui écrivaient dans et sur l'ère des indépendances, lesquel·le·s se concentraient beaucoup sur les pays d'origine et leurs désillusions postcoloniales, cette nouvelle génération d'écrivain·e·s né·e·s après les années 1960 raconte davantage l'expérience de l'exil et du transnationalisme. Dans un article fameux, Abdourahman Waberi englobe cette « génération par-delà les frontières⁹⁸ » sous l'appellation des « enfants de la postcolonie », ces dernier·e·s y étant défini·e·s comme « les premiers usant sans complexe du double passeport, à jouer à deux, trois ou quatre tableaux, à se considérer africain et à vouloir en même temps dépasser cette appartenance⁹⁹ ». En cela, iels contribuent à faire émerger de nouvelles « géographies de la littérature¹⁰⁰ » qui transgressent les frontières, pour certaines celles qui sont propres à l'espace francophone et pour d'autres celles qui le rapprochent d'autres territoires linguistiques.

⁹⁷ Nadia Yala KISUKIDI, « Préface », dans Paul GILROY, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*, trad. de Charlotte NORDMANN, Paris, Amsterdam, 2017, p. 20.

⁹⁸ Abdourahman A. WABERI, « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, vol. 1, "Nouveaux paysages littéraires. Afriques, Caraïbes, Océan Indien", 1998, p. 14.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁰ La « géographie littéraire » est définie par Michel Collot comme « l'étude du contexte de la production littéraire », celle-ci devant cependant non pas se saisir indépendamment du texte littéraire, mais « intégrer cette dimension subjective et imaginaire, difficile à cartographier » qui est le propre de la création littéraire (Michel COLLOT, « Pour une géographie littéraire » [en ligne], *LHT Fabula*, 2011, URL : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>).

Une partie de ces géographies littéraires nouvelles est déterminée par le préfixe « trans- », qui renvoie au passage, à la traversée et à la transmission. Jean-Claude Laborie, Jean Marc Moura et Sylvie Parizet dessinent les contours d'une « littérature transatlantique » dans un ouvrage collectif qu'ils ont dirigé et dans lequel les contributeur·rice·s étudient des « œuvres ou mouvements, européens ou non-européens, produits par ou reflétant des échanges, transactions, connexions entre les cultures et les littératures des continents délimitant l'Amérique¹⁰¹ ». L'histoire littéraire alternative qu'ils proposent se veut « clairement transnationale et transculturelle, attachée à un espace littéraire intermédiaire entre les histoires nationales, les histoires d'une région et celle de la mondialisation littéraire [...]»¹⁰². L'ouvrage collectif *Pour un récit transnational*, dirigé par Yolaine Parisot et Charline Pluvinet¹⁰³, a lui aussi l'ambition de remettre en question les frontières nationales par l'intermédiaire de la production littéraire, et plus précisément son rapport à « l'histoire immédiate ». La littérature y est envisagée « en régime mondial », ce à quoi invite par ailleurs le champ des études « transaréales » développées par Ottmar Ette, avec lesquelles il met notamment en perspective des œuvres francophones et hispanophones¹⁰⁴.

Aborder la littérature à l'échelle mondiale et envisager celle-ci comme permettant un dialogue entre les cultures, c'est ce à quoi invite un certain nombre d'écrivain·e·s et théoricien·ne·s contemporain·e·s, perpétuant ce que Goethe avait initié avec la *Weltliteratur*. Plusieurs des « enfants de la postcolonie », parmi lesquels Ananda Devi, Alain Mabanckou, Wilfried N'Sondé, Gisèle Pineau, Jean-Luc Raharimanana, Abdourahman Waberi et d'autres, ont signé le manifeste pour une « littérature-monde en français » qu'appelaient de leurs vœux Michel Le Bris et Jean Rouaud. Celui-ci revendiquait le « retour du monde » dans la littérature de langue française, dont il aurait été jusqu'alors « le grand absent¹⁰⁵ ». Patrick Suter et Corine Fournier Kiss plaident quant à eux pour une « littérature mondiale de langue française¹⁰⁶ », laquelle propose des pistes de méthodologie, comme celle de la sociologie de la littérature, la

¹⁰¹ Jean-Claude LABORIE, Jean-Marc MOURA *et al* (dir.), *Vers une histoire littéraire transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2018, p. 11.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Yolaine PARISOT, Charline PLUVINET (dir.), *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015.

¹⁰⁴ Ottmar ETTE, *TransArea. Une histoire littéraire de la mondialisation*, trad. de Chloé CHAUDET, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèques francophones » 8, 2019.

¹⁰⁵ Jean ROUAUD, Michel LE BRIS, « Pour une "littérature-monde" en français » [en ligne], *Le Monde des livres*, 2007, URL : https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=https%3A%2F%2Fwww.lemonde.fr%2Flivres%2Farticle%2F2007%2F03%2F15%2Fdes-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url.

¹⁰⁶ Corinne FOURNIER KISS, Patrick SUTER., *et al.*, « Poétique des frontières dans les littératures de langue française », dans *Poétique des frontières. Une approche transversale des littératures de langue française (XXe-XXIe siècles)*, Genève, Metis Presses, coll. « Collection Voltiges », 2021, p. 24.

traduction ou encore l'étude des genres littéraires¹⁰⁷, qui selon ces deux chercheur·e·s font défaut au manifeste susmentionné¹⁰⁸.

D'autres notions encore invitent à penser les productions littéraires au prisme de la migration. Aux côtés des « écritures migrantes » ou de la « migrance¹⁰⁹ », on trouve aussi la notion de « migritude » définie par Jacques Chevrier, qui signale avec ce terme la différence entre les prédécesseurs de la Négritude et les écrivain·e·s de la postcolonie, ceux-ci « se désengageant simultanément de la culture d'origine et de la culture d'accueil, en vue d'inscrire leur démarche dans un nouvel espace identitaire dont les frontières font éclater les cadres ordinaires¹¹⁰ ».

... et qui invitent à repenser les frontières sociales

Chacun de ces termes ambitionne, avec la perspective qui lui est propre, de montrer que la littérature de langue française n'est pas frontérisée, ni par les limites du territoire français continental, ni même par un usage exclusif de la langue française. Mais au-delà de cela, bon nombre de ces perspectives invitent aussi à dépasser conjointement d'autres formes de frontières qui divisent le paysage littéraire, notamment celles qui sont d'ordre social et qui s'y perpétuent, ainsi que le montre la sociologie de la littérature récente, parmi laquelle on pourrait citer, entre autres, les travaux de Pascale Casanova¹¹¹ et de Kaoutar Harchi¹¹².

Ce qui dérange tant avec la différenciation entre littérature française et littérature francophone, c'est que ceux qui sont rangé·e·s dans la seconde catégorie sont généralement des auteur·rice·s originaires des Sud¹¹³. Sarah Burnautzki parle en ce sens d'une « *color line* littéraire¹¹⁴ ». Elle interroge dans ses travaux « les frontières racialisées de la littérature française », à partir de ses lectures de Marie NDiaye et de Yambo Ouologuem, et étudie « les processus sociaux de racialisation à l'œuvre à l'échelle de la situation nationale française ainsi

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁸ Voir aussi à ce propos : Éloïse BREZAUULT, « Les enjeux du manifeste "Pour une littérature-monde" » [en ligne], *Études littéraires africaines*, n° 29, 2010, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1027494ar>, consulté le 29 septembre 2022.

¹⁰⁹ Adama COULIBALY, Yao Louis KONAN (dir.), *Les écritures migrantes. De l'exil à la migrance littéraire dans le roman francophone*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2015.

¹¹⁰ Jacques CHEVRIER, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de 'migritude' », *Notre Librairie*, n°155-156, juillet-décembre 2004, pp. 96-100, p. 96.

¹¹¹ Pascale CASANOVA, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Editions du Seuil, 1999.

¹¹² Kaoutar HARCHI, « Quand la littérature justifie la domination. », *Ballast*, vol. 2, n° 10, 2020 ; Kaoutar HARCHI, *Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne. Des écrivains à l'épreuve*, Paris, Pauvert, 2016.

¹¹³ Les critiques qui s'élèvent à l'encontre de cette distinction mentionnent son illogisme, une littérature française étant par essence francophone (de langue française). Elles constatent par ailleurs que cette distinction opère une séparation qui se définit sous la forme d'une hiérarchie, la notion de francophonie connotant une forme de périphérie. Enfin, et c'est là le parti pris de Sarah Burnautzki, elles dénoncent une distinction qui se base sur le territoire d'origine dudit·e·de ladite écrivain·e, voire de sa couleur de peau.

¹¹⁴ Sarah BURNAUTZKI, *Les frontières racialisées de la littérature française. Contrôle au faciès et stratégies de passage*, Paris, Honoré Champion, coll. « Francophonies » 8, 2017, p. 12.

qu'à l'échelle microsociale, tels qu'ils peuvent opérer au niveau éditorial, dans des discours de commentaire, d'interprétation, de critique ou encore de théorie littéraire¹¹⁵ »¹¹⁶. Dans *Race et théâtre*¹¹⁷, Sylvie Chalaye analyse des processus similaires à l'œuvre dans le monde du spectacle, lequel est d'autant plus marqué par ces questions qu'il a fortement contribué à la fabrication de l'imagerie coloniale et raciste :

Le théâtre puis le cinéma ont fabriqué des images spectaculaires qui ont entretenu un racisme de masse, doublé d'un sexisme colonial [...] Ces représentations ont de toute évidence marqué durablement les imaginaires et enfermé l'homme et la femme noirs dans un travestissement dans l'origine est intimement liée à l'histoire de l'esclavage et à la colonisation¹¹⁸.

Ces recherches montrent chacune à leur échelle que la sphère artistique n'est pas imperméable au racisme, et qu'elle connaît tout autant des fractures et des discriminations que celles qui se produisent dans l'espace social.

Les abords transnationaux de la littérature accordent aussi une place certaine à la question des genres, qu'ils invitent à questionner et à éclairer, de même que celle de la race. On constate dans les corpus étudiés une importante présence des écrivaines femmes. Chloé Chaudet, Stefania Cubeddu-Proux et Jean-Marc Moura ont par ailleurs dirigé une étude comparatiste à propos d'un « Atlantique littéraire au féminin¹¹⁹ ». La réflexion sur « les théorisations de la norme¹²⁰ » élaborée dans *Genre et migrations postcoloniales*, ouvrage collectif dirigé par Yolaine Parisot et Nadia Ouabdelmoumen, s'appuie sur un corpus d'étude lui aussi atlantique, et qui s'ouvre par ailleurs à l'océan Indien.

Si jusque dans les années 1980 et la parution d'*Une si longue lettre* (1979)¹²¹ de Mariama Bâ les autrices étaient relativement absentes du corpus littéraire francophone africain et afrodescendant, les publications de textes littéraires écrits par des femmes africaines et afrodescendantes se multiplient à partir des années 1990, et ont un certain retentissement dans la critique¹²². Plusieurs des femmes écrivaines de cette nouvelle génération rejettent les

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁶ Voir aussi à ce propos : Yosra GHLISS, Marie-Anne PAVEAU (dir.), « Race et discours 1 : Écritures, réappropriations, inscriptions » [en ligne], *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, vol. 2021-2, 2022, URL : <https://doi.org/10.4000/itineraires.10494>.

¹¹⁷ Sylvie CHALAYE, *Race et théâtre. Un impensé politique*, Arles, Actes sud, coll. « Actes sud-papiers », 2020.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁹ Chloé CHAUDET, Stefania CUBEDDU-PROUX, Jean-Marc MOURA, *L'Atlantique littéraire au féminin : approches comparatistes (XXe-XXIe siècles)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2020.

¹²⁰ Yolaine PARISOT, Nadia OUABDELMOUMEN, COLLECTIF, *Genre et migrations postcoloniales. Lectures croisées de la norme*, Rennes, PU Rennes, 2013, p. 11.

¹²¹ Mariama BA, *Une si longue lettre*, Paris, Le serpent à plume, coll. « Motifs », 2007. Les dates de publication originale des œuvres littéraires du corpus secondaire mentionnées seront indiquées entre parenthèses dans le corps de la thèse. La note de bas de page mentionnera quant à elle la date de l'édition référencée.

¹²² Voir par exemple : Odile M. CAZENAVE, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, coll. « Collection Critiques littéraires », 1996.

assignations qui leur sont faites¹²³, tout en s’agaçant certaines fois de l’étiquette féministe qu’on leur attribue à cet égard, étiquette qu’elles peuvent considérer comme étant une importation occidentale¹²⁴.

Pour envisager la particularité des questions de genre telles qu’elles se posent aux autrices de la postcolonie, les études qui s’intéressent à ces géographies transfrontalières déplacent la question de l’intersectionnalité dans le champ des études littéraires¹²⁵, invalidant à cet égard une perspective essentialiste qui a parfois été reprochée aux tentatives de définition d’une « écriture féminine ». C’était là par exemple le projet de Hélène Cixous. Dans *Le Rire de la Méduse*¹²⁶, elle définissait les traits d’une esthétique littéraire qui serait proprement féminine – mais pas nécessairement propres à des écrivaines assignées femmes –, qui s’élèverait et qui s’opposerait contre une écriture masculine. Béatrice Didier, avec *L’écriture femme*¹²⁷, poursuit un projet similaire, en nuancant cependant la généralisation du propos. Dans les textes de la postcolonie, les genres s’envisagent davantage au pluriel¹²⁸, ce que le titre de la thèse retranscrit¹²⁹, et à partir de la particularité qu’engendre leur entrecroisement avec d’autres formes d’oppression.

Que peut la littérature vis-à-vis des frontières ?

Expérimentées par les écrivain·e·s de la postcolonie, les frontières sociales, culturelles voire géopolitiques sont questionnées et réévaluées au sein de leurs œuvres. Cette intrication entre expérience vécue et expérience racontée est assumée par les auteur·rice·s, dont Léonora Miano, qui affirme que :

[...] la littérature, au-delà des textes, ce sont également les conditions dans lesquelles ils sont produits. Pour l’auteur appartenant à une minorité, elles font partie intégrante

¹²³ Voir par exemple : Marco DIANI, « Littérature féminine et Francophonie » [en ligne], *Hermès, La Revue*, vol. 40, n° 3, CNRS Éditions, 2004, URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2004-3-page-328.htm>.

¹²⁴ C’est par exemple le cas de Léonora Miano. Voir à ce propos : Juliette CERF, « Léonora Miano : “Je déplore la tendance du féminisme à vouloir tout coloniser” » [en ligne], *Télérama*, 2021, URL : <https://www.telerama.fr/livre/leonora-miano-je-deploire-la-tendance-du-feminisme-a-vouloir-tout-coloniser-6977409.php>. Certaines d’entre elles ont créé des néologismes pour se distinguer d’un féminisme théorisé en Occident, à l’instar de Calixthe Beyala avec le mot « féminitude », et de Werewere Liking avec celui de « misovire » (Christine LE QUELLEC COTTIER, Valérie COSSY (dir.), *Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, Série Francophonies », 2022, p. 10). Pour une critique du féminisme occidental et des propositions pour l’abord des questions de genre avec un point de vue subsaharien et afrodiasporique, voir aussi: Léonora MIANO, *L’autre langue des femmes*, Paris, Grasset, 2021.

¹²⁵ Yolaine PARISOT, *et al.*, « Une histoire littéraire transatlantique peut-elle être intersectionnelle ? Le paradigme caribéen », dans *Vers une histoire littéraire transatlantique*, *op. cit.*

¹²⁶ Hélène CIXOUS, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, coll. « Collection Lignes fictives », 2010.

¹²⁷ Béatrice DIDIER, *L’écriture-femme*, 3. éd, Paris, Puf, coll. « Écriture », 1999.

¹²⁸ Le congrès de l’APELA (Association pour l’étude des littératures africaines) de 2021, qui était dédié aux « esthétiques et activismes queer » a illustré un intérêt pour les questions LGBTQ+ dans les littératures africaines, y compris chez des auteur·rice·s de la génération de la postcolonie (« AAC: activismes et esthétiques queer dans les littératures africaines » [en ligne], 2020, URL : <https://apela.hypotheses.org/4308>).

¹²⁹ L’expression « écritures féminines » n’y est donc pas à comprendre au sens qu’établit Hélène Cixous.

du parcours littéraire [elle précise en note de bas de page « Pour les autres aussi, à vraie dire »]. Un tel auteur, quels que soient son milieu social d'origine, son esthétique et les thèmes qu'il choisit de développer, s'inscrit de manière transgressive dans un espace littéraire qui n'avait pas prévu de place pour lui¹³⁰.

Les écritures et créations produites dans la marge, si elles peuvent se heurter à des invisibilisations, pourraient aussi se concevoir comme proposant un point de vue qui leur est propre sur le monde. À partir de leur localisation décentrée, ne constituent-elles pas un support particulier pour rendre compte des frontières sociales, par exemple, et de leurs conséquences dans les vécus ? À propos du genre, Sam Bourcier écrit par exemple que :

Ce que la sociologie décrit et réifie, quand elle se contente de re-marquer l'existence de normes de genres avec force et terrains empiriques, sondages et typologies, la littérature et les études littéraires l'opèrent, la re-performent et favorisent ainsi plus sûrement le débordement du système sexe/genre dominant abusivement naturalisé¹³¹.

Selon lui, la littérature a donc un pouvoir de transformation de ces catégories sociales et j'ajouterais que c'est d'autant plus le cas de celle qui est produite depuis ces mêmes catégories sociales. Les « mondes du texte¹³² », imaginés depuis l'espace frontalier et la marge qu'il figure, s'apparenteraient au moins à des espaces privilégiés pour interroger les normes, soit en les « consignants », soit en en faisant « au contraire le lieu d'une subversion, d'une résistance, d'une porosité¹³³ ». Ce pourrait être aussi le cas d'autres pratiques artistiques, à l'instar de la pratique théâtrale, qui offre un pouvoir discursif tant au corps qu'à la parole, et notamment à ceux des femmes.

Si cela ne signifie pas pour autant que ces œuvres sont nécessairement et strictement autobiographiques, la littérature et les créations produites dans les espaces frontaliers se conçoivent dans leur proximité avec le monde, comme une sorte de miroir de celui-ci, pouvant rendre visible ce qui se passe dans ses marges. En cela, le texte pourrait se penser comme un espace qui renoue, en quelque sorte, avec la dimension anthropologique de la frontière, dans la mesure où, comme l'écrit Léonora Miano, la littérature est un « moyen d'entrer en relation avec

¹³⁰ Léonora MIANO, "Toutes littératures est politique", *L'impératif transgressif*, op. cit., pp. 105-111, p. 111.

¹³¹ Marie-Hélène (désormais Sam) BOURCIER, « Mini-épistémologie des études littéraires, des études de genres et autres -studies dans une perspective interculturelle », dans Guyonne LEDUC (dir.), *Comment faire des études-genres avec de la littérature. Masquereading*, Paris, L'Harmattan, coll. « Des idées et des femmes », 2014, p. 17.

¹³² La notion de « monde du texte » est empruntée à Paul Ricoeur, qui le conçoit en parallèle au « monde du lecteur » : « Par *monde du texte* j'entends le monde déployé par le texte devant lui [...] comme l'horizon de l'expérience possible dans lequel l'œuvre déplace ses lecteurs. Par *monde du lecteur* j'entends le monde effectif dans lequel l'action réelle est déployée [...] » (Paul Ricoeur, *L'herméneutique biblique*, Paris, Editions du Cerf, coll. « La nuit surveillée », 2001, p. 32). Je lui emprunte dans la thèse ces deux notions pour signifier d'une part le monde déployé dans la narration, et d'autre part celui qui est tangible pour le lectorat.

¹³³ Audrey LASSERRE, « Le genre et les études littéraires d'expression française (xxe-xxie siècle) en France » [en ligne], *ElFe XX-XXI 2016*, n° 6 *Études de littérature de langue française des xxe et xxie siècles. À la lumière des études de genre*, 2017, p. 30, URL : <https://classiques-garnier.com/elfe-xx-xxi-2016-n-6-etudes-de-litterature-de-langue-francaise-des-xxe-et-xxie-siecles-a-la-lumiere-des-etudes-de-genre-le-genre-et-les-etudes-litteraires-d-expression-francaise-xxe-xxie-siecle-en-france.html>.

les autres¹³⁴ ». Si l'on considère le champ littéraire et artistique comme un espace de représentation, ces créations permettraient alors de dessiner les contours d'une société plus en phase avec le monde postcolonial et de circulations qui est le nôtre, et donnant une place aux expériences qui y sont minorisées, essentialisées, sinon tuées dans les discours traditionnels.

En retour, ces pratiques reconfigurent la dimension symbolique des espaces frontaliers et pourraient contribuer à leur redéfinition. Selon Vassiliki Lalagianni et Jean-Marc Moura, « l'expérience de l'exil conduit l'écrivain à errer à la frontière, à hanter les marges du langage, à s'ouvrir à d'autres cultures, bref, à fictionnaliser l'inquiétante étrangeté que crée le choc culturel¹³⁵ ». Ces « marges du langage » et cette « manière transgressive » s'aperçoivent dans des formes littéraires novatrices, que l'on pourrait saisir comme des zones de transitions entre différentes catégories, comme celles des genres littéraires par exemple, ceux-ci pouvant aussi être perçus comme traditionnellement divisés par des frontières, taxinomiques cette fois. Ce peuvent aussi être des textes qui font se rencontrer et s'entremêler les différentes langues des auteur·rice·s, par l'écrit en tant que tel, mais aussi par les références et images mobilisées. Par sa forme et son fond, l'espace textuel s'apparenterait finalement lui-même à l'espace frontalier dans lequel il se crée, et aboutirait « à créer un rapatriement intérieur, un espace sécurisant où le sujet migrant, essayant de s'insérer dans sa nouvelle géographie, réconcilierait les lieux par l'écriture, créant ce troisième espace de tension et de création [...] où les déplacements mémoriels, le passé et le présent coexisteraient sans heurt¹³⁶ ». Finalement, Fournier Kiss et Suter affirment que :

Les littératures de langue française, produites dans les cinq continents, sous les climats les plus divers, dans des régions tantôt privilégiées, tantôt défavorisées, et dans des pays marqués par des histoires fort différentes [...] sont particulièrement aptes à saisir les variations globales et locales de la frontière, et elles n'hésitent pas à configurer les frontières les plus contradictoires : à mettre au jour celles qui sont tuées parce qu'elles ne sont pas compatibles avec le discours officiel, à déterrer celles qui ont été oubliées ou refoulées, à donner voix à celles qui sont seulement pressenties sans avoir été réellement vues, à imaginer celles que le futur sera à même de nous réserver ou de nous préparer. A cet égard, les récits francophones nous apparaissent tentaculaires : ils décrivent des frontières qui attachent et détachent, coupent et soudent, nouent et dénouent d'une certaine façon, mais qui se montrent prêtes, selon les circonstances, à attacher et à détacher, à couper et à souder, à nouer et à dénouer d'une autre façon¹³⁷.

¹³⁴ Léonora MIANO, "Toute littérature est politique, *op. cit.*, p. 105.

¹³⁵ Vassiliki LALAGIANNI, Jean-Marc MOURA (dir.), *Espace méditerranéen. Écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*, Amsterdam ; New York, NY, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2014, pp. 7-8.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹³⁷ Corinne FOURNIER KISS, *et al.*, « Poétique des frontières dans les littératures de langue française », dans *Poétique des frontières. Une approche transversale des littératures de langue française (XX^e-XXI^e siècles)*, *op. cit.*, p. 24.

Corpus d'étude

Ces possibilités de la littérature et des créations artistiques seront étudiées à travers la lecture et l'analyse d'un corpus qui illustre le tournant transnational de la littérature en s'ancrant dans des aires géographiques différentes, se situant au carrefour des espaces atlantique et méditerranéen. L'étude comparera des œuvres produites dans différentes sphères d'une francophonie habitée par le plurilinguisme et écrites par des autrices appartenant à une même génération, née entre 1960 et le début des années 1980, qui circulent entre l'Europe du Sud, l'Afrique subsaharienne et la Caraïbe. Avec des créations multimodales, elles rendent compte de la frontière qu'elles « habitent¹³⁸ », évoquant leur déterritorialisation, le fait d'être « à côté de soi-même¹³⁹ » ou revendiquent au contraire leur multiappartenance.

Éva Doumbia, née en 1968 en France est franco-ivoiro-malienne et se définit « comme métisse autant du point de vue culturel que social¹⁴⁰ ». Elle est autrice, metteuse en scène et a fondé la Compagnie La Part du Pauvre / Nana Triban à Marseille, aujourd'hui installée à Elbeuf, en Normandie. Son théâtre se pense à la croisée des arts savants et populaires, tout en souhaitant faire le pont entre différents espaces culturels, européens, africains et américains. Considérée comme une « pionnière des cultures afropéennes en France¹⁴¹ », elle interroge dans une partie de ses créations les questions identitaires qui se posent aux Afrodescendant·e·s de France, entre autres leur confrontation avec le racisme et le sexisme, avec la volonté de les visibiliser. Dans le texte pour la scène *Le iench*¹⁴² (2020), elle met en scène une famille d'origine malienne et les conflits de génération qui s'y posent. En arrière-plan de l'intrigue apparaît la question des violences policières, laquelle finit par s'immiscer dans le huis clos familial¹⁴³. Dans son roman *Anges fêlées*¹⁴⁴ (2016), les frontières sociales s'entremêlent aux frontières intérieures et mentales. Le récit aborde la question de la dépression à travers le parcours de plusieurs personnages dont les parcours se croisent à Marseille.

Dans le cadre d'un cycle de spectacles consacré à la réécriture d'œuvres écrites par des autrices noires, Éva Doumbia a mis en scène dans *Afropéennes*¹⁴⁵ deux textes de Léonora

¹³⁸ Référence à : Léonora MIANO, *Habiter la frontière*, Paris, l'Arche, coll. « Tête à tête », 2012.

¹³⁹ Philippe TRIAY, « Fabienne Kanor : *Faire l'aventure*, l'odyssée de l'exil » [en ligne], *Franceinfo culture*, publié le 05/02/2014, URL : https://www.franceinfo.fr/culture/livres/roman/fabienne-kanor-faire-laventure-lodysee-de-lexil_3384721.html

¹⁴⁰ « Compagnie la Part du Pauvre Nana Triban » [en ligne], Site officiel, URL : <https://cielapartdupauvre.com>.

¹⁴¹ Marie-Julie CHALU, « Éva Doumbia, pionnière des cultures afropéennes en France. Entretien. » [en ligne], 2019, URL : <https://afropea.net/interview-avec-eva-doumbia/>.

¹⁴² Éva DOUMBIA, *Le iench*, Arles, Actes sud, coll. « Actes sud-Papiers », 2020. **Désormais LI.**

¹⁴³ L'analyse de ce texte sera nourrie par la représentation de la pièce vue en juin 2021 au théâtre de la Joliette à Marseille, dirigée par Éva Doumbia et joué par sa compagnie, La Part du Pauvre Nana Triban, avec : Fargas Assandé, Nabil Berrehil, Fabien Aissa Busseta, Catherine Dewitt, Sundjata Grelat / Akram Manry, Binda N'gazolo, Salimata Kamaté, Fatou Malsert / Olga Mouak, Frédéricko Semedo, Soulemane Sylla.

¹⁴⁴ Éva DOUMBIA, *Anges Fêlées*, Vents Ailleurs, coll. « Fragments », 2016. **Désormais AF.**

¹⁴⁵ L'abord de ce spectacle sera complété par la mise en scène à laquelle j'ai assisté en décembre 2016 à l'Espace 93 de Clichy-sous-Bois. Une captation vidéo du spectacle est par ailleurs disponible en ligne (*Afropéennes*, [en ligne], Axe Sud Production, 2015, URL : <https://vimeo.com/ondemand/afropeennes/117165292>).

Miano, dont les *Écrits pour la parole*¹⁴⁶ (2012), recueil de textes courts qui peuvent se lire comme des discours témoignant de la condition noire en France actuelle, par des narrateur·rice·s de différents âges et genres. Née en 1973 au Cameroun, venue en France en 1991, et établie aujourd'hui au Togo, Miano est une autrice consacrée pour ses nombreux romans. Son recueil *Red in blue trilogie*¹⁴⁷ (2015), destiné comme *Écrits pour la parole* à la scène – la collection dans laquelle ces textes sont publiés, « Scène ouverte », y invite – explore la mémoire atlantique de l'esclavage, à partir de trois textes qui s'inscrivent dans des espaces-temps différents. « Révélation¹⁴⁸ » se passe dans un univers céleste, « Sacrifices¹⁴⁹ » en Jamaïque au temps du marronnage et « Tombeau¹⁵⁰ » un village d'Afrique contemporaine.

La mémoire atlantique est aussi explorée dans le roman *Humus*¹⁵¹ (2006) de Fabienne Kanor¹⁵². Imaginée à partir d'une archive historique, l'intrigue a pour personnages des femmes esclaves qui décident de sauter ensemble du navire négrier qui les emporte. Née en 1970 à Orléans de parents martiniquais, également journaliste et cinéaste, Kanor s'intéresse dans ses créations à la façon dont les identités, les relations et les corps sont « enfermés » dans une mémoire historique non-résolue. Évoquant régulièrement son absence d'un lieu à soi, elle s'inscrit dans une lignée « d'écrivain·e·s voyageur·e·s¹⁵³ ». Elle a vécu dans différents pays en Europe, en Afrique de l'Ouest et en Amérique, triangle atlantique au sein duquel circulent également ses nombreux personnages, et dit décliner son histoire « à travers celle du migrant ». Dans *Faire l'aventure*¹⁵⁴ (2014), elle donne à lire le parcours de deux personnages qui quittent chacun à leur manière la côte sénégalaise pour aller en Europe du Sud. À la porte du continent, leurs parcours se heurtent aux réalités des migrations postcoloniales contemporaines.

L'exil est aussi questionné par Leïla Anis, née en 1983 à Djibouti et arrivée en France à l'adolescence, qui dans ses textes pour la scène entremêle l'autobiographique, le biographique et la fiction. Qualifiés d'« écritures du réel », ils s'inspirent de sa propre histoire, celle-ci étant mise en scène dans *Fille de*¹⁵⁵ (2013), qui examine son expérience de la migration en lien avec son identité de genre. Le rapport complexe à la filiation que la pièce aborde est développé dans

¹⁴⁶ Léonora MIANO, *Écrits pour la parole*, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2012. **Désormais EPP.**

¹⁴⁷ MIANO, *Red in blue trilogie*, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2015. **Désormais RBT.**

¹⁴⁸ L'étude du texte sera nourrie par la mise en scène qu'en a proposé Satoshi Miyagi en octobre 2018 au Théâtre de la Colline à Paris.

¹⁴⁹ À ma connaissance, ce texte n'a pas été mis en scène jusqu'à présent.

¹⁵⁰ Une mise en voix du texte a été proposée dans le cadre du cycle « Ça va, ça va, le Monde ! », organisé par RFI dans le cadre du festival d'Avignon en 2015. Une captation vidéo est disponible en ligne (« RFI à Avignon. Léonora Miano et «Red in Blue Trilogie: Tombeau» » [en ligne], *rfi*, 2015, URL : <https://www.rfi.fr/fr/afrique/20150720-rfi-avignon-leonora-miano-red-in-blue-trilogie-tombeau>). Une mise en scène a par ailleurs été proposée par Jacobin Yarro en 2017 à l'Institut français du Cameroun, à Yaoundé (Monica NKODO, « "Red in blue trilogie : Tombeau" : quand Yarro croise Miano » [en ligne], *Cameroon Tribune*, 2021, URL : <https://www.cameroon-tribune.cm/article.html/42596/fr.html/-red-in-blue-trilogie-tombeau->). Mes tentatives de contact avec le metteur en scène n'ont jusqu'à présent pas abouti.

¹⁵¹ Fabienne KANOR, *Humus*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2006. **Désormais H.**

¹⁵² Pour une bibliographie complète, voir : « Fabienne Kanor » [en ligne], Site officiel, URL : <http://www.fabiennekanor.net>.

¹⁵³ Philippe TRIAY, « Fabienne Kanor : *Faire l'aventure*, l'odyssée de l'exil », *op. cit.*

¹⁵⁴ Fabienne KANOR, *Faire l'aventure*, Paris, J.-C. Lattès, 2014. **Désormais FA.**

¹⁵⁵ Leïla ANIS, *Fille de*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. "Théâtre à vif", 2013. **Désormais FD.**

Filiations ou les enfants du silence (2014)¹⁵⁶, où la trajectoire de son double-personnage croise celle de Karim Hammiche, fils d'immigré algérien, avec lequel elle a cofondé la Compagnie de l'Oeil Brun¹⁵⁷, dont elle est l'autrice associée. La forme littéraire choisie performe particulièrement un texte destiné à être dit et se prête à la dramaturgie hybride revendiquée par la compagnie¹⁵⁸.

Parce qu'elles sont ectopiques, ces créations cherchent justement à dessiner les contours d'espaces nouveaux, ceux-ci se dessinant tant par les formes esthétiques hybrides que par les parcours des personnages, qui traversent l'Afrodiaspora de façon multidirectionnelle : de l'Afrique vers l'Amérique, de l'Amérique vers l'Afrique, de l'Afrique vers l'Europe etc., dans des contextes historiques ou contemporains. Par ces circulations, elles rapprochent la Méditerranée de l'Atlantique noir, et c'est dans leur croisement que pourraient apparaître ces lieux de cultures inédits.

Méthodes

À partir des espaces frontaliers méditerranéen et atlantique, qui incluent l'Afrique dans ses rapports avec les autres continents, respectivement de façon contemporaine et mémorielle, il s'agira de voir dans quelle mesure la littérature a la capacité d'intervenir sur des frontières dont la qualité de relation est dépassée par celle de la séparation. Ne pourrait-on pas, à partir de là, réviser les frontières méditerranéennes, souvent évoquées par les drames migratoires qui s'y produisent, à la manière du projet initié par Gilroy avec l'Atlantique noir ? Comment les créations et textes qui visitent ces espaces frontaliers s'y prennent-ils pour réinvestir ces limites en espaces de contact et de convergence, et de quelles façons leur esthétique spécifique intervient-elle dans ces questions¹⁵⁹ ? En retour, peut-elle agir sur l'espace social et dans le monde du lecteur, pour remettre en question les frontières sociales existantes ?

Plus globalement, la thèse ambitionne de montrer la façon dont les littératures et les créations artistiques ont la capacité d'éclairer des concepts élaborés en sciences humaines et sociales, comme celui de la frontière. Elle interrogera la façon particulière qu'elles ont d'intervenir et de peser sur des sujets qui questionnent les sociétés et les cultures contemporaines, à l'instar des questions de genre, de racisme, mais aussi de cosmopolitisme,

¹⁵⁶ Leïla ANIS, *Filiations ou Les enfants du silence*, Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, coll. « Théâtre à vif », 2014. **Désormais FOES.**

¹⁵⁷ « La compagnie de l'Oeil Brun » [en ligne], Site officiel, URL : <https://www.compagnieoeilbrun.com>.

¹⁵⁸ Je regrette de n'avoir pu assister jusqu'à présent à aucune des représentations de ces deux pièces, ni à d'autres de la Compagnie de l'œil Brun. L'analyse de *Fille de* est cependant complétée par une série de captations vidéos disponibles en ligne, l'une filmant une lecture du texte par Leïla Anis et l'autre la mise en scène qu'en a proposée Géraldine Bénichou au Théâtre du Grabuge à Lyon en 2014. Les liens de ces différentes vidéos sont indiqués dans la bibliographie.

¹⁵⁹ C'est ce que l'axe transversal « Histoire littéraire et cultures de l'espace méditerranéen », dirigé par Stéphane Baquey au CIELAM, unité de recherche de l'Université d'Aix-Marseille, a exploré (« HILCEM. Axe transversal » [en ligne], Aix-Marseille Université, CIELAM, URL : <https://cielam.univ-amu.fr/axe/3>).

de mondialisation etc. Pour ce faire, elle évaluera tour à tour la façon dont elle contribue à faire reconnaître l'existence d'un problème nié dans le discours majoritaire ; celle qu'elle a de prendre position à l'aide de représentations, de paroles, de métaphores, de personnages qui pourraient potentiellement figurer d'autres modèles identitaires que ceux que l'on trouve dans les pratiques plus traditionnelles etc. ; et, finalement, sa capacité à faire acte de proposition pour une société qui serait plus inclusive pour ses minorités.

Pour ce faire, les analyses textuelles et leurs interprétations, qui constituent le cœur de cette thèse y compris dans l'abord des œuvres pour la scène, la question de la représentation étant abordée de façon plus subsidiaire, seront éclairées par un propos interdisciplinaire. La frontière, si elle figure un objet à étudier dans ces multiples dimensions, est aussi un outil épistémologique qui permet de penser les catégories et leur reconfiguration ; elle peut être à la fois « objet » et « concept¹⁶⁰ », elle peut aussi être une « méthode¹⁶¹ », poussant finalement à une étude qui elle-même se pense à la frontière, dans un abord qui décloisonne les approches et qui invite au décentrement¹⁶². Ainsi que l'illustre le cheminement de cette introduction, l'abord d'un concept aussi polysémique que celui de la frontière nécessite le recours aux sciences humaines et sociales : introduite par une perspective anthropologique, la notion s'est déplacée jusqu'au littéraire, en passant par son acception géopolitique, sociologique et culturelle, à laquelle on pourrait ajouter celle de l'histoire et des disciplines connexes : études de genres et études culturelles notamment. Ce faisant, le monde du texte sera envisagé en dialogue constant avec le monde du lecteur.

La thèse envisagera les espaces frontaliers à partir de trois perspectives.

Dans une première partie, ils seront appréhendés à la manière des murs frontières, c'est-à-dire comme des lieux empêchant le passage, enfermant ou repoussant le personnage dans un entre-deux qui se prolonge bien au-delà de la frontière géopolitique. La frontière maritime que les personnages cherchent à traverser est tour à tour envisagée comme un lieu qui engendre ou qui se prolonge sous la forme de disparitions (chapitre 1), d'enfermements (chap. 2) et d'une « ligne de couleur » (chapitre 3). Dans chacune de ces occurrences, le personnage est projeté dans un entre-deux du pays d'origine et du pays d'arrivée, qui prend la forme d'un « entre rien » pour reprendre une expression employée par un personnage de Leïla Anis, ou encore de « double absence¹⁶³ », ainsi que la nommait Abdelmalek Sayad. « Ni d'ici, ni de là-bas », en

¹⁶⁰ Lilian MATHIEU, Assia BOUTALEB, Yves BUCHET DE NEUILLY, *et al.*, *Penser les frontières sociales. Enquêtes sur la culture, l'engagement et la politique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2020, p. 7.

¹⁶¹ Sandro MEZZADRA, Brett NEILSON, *La frontière comme méthode ou la multiplication du travail*, *op. cit.*

¹⁶² Michel AGIER, « Penser le sujet, observer la frontière : Le décentrement de l'anthropologie » [en ligne], *L'homme*, n° 203/204, 2012, URL : <https://www.jstor.org/stable/24699238>.

¹⁶³ Abdelmalek SAYAD, *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Points, coll. "Points essais", 2014.

rupture avec le pays d'origine et marginalisé dans le pays d'arrivée, le personnage en migration expérimente l'exil sous la forme d'une « perte du lieu aimé mais également perte de l'être puisque l'exil “déracine le moi”¹⁶⁴ ». Il menace l'identité des personnages en mobilité, lesquels se confrontent à une errance qui n'est pas seulement physique, mais aussi mentale et sociale. Dans cette perspective, l'espace frontalier se présente comme une sorte de gouffre et une menace d'anéantissement, que l'Atlantique noir de même que la Méditerranée figurent particulièrement par les formes de mort qui s'y produisent. Des concepts qui envisagent l'espace sous le prisme de l'absence et de la négation, tels que celui de « non-lieux¹⁶⁵ » et de « hors-lieux¹⁶⁶ » seront mobilisés à cet égard.

Dans un deuxième temps, les espaces frontaliers prennent au contraire la forme d'hétérotopies¹⁶⁷, définies par Michel Foucault comme des espaces autres, qui fonctionnent selon un ordre qui leur est propre et qui ont la fonction de transformer les autres espaces. La deuxième partie envisagera en effet les espaces frontaliers comme des lieux de résistance. Face aux différentes pertes énoncées dans la première partie, les personnages développent des stratégies d'auto-défense, qui se révèlent comme étant propres aux espaces frontaliers. Certains de ces protagonistes affrontent la mort, plutôt que de la subir (chapitre 4). D'autres prennent l'initiative de la fuite, qui sera interprétée comme un acte de possible émancipation (chapitre 5). Ces différentes formes de résistance se produisent en lien avec une recomposition des filiations et des communautés d'appartenance (chapitre 6). Puisqu'il se situe entre différents territoires, l'espace frontalier est nodal et figure un point de rassemblement pour des individus dont les origines sont diverses. De là peut naître une force collective, qui, parce qu'elle est marquée par une forme d'hybridité, invite à repenser la façon dont se conçoit l'appartenance.

La troisième partie envisagera l'espace frontalier comme un espace de création, à partir duquel s'énoncent des façons inédites d'observer et de raconter le monde. Il s'agira de vérifier si la création ne pourrait pas constituer une forme de réparation (chapitre 7) des ruptures énoncées précédemment, notamment celle de l'histoire, tant collective que personnelle. On se demandera en ce sens si l'espace frontalier ne pourrait pas aussi figurer un lieu permettant d'avoir un point de vue particulier sur le monde, que les œuvres adoptent (chapitre 8). L'espace frontalier, s'il est situé en périphérie, peut effectivement aussi se concevoir comme un milieu, un espace intermédiaire qui rassemble différents territoires et qui permet d'avoir la connaissance conjointe des expériences qui y sont liées. À partir de là, la frontière retrouverait sa fonctionnalité de relation et prendrait même la forme d'un tiers-espace, conçu par Homi K. Bhabha comme le lieu révélateur de la traduction culturelle qu'il perçoit dans l'hybridité¹⁶⁸.

¹⁶⁴ Vassiliki LALAGIANNI, Jean-Marc MOURA (dir.), *Espace méditerranéen. Écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*, op. cit., p. 6.

¹⁶⁵ Marc AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit.

¹⁶⁶ Michel AGIER, « Incertitude urbaine et liminarité rituelle. Anthropologie des hors-lieux » [en ligne], *Zainak*, n° 31, 2009, URL : <https://www.ondarebideak.eus/kanpora/hedatuz.euskomedia.org/8355/1/3102150232.pdf>.

¹⁶⁷ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres » [en ligne], *Empan*, vol. 54, n° 2, 2004, URL : <http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>.

¹⁶⁸ Homi K. BHABHA, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, op. cit.

Les œuvres du corpus, à travers lesquelles se dessinent la représentation d'une Méditerranée comme espace du divers (chapitre 8) dans la continuité de l'Atlantique noir, seront alors envisagées comme de potentielles figurations de ce tiers-espace.

Partie I

Les espaces frontaliers, des lieux de ruptures

Introduction

Rien ne vaut la mer pour laisser couler ce qui en nous ne peut s'oublier. Je suis l'eau salée et les vagues. Ineffable. [...] Je me recroqueville en moi, tu vois la limace, ou ces petites chenilles qui se mettent en boule dès que touchées, je suis chenille en boule en moi dès que touchée. Cette sensation d'être agenouillé en soi. Quoi tu ne comprends pas ? En fait je me demande comment on en arrive là, à tout ça¹.

Le versant liminal de la frontière

Cette thèse envisage en premier lieu la frontière comme une ligne de rupture pour le personnage en déplacement. Cette première perspective, que matérialise clairement l'image des murs frontières mentionnés dans l'introduction générale, est abordée sous le prisme de la liminalité. Ce qui est liminal se définit généralement, ainsi que l'indique un dictionnaire d'usage, comme ce qui « se situe au seuil de nos perceptions² », et Michel Agier emploie plus particulièrement ce terme pour signifier le malaise que la frontière engendre :

[...] à l'instant où l'on arrive sur le lieu même de la frontière, on « devient » étranger et encore momentanément (ou plus longtemps) sans statut.

Cette liminarité [...] concerne tout ce qu'on désigne généralement par les « marges » et qu'on peut plus précisément situer dans l'état d'incertitude à propos du fait d'exister socialement et d'être reconnu par les autres, une condition liminaire donc, qui n'a pas le statut d'une catégorie sociale mais peut parfois correspondre à ce qu'on désigne par « liminal³ », c'est-à-dire un état à peine perceptible, à peine audible et « sans voix ». C'est à partir des camps [...] que j'ai commencé à saisir cette liminarité sociale, qu'il m'a semblé ensuite possible d'élargir à tous les « hors-lieu ». Leur temporalité suspendue, leur place interstitielle (hors de tous les lieux, mais pourtant bien réels et localisables) produisent l'expérience d'un écart avec le monde social ordinaire. Dans cet écart s'installent une latence, une attente et une vie où l'on « étire le temps » (*pushing time*), comme disent certains réfugiés⁴.

¹ AF, 66

² Article « Liminal » [en ligne], dans *Wiktionnaire*, URL : <https://fr.wiktionary.org/wiki/liminal>.

³ Si « liminal » et liminaire » sont souvent considérés comme des synonymes, Agier leur attribue une nuance : « Le terme liminaire, utilisé en français par Arnold Van Gennep [...] a été traduit par les auteurs de langue anglaise en liminal, et c'est ce terme qui est revenu vers le français avec une connotation psychologique qui ne correspond qu'en pratique à mon propos. C'est pourquoi je garderai le plus souvent le terme "liminaire", qui permet de restituer la dynamique du rite en général et de lui donner ainsi une plus large acceptation descriptive, gardant "liminal" pour rendre compte du ressenti et du malaise qui lui sont parfois associés ». Michel AGIER, *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, Paris, La Découverte, 2013, p. 49). Je lui emprunte cette nuance dans mon propos.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

Ce qui domine dans cette définition, établie dans le contexte des migrations contemporaines irrégulières allant du Sud vers le Nord global, c'est donc un malaise social qu'engendre la traversée des frontières, malaise qui contamine aussi les dynamiques d'existence. S'il est impossible de rester physiquement *dans* la frontière géopolitique en tant que telle – l'accès au *no man's land* qui se situe entre les murs doublés qui forment certaines frontières est interdit ; un individu ne pourrait pas survivre indéfiniment dans la mer sans accoster à l'une ou l'autre de ses côtes de temps à autre –, l'entre-deux qu'elle symbolise prend d'autres formes, qui se traduisent par exemple par les difficultés administratives, par l'interdiction de circuler, par les difficultés matérielles rencontrées ; un ensemble de facteurs qui confronte le-la migrant·e à des modalités de survie plutôt que d'existence. Agier insiste particulièrement sur la suspension du temps, sur l'invisibilisation et le silence qui entourent les expériences vécues ; c'est en cela que la frontière géographique se prolonge sous des formes sociales, identitaires ou encore mentales. Puisque l'identité se définit comme la reconnaissance de l'autre – on est parce qu'autrui nous considère –, ou encore par la possibilité de se raconter, pour reprendre la notion « d'identité narrative » conceptualisée par Ricœur qui écrit que « répondre à la question “qui ?” [...], c'est raconter l'histoire d'une vie⁵ », on voit bien que l'identité est fragilisée dans cette situation de liminalité, sinon fracturée.

Cette fracture est en partie explicable par les trois critères qu'Agier définit pour caractériser la liminalité, ce qu'il fait à partir de l'exemple des camps de migrant·e·s, à savoir : l'extraterritorialité (le camp est souvent situé dans des zones périphériques des villes, des états etc. et étant censément provisoire, il n'apparaît pas sur les cartes géographiques⁶), l'exception (les lois qui régissent les camps ne sont pas les mêmes que celles de l'État dans lequel ils se trouvent, ils sont soumis à un régime spécifique ; en outre, des économies parallèles et clandestines se mettent en place à l'intérieur des camps) et l'exclusion (le camp performe la marginalité de ceux qui y sont enfermé·e·s ; cet enfermement, au-delà d'être physique, est aussi social, le-la migrant·e étant considéré·e à travers la figure de l'altérité)⁷. Or, ces critères pourraient aussi définir les espaces frontaliers en tant que tels. Ils peuvent servir de prisme de lecture pour interpréter la façon dont les œuvres décrivent ce que Guillaume Le Blanc nomme la « condition d'étranger⁸ », laquelle se définit notamment par la condition de dedans/dehors : localisé·e dans un espace défini (dedans), le-la migrant·e en est pourtant continuellement

⁵ Paul RICOEUR, *Temps et récit, t. III Le temps raconté.*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points essais », 1985, pp. 442-443.

⁶ Michel Agier donne en ce sens l'exemple de l'un des plus grands camps au monde, le camp de Dadaab, au sein duquel vivent 463 000 réfugié·e·s (chiffres avancés par l' UNHCR, L'Agence des Nations Unies pour les réfugiés), mais qui n'apparaît pas sur les cartes du Kenya.

⁷ Agier mobilise cette typologie dans plusieurs de ces travaux. Voir par exemple : Michel AGIER, « L'encapement du monde », dans *Un monde de camps*, La Découverte, Paris, 2014, pp. 19-20.

⁸ Catherine Mazauric cite Guillaume Le Blanc : « J'appelle condition d'étranger la précipitation dans la situation d'être dedans tout en étant dehors, engendrée par la désignation d'une vie comme étrangère. La condition d'étranger n'est pas une condition humaine partagée, elle repose sur une désignation qui crée la possibilité (sociale, juridique, économique) d'être dedans tout en étant dehors » (Guillaume Le BLANC, *Dedans, dehors. La condition d'étranger*, Paris, Éditions du Seuil, 2010, p. 44).

exclu·e (dehors), socialement mais aussi physiquement. En effet, « l'arrivée du migrant irrégulier n'en est pas une : sitôt qu'il est là, il est contraint à s'effacer, maintenu, silhouette aux contours indéchiffrables, dans le *no man's land* d'une frontière au franchissement interminable, dans les espaces liminaux d'invisibilité⁹ ».

Les œuvres exacerbent cet enfermement, en racontant comme celui-ci se met déjà en œuvre sur le territoire d'origine, et la façon dont il se perpétue dans le territoire d'arrivée, notamment sous la forme des « hors-lieux », définis par Michel Agier. L'anthropologue englobe sous cette notion des espaces situés dans les marges des villes, dans lesquelles les migrant·e·s sont physiquement enfermé·e·s et qui engendrent des expériences de liminalité sociale :

Les hors-lieux se constituent d'abord comme des *dehors*, placés sur les bords ou les limites de l'ordre normal des choses – ordre « normal » qui reste jusqu'aujourd'hui, en fin de compte, un ordre national. [...] Au tout début des années 1980, Michel Foucault avait déclaré que les réfugiés sont les premiers « enfermés dehors⁴ ». Mais c'est un dehors vide, un pur mirage sans pensée propre ni identité : son espace réel est formé par le « dedans » d'un autre État. Autrement dit, les enfermés dehors sont des êtres « mis à l'écart dedans », au sein de chaque espace étatique qui représente le dehors de celui qui exclut¹⁰.

La désappartenance

Ainsi, l'espace frontalier inscrit le sujet en migration dans un *nulle part*, qui peut devenir permanent, ou du moins qui s'allonge dans le temps, se multiplie et se ramifie. Il figure l'exact point de convergence entre l'exil, à comprendre au sens étymologique du terme¹¹, qui signifie « hors du lieu » d'origine, et de l'exclusion, dont l'étymologie renvoie cette fois au fait de « ne pas laisser entrer, ne pas admettre¹² ». En ce sens, il matérialise la désappartenance, que je conçois comme une désaffiliation aux territoires expérimentés¹³ : se confrontant à la perte des repères du territoire d'origine d'une part et à la méconnaissance ou inaccessibilité des repères du territoire d'arrivée d'autre part, que ceux-ci soient spatio-temporels, culturels ou mémoriels, le sujet en migration doit composer avec un vide. Le déplacement s'expérimente alors comme

⁹ Catherine MAZAURIC, *Mobilités d'Afrique en Europe : récits et figures de l'aventure*, Paris, Éditions Karthala, coll. « Lettres du sud », 2012, p. 241.

¹⁰ Michel AGIER, « Incertitude urbaine et liminarité rituelle. Anthropologie des hors-lieux » [en ligne], *Zainak*, *op. cit.*

¹¹ Du latin : *Ex* > hors de ; *solum* > le sol.

¹² Article « Exclure » [en ligne], dans *CNRTL*, URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/exclure>.

¹³ Stuart Hall, parmi d'autres, énonce une idée similaire dans sa pensée de la diaspora, même s'il n'emploie pas le terme de « désappartenance » en tant que tel : « Peut-être qu'en ces temps modernes [...] plus aucun d'entre nous n'éprouve le sentiment d'être chez soi », écrit-il par exemple (Stuart HALL, "Penser la diaspora", *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, trad. de Christophe JAQUET, Paris, Éd. Amsterdam, 2007, p. 324).

« une sortie de l'être¹⁴ », qui est la conséquence d'une expérience continue de l'extraterritorialité, celle-ci plaçant le sujet en migration toujours dans le dehors, y compris dans celui du sens (comme « signification »). Cette première partie interrogera la façon dont les œuvres rendent compte de l'incertitude qui marque les parcours et les façons d'être au monde des personnages : celle de la traversée – le sujet migrant ne sait pas s'il arrivera vivant de l'autre côté de la mer, le territoire qu'il vise peut lui être inconnu –, puis celle de l'identité – le sujet migrant ne sait plus qui il est parce qu'il ne sait plus ou pas à quel territoire il appartient. « Ainsi le voyage devient-il souffrance d'âmes départagées, déchirement de consciences bousculées, “ambiguïtés”, beaucoup moins que va-et-vient de corps qui bougent d'un espace à l'autre¹⁵ ». Ce qu'Alexis Nouss nomme la « conscience de l'exilé » est donc de prime abord une « conscience malheureuse, révélatrice d'une inadéquation entre le moi et le monde¹⁶ », inadéquation que l'on peut aussi comprendre sous la notion de rupture :

C'est évident à un niveau psychologique car l'exilé se voit coupé des cadres mentaux et culturels qui lui offraient repère et confort, une meurtrissure que l'expérience exilique partage avec tout phénomène traumatique. En revanche, l'exilance révèle exemplairement le lien organique entre l'ordre du moi et l'ordre du monde : l'exilé a perdu sa place (dans le monde) et on ne sait pas si – et quand – il en retrouvera une autre. C'est aussi le monde qui a perdu sa place aux yeux de l'exilé ; son moi est déplacé, les assises de son moi ont bougé, ce qui ne traduit pas seulement un déracinement mais l'opprobre sur l'idée même d'enracinement. Non plus des *roots* mais des *routes*, pour reprendre le jeu de mots goûtés par les anthropologues anglophones. L'exilé ne croit plus dans son moi car il ne croit plus dans le monde¹⁷.

Avec la notion d'« exilance », et plus précisément le suffixe rattaché au mot « exil », Nouss envisage ensemble « la condition et conscience¹⁸ » de l'exil. Cette tension est au cœur des œuvres du corpus, qui adoptent la perspective de ceux qui vivent l'exil, tout en mettant au jour les difficultés, malaises et souffrances auxquelles iels se confrontent.

La traversée méditerranéenne, une continuité de celle de l'Atlantique ? Perspectives littéraires

Pour Nouss, « l'exilance » constitue « le noyau existentiel commun à toutes les expériences de sujets migrants, quelles que soient les époques, les cultures et les circonstances

¹⁴ Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, Paris, Maison des sciences de l'homme, coll. « Interventions », 2015, p. 53.

¹⁵ Patrice NGANANG, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères, Paris, coll. « Latitudes noires », 2007, pp. 247-248.

¹⁶ Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, op. cit., p. 74.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

qui les accueillent ou les suscitent¹⁹ » et sa réflexion mobilise régulièrement des œuvres littéraires qui illustrent cette affirmation. Cette première partie vérifiera si elle constitue une condition partagée par les personnages afrodescendants des textes étudiés. On peut supposer qu'ils héritent tous de l'arrachement originel à l'Afrique matricielle qu'a produit l'histoire de l'esclavage, auquel se superposent d'autres formes de mobilité, vécues ou héritées. À ce propos, Patrice Nganang écrit dans le *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine* que « les Africains font incessamment le même voyage ; [...] depuis trois cents ans ils répètent le voyage du négrier²⁰ », ce qu'il observe dans sa lecture d'œuvres littéraires :

C'est le négrier qui a fait le travail historique d'inscription dans la profondeur des textes ; ceux-ci ne narrent que les péripéties de son emportée, et chaque roman est la répétition de son violent voyage : une réactualisation narrative de l'idée donc. Il y a un lieu du départ et un de l'arrivée : le reste c'est le chemin qui s'ouvre devant les pas du voyageur. Ce chemin c'est l'ironie faite narration ; c'est le principe dissident fait récit. Mais le chemin est aussi historique ; son parcours est une inscription dans le corps des textes, une spatialisation du drame qu'est l'histoire du pays de l'écrivain ; de son continent ; c'est une temporalisation du drame dont est témoin l'Atlantique noir²¹.

Nganang rappelle que les premiers textes d'écrivain·e·s africain·e·s édités en langue européenne – l'anglais d'abord –, comme dans *The interesting narrative of the life of Olaudah Equiano* (1789), ou encore les *Narrative of the Enslavement* (1787) d'Ottobah Cugoana, sont des *slaves narratives*, des témoignages d'esclaves. Ce que ces écrits à caractère abolitionniste racontent, en particulier l'arrachement à la terre d'origine et la Déportation transatlantique, constitue pour l'auteur une « narration fondatrice²² », que l'on retrouverait encore aujourd'hui dans les textes de l'émigration qui traversent la frontière Sud/Nord ou Afrique/Occident, cette ligne tant chargée en histoire coloniale ; « parce que tous les auteurs sont inscrits dans le douloureux voyage originaire : oui, le chemin qui se dessine à travers les romans de l'émigration est autant historique, métaphorique qu'inscription du voyage dans l'idée de la tragédie : donc, métonymique²³ ». On pourra se demander si c'est aussi le cas des textes du corpus, s'ils établissent eux aussi cette continuité entre l'Atlantique et la Méditerranée, deux espaces qui intéressent conjointement certaines des autrices étudiées. Quelles formes prennent ces rapprochements ? Valident-ils des interprétations qui rapprochent ces mobilités à partir d'une perspective postcoloniale ? Certain·e·s penseur·euse·s interprètent effectivement les traversées atlantique et méditerranéenne à partir d'une perspective critique de la mondialisation, envisageant les exploitations des pays du Sud comme une continuité du système colonial. C'est par exemple le cas d'Achille Mbembe, qui différencie le monde de ce qu'il appelle un « outre-monde », séparation qui est selon lui sans cesse réinvestie : « L'outre-Monde est donc l'au-delà

¹⁹ *Ibid.*, p. 65.

²⁰ Patrice NGANANG, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, op. cit., p. 237.

²¹ *Ibid.*, p. 236.

²² *Ibid.*, p. 235.

²³ *Ibid.*, p. 237.

de la ligne, la frontière que l'on ne cesse de recréer, cet espace libre de la lutte sans frein, ouvert à une libre compétition et à une libre exploitation, [...] Cet outre-Monde n'est pas seulement une frontière. Il est aussi une clôture²⁴ ». C'est encore le cas de Norman Ajari, qui affirme par ailleurs que « celles et ceux qui meurent aux frontières de l'Europe sont les anciens esclaves, les anciens colonisés, les anciens travailleurs forcés²⁵ » ; si les autrices partageaient ce point de vue, des similitudes apparaîtraient dans l'étude comparée des différents textes.

Dans le premier chapitre, intitulé *Ce que la frontière fait disparaître*, on partira de l'hypothèse que toute mobilité, qu'elle soit forcée ou volontaire, implique des pertes. Partant de son pays d'origine, le sujet en migration se confronte à une disparition de son univers de référence, lequel inclut différents éléments examinés tour à tour dans ce chapitre. Cette perte du lieu d'origine peut se concevoir comme inscrivant d'emblée le personnage qui le subit dans une situation d'incertitude. L'espace frontalier figure alors un lieu qui engendre une rupture entre un « monde connu » et un « monde inconnu » et de ce fait, il apparaît comme un lieu particulièrement hostile. Dans le contexte de l'histoire de l'esclavage, il est même un lieu de mort, le Passage du Milieu confrontant les déporté·e·s à une violence et à une déshumanisation extrêmes. Comment les personnages composent-ils avec ces pertes qui semblent annoncer un anéantissement de soi ? Quelles formes prend cet anéantissement ? Qu'en est-il lors des migrations contemporaines qui passent par la Méditerranée ou dans le passage atlantique qui mène vers l'Europe ? Si les conditions de départ sont tout autres, la traversée en elle-même ne rejoue-elle pas, dans sa figuration, certains des éléments de ce que Nganang appelle le « voyage originaire » ?

Le deuxième chapitre portera sur *les espaces et situations d'enfermement* au sein de l'espace frontalier et à ses abords. Parce que l'enfermement consiste en un maintien forcé dans un espace (physique ou symbolique) frontiérisé, il engendre une rupture entre le sujet et le monde environnant. Aussi, il peut se penser de façon concomitante à la disparition mentionnée dans le premier chapitre : si la frontière peut faire disparaître, c'est qu'elle s'appréhende comme un espace difficilement franchissable, tant au sens propre qu'au sens figuré, ce qui est particulièrement le cas de l'espace frontalier maritime. Dans le cadre du Passage du Milieu, la traversée se produit dans l'espace clos qu'est la cale, lequel suspend les temporalités et toute possibilité de mouvement. Celui-ci sera évoqué dans la première sous-partie, mais par la suite on se concentrera sur l'espace méditerranéen, les migrations postcoloniales et la postmigration. On se demandera si la suspension temporelle et les situations « d'arrêt » propres à l'espace atlantique se rejouent à leur échelle dans le contexte méditerranéen. L'image du mur,

²⁴ Achille MBEMBE, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2013, p. 94-95.

²⁵ Norman AJARI, *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, op. cit., pp. 234-235.

mentionnée en introduction, amorce la représentation d'une frontière qui enferme, à la nuance près qu'il ne s'agit pas d'un enfermement dans un lieu clos, mais plutôt d'un « enfermement dehors », lequel sera notamment étudié par l'intermédiaire de la notion de « hors-lieu ». On s'attardera sur les écritures métaphoriques de cet « enfermement dehors » et sur ce qu'il provoque dans les intrigues et les expériences des personnages.

Dans le troisième chapitre, on s'arrêtera plus particulièrement sur la perpétuation de la frontière géopolitique sous la forme de frontières sociales, que l'on avait désignées entre autres comme une *ligne de couleur* dans l'introduction générale. Cette ligne de couleur renvoie à ce que Colette Guillaumin a défini comme la racisation, processus à travers lequel « des groupes sont l'objet de préjugés et de traitements racistes²⁶ » de la part d'un groupe dominant. La racisation repose donc sur la race, qui n'est certainement pas à comprendre avec une dimension biologique, mais comme une réalité sociale, qui intervient dans les rapports entre un groupe « majoritaire » et un groupe « minoritaire », engendrant en deçà des discriminations vis-à-vis de ce dernier. Or, ainsi que cela a été démontré par des historien·e·s, cette racisation s'est construite en continuité de l'histoire de l'esclavage²⁷ et en lien avec la colonisation. Dans cette perspective, on interrogera les éventuels éclaircissements vis-à-vis de la race que la lecture des textes présentant des mobilités atlantiques apporte à ceux qui questionnent le monde contemporain, et particulièrement l'espace national français. Plus globalement, il s'agira de présenter la façon dont les œuvres représentent et dénoncent le racisme, que les autrices subissent par ailleurs en tant qu'artistes et femmes noires.

²⁶ Colette GUILLAUMIN, *L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel*, op. cit., p. 116.

²⁷ Voir par exemple : Aurélia MICHEL, *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 2020.

Chapitre 1 :

Ce que la frontière fait disparaître

1.1 La destruction du « monde connu¹ »

1.1.1 De l'idylle au chaos

➤ *Des sociétés utopiques*

À propos de la Déportation transatlantique des Subasahrien-ne-s, Léonora Miano écrit que « pour les victimes du crime, les transportés / déportés et leurs proches, il n'y eut pas de traite, mais une déflagration, la désagrégation du monde connu² ». Ce « monde connu », c'est en premier lieu le territoire habité par les personnages avant leur déplacement. Dans le roman *Humus* de Fabienne Kanor, les chapitres débutent généralement par la description synesthésique des villages d'origine des personnages, représentant une Afrique précoloniale idyllique :

Notre pays est un pays en terre, ne connaît pas la mer. Juste la courbe des plaines. Le rire de l'eau entre les berges vertes, là où paissent les bêtes, où nos femmes usent la pierre jusqu'à ce que tout soit propre, sente frais, bon. [...] Notre village est un petit village. Dix mains d'hommes suffisent à compter ses gens. Et aussi ses poules, ses vaches, ses hyènes qui, dehors, ricanent, certaines nuits rôdent derrière les palissades (*H*, 57).

Décrite à travers un registre bucolique, des figures de style comme la métaphore, la personnification et l'hyperbole, la nature y apparaît comme étant éminemment vivante, lui restituant de ce fait une forme de puissance « originelle ». La polysensorialité que l'on trouve dans ces passages présente ces espaces non pas seulement de manière visuelle, mais aussi à travers des sensations comme l'ouïe et le toucher, ce qui souligne la dynamique des existences qui s'y déploient :

Je quitte la plage et cours à la rencontre de mes frères [...] C'est si beau là où mes frères m'emmènent. Pleins de bêtes et de marais. En haut, il y a aussi ces rapaces, aux serres prêtes, faites pour arracher les cœurs. La nuit est rentrée. Sur la natte, loin des pierres

¹ Expression empruntée à Léonora Miano, qui l'emploie dans plusieurs de ses écrits pour évoquer l'univers de référence détruit par l'arrivée des Européens en Afrique.

² Léonora MIANO, « Parole due », *op. cit.*, p. 160.

qui coupent, je sens la main de ma mère sur ma peau, le chemin de ses doigts qui vont de haut en bas, ôtent le sale, le mal, le jour. Maman qui berce est le passeur, celle qui me guide au pays du bonheur, là où les arbres chantent. Où j'aimerais demeurer à jamais (*H*, 155).

Ici, l'extrait met en avant l'inscription du personnage dans une structure familiale protectrice. La mère peut être lue comme la métonymie d'une terre-mère bienfaitrice, assurant l'avenir aux générations à venir. Tout en dessinant l'image de sociétés vivant en harmonie avec la nature et les éléments, les textes inscrivent donc les personnages au sein de communautés qui témoignent d'un vivre-ensemble heureux :

Dans ce pays suspendu comme un songe, j'entends descendre et grossir le fleuve. Prendre de force la terre, les hommes, les bêtes. Rien ne lui résiste. Dans le ciel, des oiseaux passent. [...] En bas, les enfants visent, hurlent de joie quand la proie tombe. Sous le soleil généreux, je regarde les gosses faire jusqu'à ce qu'une voix les rappelle à l'ordre. Les cases se ferment. [...]

Au pays, les hommes ignorent ce que pleurer veut dire, leur langue ne connaît pas ce mot. Elle en a d'autres, plein : manger, danser, cuire, chasser, pêcher, cultiver.

Au pays, les femmes sont toujours gaies. Quoi qu'elles fassent, mettent une chanson dans leur bouche qu'elles sucent à longueur de temps comme une friandise (*H*, 18).

Le décor qu'introduisent les chapitres rend compte d'un monde ordonné, où chaque personnage occupe une place, sans pour autant que celle-ci ne soit une contrainte. Cela concerne aussi les genres, puisqu'ainsi qu'on peut le voir dans la citation ci-dessus, hommes et femmes y vivent ensemble paisiblement. Les personnages féminins y sont particulièrement représentés à travers le rôle phare qu'elles jouent au sein des communautés : fille, mère, grand-mère, « ancienne », pilier du foyer, reine, guerrière, etc., elles sont au début des chapitres celles qui « font » le jour (*H*, 31), celles qui savent « où poser les pieds » (*H*, 32) et celles qui « ouvrent la marche » (*H*, 82)³.

Du fait de ces différentes descriptions valorisantes des paysages et des communautés représentées, on peut alors supposer que les identités qui y naissent peuvent s'y épanouir. En effet, « la relation territoriale paraît, en bien des cas, un facteur de consolidation, voire de formation des identités⁴ ». Selon le géographe Guy Di Méo, qui considère l'identité comme étant le produit de trois éléments : le sujet, l'espace et la société, le territoire constitue même une matérialisation d'un « groupe unifié » autour d'une identité. Dans la mesure où l'espace est décrit à travers l'harmonie qui y règne, on peut donc supposer que les identités qui s'y déploient

³ Des historien·ne·s et penseur·euse·s soutiennent l'idée qu'avant la colonisation, la frontière entre les genres dans des sociétés africaines était moins opaque qu'elle ne l'est aujourd'hui. Les femmes y auraient par exemple occupé des rôles décisionnaires au sein des communautés. Cheikh Anta Diop affirme en ce sens que le matriarcat se situe à la base de la structure sociale de nombreuses sociétés africaines (Cheikh Anta DIOP, *L'unité culturelle de l'Afrique Noire. Domaines du patriarcat et du matriarcat dans l'antiquité classique*, Paris, Présence Africaine, 1982). Voir aussi : Léonora MIANO, *L'autre langue des femmes*, op. cit..

⁴ Guy DI MEO, « L'identité : une médiation essentielle du rapport espace / société » [en ligne], *Géocarrefour*, vol. 77, n° 2, 2002, URL : https://www.persee.fr/doc/geoca_1627-4873_2002_num_77_2_1569.

le sont aussi. Il constitue une terre dans laquelle s'ancre un sentiment d'appartenance ; elle offre au sujet une place dans le monde qui lui échoit, lui procurant de ce fait un sentiment de légitimité permettant la formulation d'une identité « pleine ». Ainsi, le territoire d'origine (tant spatial que temporel) constitue *a priori* un territoire fertile.

➤ *Le bouleversement : la capture, une figuration du chaos*

Pourtant, ainsi que le dit l'une des Jumelles du roman *Humus*, « s'il est un commencement, c'est une fin qu'il raconte » (*H*, 126). Cette fin, c'est la mort et la violence qui s'insèrent subitement dans ces espaces, avec le récit des razzias d'esclaves qui ont lieu dans ces villages, le roman s'inscrivant dans le contexte de la Déportation transatlantique. Dans *Humus*, elle constitue l'élément perturbateur de l'intrigue et est annoncé par un changement brusque de registre, qui passe du bucolique au tragique. La mort et la violence s'inscrivent brutalement dans le déroulement de l'intrigue avec le récit de la capture de personnages par les négriers, qui mobilise des images propres à la douleur et à la mort, comme le figure l'abondance du sang dans ce passage :

Jusqu'à ce que le sang coule sur la natte, je jure n'avoir rien senti ce matin-là. Un jour de plus où les femmes faisaient. C'est le silence qui m'a réveillée, puis brusquement ce cri, mon nom. Quelqu'un, dehors, qui hurlait.
Malgré tout ce rouge sur la natte – l'homme qui dort à côté de moi est mort –, je trouve le courage de lever mon vieux corps et d'aller voir qu'Akissi me veut. Quel est celui qui a fait la mort, ce matin, dans ma case ?
Je fus la dernière à être capturée (*H*, 31).

Dans la pièce « Révélation » de Miano, c'est un scénario similaire qui est décrit par le personnage de Damel Bigue. Celui-ci raconte comment le chaos s'est brutalement inscrit au sein de son royaume, sans que celui-ci n'ait été anticipé :

DAMEL BIGUE. [...] Au point du jour, la fin du monde. Nous n'étions pas préparés à de telles pratiques. Savez-vous ce que c'est, pour le souverain d'un peuple, d'enjamber au matin les cadavres de ceux dont il a la charge ? Cinq cents cases. [...] Je craignis la disparition des miens. Des montagnes de cadavres peuplent mes nuits. Tous ces corps. Les cris des survivants. L'odeur de la chair calcinée (*RBT*, 37).

La synesthésie n'est alors plus employée pour raconter les dynamiques d'existence, mais elle devient un (in)support(-able) pour rendre compte de la violence subie et de l'intrusion de la mort dans un espace préalablement régi par la paix. La Déportation transatlantique des Subsaharien·ne·s a en effet perturbé la vie en société de différents groupes (village, ethnie etc.), notamment en créant une fracture entre les différentes communautés du continent, certaines d'entre elles ayant participé au commerce des esclaves. C'est ce que raconte la pièce « Révélation », qui met en scène une forme de procès dans lequel les esprits des chef·fe·s

subsaharien·ne·s, qui ont collaboré à la Déportation transatlantique et au commerce de l'esclavage, sont convoqué·e·s pour répondre de leurs actes. L'un d'entre iels raconte alors comment il s'est retourné contre ses voisins :

UBUNTU : N'était-il pas possible de t'allier avec tes voisins qui devaient faire face aux mêmes drames ?

DAMEL BIGUE : [...] Seul Juuf, le Teeñ du Bawol, nous a prêté main-forte. Les étrangers l'ont fait destituer. [...].

Alors, j'ai négocié. Fait ce qu'il fallait pour posséder ces redoutables armes à feu. J'ai pris des captifs chez mes voisins qui ne ménageaient pas leurs efforts pour enlever mes sujets. Ce furent des temps troublés⁵.

Ces troubles sont portés à leur paroxysme dans le roman *Humus*, où les paysages idylliques du début prennent des allures apocalyptiques, du moins chaotiques et hostiles à la vie des personnages, ainsi que le montre la figure du monstre que convoque ce passage :

La chaleur monte. On crie. Partout, des dizaines de villageois qui trébuchent, remontent cahin-caha le temps du fleuve. Anta-feyor pleure, Feyor-Anta chiale encore, le regard braqué sur ce ciel de carnaval où les nuages portent des gueules de monstres. Bien plus que la douleur, c'est la colère qui nous habite. Que n'avons-nous pu voir tomber cette nuit, nous, peuple du fleuve, fait aux brumes et au crépuscule ? Ici s'achève l'espèce. Ce soir s'enterrent nos rites (*H*, 129).

Ici, les Jumelles laissent entendre la fin d'une ère : il s'agit ce que Miano appelle « une déflagration, la désagrégation du monde connu⁶ ». La contextualisation nocturne rend compte d'une projection dans un univers de non-sens, au sein duquel les personnages n'ont plus aucun repère. La capture et la Déportation transatlantique engendrent aussi l'anéantissement et la perte des pratiques de vie (les « rites » que mentionne le passage), qui disparaissent avec le territoire d'origine.

Les paysages décrits ci-dessus rappelle la figuration d'une forme de « chaos ». Dans la tradition judéo-chrétienne, le chaos représente le néant et le désordre qui caractérisaient le monde avant que Dieu n'y intervienne et c'est sur ce « paysage » que s'ouvre la Bible : « La terre était *tohu-bohu*, et la ténèbre à la surface de l'abîme⁷ ». Dans le roman de Kanor, ce chaos représente l'élément perturbateur de l'intrigue. Il intervient très rapidement dans les situations initiales des chapitres et précipite les personnages vers la traversée de la frontière atlantique. Celle-ci est souvent considérée comme un bouleversement initial, qui a projeté le·la Subsaharien·ne dans d'autres territoires que celui de son origine, et qui a fait naître l'Afrodiaspora. C'est pourquoi des autrices emploient les notions de « drame fondateur⁸ », de

⁵ MIANO, *Red in blue trilogie*, op. cit., p. 42-43..

⁶ Léonora MIANO, « Parole due », op. cit., p. 160.

⁷ Genèse 1.2

⁸ Léonora MIANO, « Mélancolies créatrices. Écritures subsahariennes de la catastrophe. », dans *L'impératif transgressif*, op. cit., pp. 9-38, p. 13.

« catastrophe initiale⁹ » ou encore de « violence fondatrice¹⁰ ». L'anthropologue et chercheuse afro-américaine Marimba Ani a quant à elle forgé en ce sens la notion de *Maafa*¹¹ :

The term “Maafa” [...] is a kiswahili word for “disaster” that we are now using to reclaim our right to tell our own story. Maafa refers to the enslavement of our people and to the sustained attempt to dehumanize us. Because the Maafa has disconnected us from our cultural origins, we have remained vulnerable in a social order that does not reflect our cultural identity¹².

La rupture avec le territoire originel occupe donc aussi, dans cette notion, une place considérable, de même que la violence. Ani élabore ce concept en lien avec une relecture de la cosmogonie des Dogons. Elle convoque notamment la figure de Yurugu¹³, qui représente « le chaos, la rupture avec l'harmonie originelle, la transgression des lois divines¹⁴ ». Dans son interprétation du mythe au regard de l'histoire de l'esclavage, ce chaos est provoqué par l'Europe et son impérialisme. C'est aussi ce dont rend compte une œuvre comme *Humus*, qui met en scène l'éclatement de l'ordre qui régissait les sociétés précoloniales. La Maafa englobe « les moments que constituèrent la capture, la transportation, la déportation et l'esclavage colonial¹⁵ ». Elle invite donc à une vision « totalisante » de l'histoire de l'esclavage, ce que des autrices comme Miano et Kanor ont également l'intention de restituer au sein de leurs œuvres. Elles racontent par exemple la « transportation¹⁶ », à savoir la trajectoire menant les captifs de leur territoire d'origine jusqu'à la côte, comme un premier arrachement. Miano invite particulièrement à se souvenir de cette première « étape » de la Déportation transatlantique et des répercussions qu'elle a eu sur le continent africain : le recueil *Red in blue trilogie* est présenté comme interrogeant « l'orchestration [de la Traite transatlantique] sur les terres subsahariennes » (*RBT*, 3), ce qu'examine aussi son roman *La saison de l'ombre* (2013)¹⁷. Cette transportation est suivie par le Passage du Milieu, à partir duquel s'expriment les récits

⁹ Nathalie ETOKE, *Melancholia Africana. L'indispensable dépassement de la condition noire*, Paris, Éd. du Cygne, coll. « Mémoires du Sud », 2010, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹¹ Voir notamment : Marimba ANI, *Yurugu. An African-centered critique of European cultural thought and behavior*, Trenton, N.J, Africa World Press, 1994.

¹² « Maafa est un mot issu du kiswahili qui signifie “catastrophe” et que nous utilisons aujourd'hui pour revendiquer notre propre narration de l'Histoire. La Maafa renvoie à l'esclavage de nos peuples et aux tentatives répétées et soutenues visant à nous déshumaniser. Parce que la Maafa nous a privés de notre origine, nous sommes restées vulnérables dans un ordre social qui ne correspond pas à notre propre identité culturelle » (Marimba ANI, « To be Afrikan » [en ligne], 1999, URL : <http://www.hartford-hwp.com/archives/30/084.html>).

¹³ Dans la mythologie, Yurugu a tenté d'échapper aux lois de Amma, l'entité créatrice. Pour celle-ci, chaque être devait être composé d'un principe masculin et d'un principe féminin, mais Yurugu s'échappa de son placenta avant de recevoir le principe féminin, et créa la terre. Se rendant compte de sa déficience, il retourna auprès de Amma pour requérir son principe féminin, mais celui-ci avait été attribué à un autre placenta. Ainsi, Yurugu, de même que ses descendant·e·s, furent condamné·e·s à l'incomplétude.

¹⁴ Léonora MIANO, "Parole due", *op. cit.*, p. 175.

¹⁵ *Ibid.*, p. 176.

¹⁶ Léonora Miano emprunte ce terme à la chercheuse Lucie Nkaké (Lucie NKAKÉ, *La mémoire de la capture*, UNESCO / société africaine de culture, 1997). C'est aussi avec cette signification que nous l'employons dans la thèse.

¹⁷ Léonora MIANO, *La saison de l'ombre*, Paris, Grasset, 2013.

qu'énonce *Humus*, puis par l'asservissement au sein des plantations, que le roman aborde également. En plus de ces différentes étapes du déplacement forcé qu'a engendré l'histoire de l'esclavage, les autrices explorent ses répercussions dans les expériences et les mémoires contemporaines, ainsi qu'on le verra plus loin dans cette partie. Tout cela participe à rendre compte de « l'épaisseur » de cette catastrophe initiale et de la *Maafa* et semble annoncer des formes de prolongement dans la « condition noire¹⁸ » contemporaine.

1.1.2 La fragmentation des univers de référence

➤ *La perte des repères spatio-temporels*

Dans *Humus*, ce chaos ou cette *Maafa* sont figurés à travers le basculement qu'elle engendre dans la destinée des personnages, qui passent d'un espace-temps connu à un espace-temps inconnu. Alors que dans un premier temps les personnages se meuvent dans un décor qu'ils maîtrisent, ils se confrontent ensuite à l'absence totale de repères. C'est déjà le cas pendant la « transportation », pendant laquelle ils relatent leur désorientation : « Le pire, c'est de ne pas savoir où aller. Toute ma vie j'ai su où poser mes pieds, quel était, de tous les chemins à prendre, le bon, celui qui mène droit au village. [...] Avant il y avait toujours une route. [...] » (*H*, 32). Le passage souligne l'opposition entre un avant positif, les adverbes de répétition suggérant une forme de sécurité, et un pendant péjoratif, désormais marqué par la négation et un futur absent, parce qu'inconnu. C'est aussi ce que l'on perçoit dans le récit de l'Esclave¹⁹, qui subit la traite transafricaine, durant laquelle la nature protectrice et généreuse de l'*avant-capture* est alors regrettée :

C'est l'une de ces guerres qui [...] m'a conduite loin du village, chez un roi. Moi, petite fille de Noupé, je suis devenue une captive. C'est la nuit, une nuit fraîche de petite saison sèche. C'est une forêt, dense, noire comme si elle ne devait plus jamais s'ouvrir. Dedans le bruissement des feuilles, gronde la terre. Je tremble. [...] entre les arbres où l'on me fait marcher, c'est à peine si je respire [...]. Où sont mes sables, mes fleurs, mes soleils ? Mon tout petit pays avec ces ciels qui pleurent et rient ? Cette maison est trop vaste, ce n'est pas la mienne. Pas cela, pas moi, ce corps qui pousse. [...] (*H*, 58-59).

Ici, la perte des référents spatio-temporels est marquée par l'emploi du présent d'énonciation qui ne peut envisager autre chose que l'instant vécu, si ce n'est un futur obscur, que métaphorise

¹⁸ La notion est empruntée à : Pap NDIAYE, *La condition noire. Essai sur une minorité française*, op. cit.

¹⁹ Dans le roman, les personnages portent des appellations formées d'un article défini et d'un substantif féminin (la muette, la vieille, l'esclave, l'amazone, la blanche, les jumelles, l'employée, la petite, la reine, la volante, la mère et l'héritière), lesquelles forment aussi les titres des chapitres. Elles y apparaissent avec des minuscules ; cependant, dans la thèse je place une majuscule au début dudit substantif, afin de faire la différence entre le personnage qui est ainsi nommé et le simple nom commun, qui pourrait apparaître ailleurs dans le même paragraphe le mentionnant.

cette forêt. Elle est aussi montrée par la succession des interrogatives, auxquelles aucune réponse n'est apportée. L'une d'entre elle demande : « Se pouvait-il que la terre fût ronde ? » (*H*, 23). Au fur et à mesure du parcours, cette absence de repères se transforme en absurde, enfermant le personnage dans ce qui devient un non-sens, ainsi qu'on peut le voir dans ce passage qui met en exergue la répétition de l'inconnu : « Et puis la mer a recommencé. D'autres hommes. Les mêmes en vérité. Une nouvelle route. La route. [...] Des semaines que nous errions de site en site, de mers en terres, de jours en nuits, alors ! » (*H*, 133). Ainsi, alors qu'au début, le quotidien des personnages se déroulait à la mesure de l'environnement, les éléments et la nature sont maintenant présentés comme totalement hostiles aux existences. La traite transsaharienne, que l'esclave endure ensuite, affirme ces différentes hypothèses :

Précédées de deux bœufs porteurs, nous nous acheminons vers l'orient, les yeux brûlés par l'éclat du soleil levant, le pas fiévreux, tremblant de croiser un serpent ou l'une de ces bêtes noires qui piquent. Mais le danger vient de plus loin. Du sable qui décrète pouvoir prendre qui il veut, danse sous nos pieds et nous guette. D'une dune l'autre, la mort rôde et tente les plus farouches d'entre nous (*H*, p. 62).

Dans ce paysage aride du Sahara, la nature a perdu la qualité de mère nourricière qui était la sienne avant la capture. Au contraire, les références qui s'y rapportent suggèrent un contexte menaçant, ainsi que le connotent les termes « brûlés », « serpent », « bêtes noires qui piquent », « danger ». La mort, qui est personnifiée dans cet extrait, s'inscrit ainsi dans les trajectoires des personnages. C'est aussi ce que l'on perçoit dans cet autre passage :

Il n'y a plus de soleil, juste un ciel. Sans bords, et qui écrase les vanités humaines. Il n'y a plus d'hommes mais des bêtes, qui meuglent, blatèrent, ruminent, s'en vont d'un pas pesant vers la mort. La faim ne passe pas, c'est égal, il faut marcher, suivre moutons, chevaux, chameaux, au risque de tomber, ne plus se relever, recevoir, avant de repartir, l'ultime rossée d'un maître (*H*, 61).

Ici, le texte souligne la déshumanisation des personnages, qui sont réifiés sous la forme d'animaux. La locution verbale « il faut », qui marque l'injonction, rend compte de l'asservissement auquel ils se heurtent, lequel est aussi connoté par l'énumération de verbes qui la suivent (« marcher », « suivre », « ne plus se relever », « recevoir l'ultime rossée »).

➤ *La mort*

L'atmosphère de mort que ces passages annoncent va croissant dans le parcours qui mène les personnages jusqu'à la côte, où est amarré le navire négrier, métaphorisé comme un monstre qui les avale : « Sur l'océan, déjà, regardant partir la côte et mourir le pays. Et tandis que le dernier palmier s'efface, la gueule du vaisseau s'ouvre et nous happe » (*H*, 88). La mort est non seulement le fait de l'univers de référence qui disparaît, mais aussi celle du sujet, devenant finalement le terme significatif de la Déportation transatlantique : « MORT. Mot de Rouge,

inconnu au village, mais c'est ici le seul que j'ai trouvé. Le seul qui ait véritablement sa place » (*H*, 223), dit la Mère. Dans *Humus*, les parasites colonisent l'espace clos que figure la cale et suggèrent la décomposition des corps pourtant encore en vie :

Suant, moites, les cales dormaient. Sommeil débile, futile et qui chaque jour pourtant se perpétuait. [...] j'ai enjambé les corps sans rêves. Partout grouillait la vermine – punaises, rats, vers –, toute à son obscure besogne. Misérable main-d'œuvre jaillie des ténèbres, allant, bruissant, sans pudeur ni commisération. D'entre les ombres sans salut, parfois des visages. Hâves, blêmes (*H*, 191).

Alors que les insectes sont décrits à travers leur pluralité, les esclaves sont quant à eux totalement réifiés. La cale devient elle-même une métonymie des déporté·e·s, qui se fondent en des entités anonymes, ce qui rappelle ces quelques vers du *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire, où la métaphore animale servait déjà à mettre en exergue la déshumanisation subie par les déporté·e·s :

J'entends de la cale monter les malédictions enchainées, les hoquettements des mourants, le bruit d'un qu'on jette à la mer...les abois d'une femme en gésine... des raclements d'ongles cherchant des gorges... des ricanements de fouet... des farfouillis de vermine parmi les lassitudes...²⁰

Comme dans *Humus*, les corps qui sont dans la cale sont à l'agonie, presque disloqués par les conditions de la traversée, ce que suggèrent aussi la syntaxe et les nombreuses ruptures qui s'y trouvent. Ainsi, le Passage du Milieu, que Nathalie Etoké nomme aussi le ventre de la mort²¹, est un espace où la vie s'annule pour les déporté·e·s, à une telle échelle qu'ils sont indénombrables, ce dont rendent compte les pluriels indéterminés que l'on trouve dans les extraits susmentionnés. Des historien·ne·s tentent malgré tout d'établir des chiffres permettant de signifier l'immensité du drame humain qu'a constitué la Déportation transatlantique des Subshaharien·ne·s. Selon Marcus Rediker, pendant les 400 ans qui séparent la fin du XV^e siècle et le début du XIX^e siècle, il y aurait eu 12,4 millions de déporté·e·s, dont 1,8 millions perdirent la vie pendant le Passage du Milieu. 15 % des déporté·e·s auraient déjà perdu la vie sur le territoire subsaharien, pendant la « transportation » ou aux larges des côtes. À cela, il faut ajouter le nombre de mort·e·s dans les plantations. Finalement, l'esclavage aurait tué aux environs de cinq millions de Subsharien·ne·s ou d'Afrodescendant·e·s²².

La mort dans l'espace frontalier atlantique est donc une mort qui se multiplie. Elle est « physique » pour ceux qui y perdent la vie, et sociales pour tous les personnages esclavagisés, qui dans le regard de leur maîtres sont déshumanisés. Elle est aussi symbolique de la condition noire qui se perpétuera au-delà des siècles, à travers d'autres systèmes

²⁰ Aimé CESAIRE, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983., p. 39

²¹ La notion apparaît dans une publication à venir : Nathalie ETOKÉ, *Nuances de noir*, The Quilombo Publishing, coll. « Quilombola », fin 2022.

²² Marcus REDIKER, *À bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite*, trad. de Aurélien BLANCHARD, Paris, Seuil, 2013, pp. 14-15.

discriminants à l'égard des personnes noires. C'est pourquoi la mort est souvent employée par des théoricien·ne·s pour signifier la négation du sujet noir en contexte occidental. La « forme-de-mort » est ainsi définie par Norman Ajari comme ce qui « relève d'une forme de destruction de la vie qui ne passe pas directement par le génocide, mais par la privation systématique de ce qui fait qu'une vie humaine est digne d'être vécue²³ ». Elle s'exerce par ce que Mbembe nomme la « nécropolitique », concept avec lequel le philosophe fait l'hypothèse qu'être « souverain, c'est exercer son contrôle sur la mortalité et définir la vie comme le déploiement et la manifestation du pouvoir²⁴ ». Enfin, ces deux notions convoquent aussi la « mort sociale » telle que l'a élaborée Orlando Patterson, pour définir le statut – ou plutôt, le non-statut – de l'esclave :

If the slave no longer belonged to a community, if he had no social existence outside of his master, then what was he? The initial response in almost all slaveholding societies was to define the slave as a socially dead person [...]. From the structural viewpoint, Meillassoux²⁵ argues, slavery must be seen as a process involving several transitional phases. The slave is violently uprooted from his milieu. He is desocialized and depersonalized. This process of social negation constitutes the first, essentially external, phase of enslavement. The next phase involves the introduction of the slave into the community of his master, but it involves the paradox of introducing him as a nonbeing²⁶.

Tous ces termes, qui contiennent l'idée de la mort, renvoient à la façon dont les ruptures énoncées dans cette première partie impactent l'existence d'un sujet noir qui fait l'expérience d'un monde qui lui assigne une place périphérique à l'humanité ; lors du Passage du Milieu, la·le déporté·e, arraché·e à sa terre d'origine, n'est plus considéré·e comme un être humain. Iel est un « non-être », ce qui s'est perpétué par la suite sous la forme du racisme, dont il sera plus précisément question dans le chapitre 3.

1.2 De l'Atlantique à la Méditerranée : l'espace tombeau

²³ Norman AJARI, *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, op. cit., p. 29.

²⁴ Achille MBEMBE, « Nécropolitique » [en ligne], *Raisons politiques*, vol. 21, n° 1, 2006, p. 29, URL : <http://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-1-page-29.htm>.

²⁵ Le concept de « mort sociale » s'inspire des travaux de Claude Meillassoux, ce que rappelle également Ajari quand il mobilise la notion de « forme de mort ». Voir par exemple : Claude MEILLASSOUX, *Anthropologie de l'esclavage. Le ventre de fer et d'argent*, Paris, Puf, coll. « Quadrige », 1996.

²⁶ « Si l'esclave n'appartient plus à aucune communauté, s'il n'a plus d'existence loin de son maître, qu'est-il donc ? La première réponse, dans quasiment toutes les sociétés pratiquant l'esclavage, c'est qu'un·e esclave est défini·e comme une personne socialement morte [...] D'un point de vue structurel, avance Meillassoux, l'esclavage doit être perçu comme un procédé qui inclut différentes phases de transition. L'esclave est violemment arraché à son environnement. Il est désocialisé et dépersonnalisé. La phase suivante comprend l'introduction de l'esclave dans la communauté de son maître, mais cela implique le paradoxe d'y introduire un non-être » (Orlando PATTERSON, *Slavery and social death. A comparative study*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1982, p. 38 ; le texte ayant été consulté sous la forme d'un document numérique, l'exactitude de la pagination n'est pas garantie).

1.2.1 Fantômes et mort-vivants

➤ *Les sans sépultures*

La mort sociale est par ailleurs figurée par l'absence de sépulture, à laquelle les captives du roman *Humus* se confrontaient déjà pendant la « transportation » : « Une morte, chez nous les nègres [...] Nous ne l'enterrons pas, la livrons aux ailes du désert » (*H*, 62). Les funérailles, avec la mise en terre des mort·e·s, est un rite qui est propre à de nombreuses cultures dans le monde et dans plusieurs religions, elle permet de ritualiser le passage du·de la mort·e dans un au-delà, ou encore la réincarnation. Cependant, dans les œuvres du corpus, et notamment dans *Red in blue trilogie*, de nombreux·se·s mort·e·s errent dans un espace liminal. Dans « Révélation », celui-ci est annoncé par un décor marqué par le vide : « Le sol est d'anthracite. Il n'y a aucune végétation. Le cri d'un oiseau se fait entendre. Ce n'est pas un chant. C'est un cri, incontestablement » (*RBT*, 17). Les « âmes en peine » que figure Ubuntu sont condamnées à rester dans un entre-deux. Représentant les esprits des déporté·e·s, son errance est partagée par d'autres, lui disent Mayibuye : « Ubuntu, d'autres nuées connaissent un destin identique au vôtre. Les sans-sépulture des travaux forcés. Ceux du chemin de fer. Ceux des luttes anti-coloniales. Ceux de la post-colonie » (*RBT*, 23). C'est aussi le cas des Ombres, esprit des chef·fe·s subsaharien·ne·s qui ont collaboré à l'esclavage, auxquelles « il est interdit de retourner dans le monde pour s'y parfaire. Il leur est impossible de se manifester auprès des vivants » (*RBT*, 18). Or, certaines fois, celles-ci perçoivent « la rumeur des peuples dont elles sont issues. Ces voix qui, montant des confins du Pays, leur en apprennent sur les temps écoulés, sur la mort inlassable et contraire, elle aussi, aux lois qui régissent misipo. La mort, telle que jamais le divin ne la conçut » (*RBT*, 18). Ainsi, la mort qui est mise en scène est une mort particulière, douloureuse, qui est aussi mentionnée dans ce passage : Lorsque vint la mort. La mort sans fin. Nos corps abandonnés aux routes de l'infortune. À la solitude glacée de l'Atlantique. Nos âmes empêchées de s'élever parce que nous n'avions pas été remis à la terre. Les chants du deuil et de l'apaisement ne s'élevèrent pas pour nous... (*RBT*, 25).

Dans chacun de ces passages, l'entre-deux renvoie à une absence de sépulture, qui elle-même relève d'une rupture mémorielle : ceux qui sont représenté·e·s par ces personnages n'ont pas été commémoré·e·s ou au contraire condamné·e·s dans l'Histoire. Ainsi, la séparation à travers laquelle Van Gennep qualifie les rites funéraires n'a pas eu lieu. Pour l'ethnologue, ceux-ci correspondent « à un état de marge pour les survivants, dans lequel ils entrent par des rites de séparation et d'où ils sortent par des rites de réintégration dans la société générale²⁷ ». Or, dans les œuvres du corpus, si la marge est bel et bien présente, la séparation et la réintégration ne se font pas, puisqu'il n'y pas eu d'acte en tant que tel pour signifier la disparition de ceux qui ont perdu la vie durant le Passage du Milieu ; iels ont simplement disparu dans l'espace tombeau que figure l'Atlantique. C'est pourquoi le continent subsaharien, qui hérite de cette mémoire non-résolue, est lui-même présenté comme un espace où la dynamique des existences est en suspension : « UBUNTU. Depuis cinq cents années humaines,

²⁷ Arnold VAN GENNEP, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1981, p. 211.

notre douleur recouvre la Première terre. N'y avez-vous pas remarqué l'inanité de vos énergies ? Là-bas, dans le Pays, notre chagrin les écrase » (*RBT*, 23).

La figure du fantôme matérialise particulièrement l'entre-deux vie-mort²⁸. Dans la pièce au nom évocateur « Tombeau », celui que les didascalies désignent comme « la Voix du Mort » apparaît sous ces traits. Cette dernière renvoie à la parole du frère de Jedidiah, un Afro-américain qui a caressé sa vie entière le rêve d'être enterré sur la terre d'origine de ses ancêtres, terre qu'il n'a pas connue de son vivant. Sa sœur cherche alors à répondre à ses dernières volontés, mais elle se heurte d'abord à l'hostilité des villageois·e·s. Jusqu'au dénouement, il demeure alors dans un cercueil qui n'est pas enterré. Cela illustre aussi son absence d'ancrage dans un territoire défini, laquelle est héritée de ses ancêtres, arraché·e·s à leur territoire d'origine.

➤ *Rapprochements méditerranéens*

Aussi, ces fantômes sont toujours présents dans des textes qui s'ancrent dans le contemporain. Dans *Faire l'aventure*, le personnage principal, Biram, un jeune Sénégalais qui souhaite partir en Europe, a l'habitude de se réfugier dans une ancienne esclaverie qui est hantée par des fantômes :

Des tuiles grincèrent du côté de la toiture. [...] Car c'était la nuit, en pleine nuit et en groupe, que les fantômes sortaient des réverbères. Nés trois siècles plus tôt et morts de la mort la plus naturelle qui soit pour un nègre (pendaison, scorbut, coups de fouets ou de pétoire), ces anciens esclaves s'entêtaient donc depuis à remonter sur le toit, gardiens siphonnés de l'histoire. Mais peu importait aux habitants de Mbour d'analyser le pourquoi de ces bamboulas funèbres, ce qui comptait, c'était de se rappeler que la Signare était hantée [...]

Croyant distinguer des ombres au-dessus de lui, Biram rejeta hardiment sa tête en arrière et aperçu sur le chéneau un alignement de culottes, de mollets bardés de cicatrices et de souliers à semelles métalliques. Et ils riaient, tout ce tintouin de revenants pouffait, sous le regard furieux d'une sang-mêlé équipée d'une cravache que les fantômes-cordonniers appelaient *Not' Signare* (*FA*, 119-120).

Or, il s'agit en quelque sorte d'un lieu instigateur du parcours du personnage, du point de départ vers un autre monde, une autre rive, comme il le fut aussi pour les esclaves qui y furent parqué·e·s. En effet, c'est à cet endroit que le personnage contemple sans cesse l'océan et se laisse aller à ses rêves de voyages, de richesse et d'amour ; c'est aussi là qu'il passera sa dernière nuit avant d'embarquer sur un bateau de fortune pour se rendre en Europe, puisqu'il

²⁸ C'est ainsi que l'on peut par exemple comprendre le personnage de *Beloved* du roman éponyme (1987) de Toni Morrison, qui constitue une référence pour des écrivaines du corpus : le fantôme, qui prend la forme d'une jeune femme et qui étend son emprise sur le noyau familial dans lequel il s'immisce, constitue une matérialisation de la conscience torturée de Sethe, ancienne esclave, qui a tué sa fille pour lui éviter une vie de servitude. L'intertexte entre des œuvres du corpus et ce roman sera plus particulièrement abordé dans le chapitre 4 (Toni MORRISON, *Beloved*, trad. de Hortense CHABRIER, Sylviane RUE, Paris, 10/18, coll. « Littérature étrangère », 2008).

ne peut traverser les frontières légalement²⁹. Ainsi, si dans ce roman l'histoire de l'esclavage n'intervient pas, elle reste cependant en toile de fond du parcours du personnage. De fait, Kanor présente véritablement l'histoire de l'esclavage, notamment le Passage du Milieu, comme étant à l'origine de la condition afrodiasporique. En ce sens, elle situe *Humus* au fondement de son œuvre, même s'il ne s'agit pas du premier roman publié³⁰ :

Autant *Humus* est arrivé en deuxième position, autant c'est le roman fondateur. C'est comme si la cale était le socle de mon œuvre, c'est à partir de *Humus* que se tisse tout ce qui vient ensuite. [Dans un de mes personnages, Biram, il y a la Muette et d'autres personnages.] Je le ressens comme de grandes ombres, ce ne serait pas les poupées russes mais les poupées africaines, et la grande, le monument, c'est l'esclavage. C'est ce qui traverse mon travail³¹.

Ainsi s'établit un rapprochement entre l'espace atlantique dans le contexte de l'esclavage et celui qui croise la Méditerranée dans le cadre des migrations clandestines contemporaines. C'est là une proximité que l'on trouve aussi dans les imaginaires d'autres artistes, comme dans celui de la cinéaste Mati Diop. L'intrigue du film *Atlantique*³² (2019) se joue dans la banlieue de Dakar, à Thiaroye. Des ouvriers, qui n'ont pas été payés depuis des mois, prennent la mer pour tenter leur chance en Europe, sans prévenir leurs proches. Les femmes de leur vie, amantes, épouses et mères, attendent leur retour, et peu à peu le registre fantastique intervient dans le film. Morts en mer, les hommes reviennent sous la forme de fantômes. Ils demandent justice à ceux qui les ont exploités et poussés à partir, et protègent les leurs. La réalisatrice mentionne alors des références caribéennes pour faire état de sa perception de l'espace frontalier maritime, qui dans le contexte de l'esclavage comme celui des migrations contemporaines est un lieu de mort :

Dans mon premier court métrage, *Atlantiques* [datant de 2009 ce court-métrage montre des jeunes Dakarois qui racontent leur aventure], un personnage affirmait que « *lorsqu'on décide de partir, c'est qu'on est déjà mort* ». Il avait fait basculer le film vers le fantastique sans même que je l'anticipe. En outre, lorsqu'on me racontait l'histoire de ces jeunes hommes qui partaient soudain en mer sans prévenir personne, ça a intensifié cette direction fantastique. D'autant plus que les départs étaient successifs, c'était comme une contamination. On est face à une situation sociale et économique très concrète qui finit par rencontrer une dimension presque magique. Au bout d'un moment, j'ai même commencé à ne plus voir l'océan que comme un immense tombeau. Édouard Glissant ou Derek Walcott ont d'ailleurs écrit à ce sujet, en référence notamment à la

²⁹ Passage extrait de mon article Marjolaine UNTER ECKER, « Circulations afrodiasporiques dans l'œuvre de Fabienne Kanor » [en ligne], *Malices*, n° 11, 2020, URL : <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/circulations-afrodiasporiques-dans-loeuvre-fabienne-kanor>.

³⁰ *D'eaux douces* a été publié en 2004 et *Humus* en 2006 ; mais, ainsi que Fabienne Kanor me l'a dit lors d'un entretien, *Humus* était déjà partiellement écrit lors de la parution de *D'eaux douces*.

³¹ Lucille COMBREAU, Rocío MUNGUÍA AGUILAR, Marjolaine UNTER ECKER, « "Faire la traversée ensemble", échange avec Fabienne Kanor à propos de la performance Paroles de Revenante (Ouidah, février 2020) », *Women in french studies*, n°30, 2022, pp. 170-182, p. 173. La phrase citée entre crochets a été supprimée du manuscrit.

³² Mati DIOP (real.), *Atlantique*, avec Mama Sané, Amadou Mbow et Ibrahima Traoré, octobre 2019 [film].

traite négrière aux Caraïbes. Leurs écrits ont consolidé ce regard³³.

1.2.2 Migrations contemporaines

➤ *La mort dans les migrations contemporaines*

Dans le contexte des migrations clandestines, les traversées atlantiques et méditerranéennes sont elles aussi meurtrières. Comme dans le cadre de la Déportation transatlantique, elles le sont déjà sur le Continent et sur la route qui mène les migrant·e·s de leur pays d'origine vers la mer Méditerranée. L'espace frontalier maritime est notamment précédé de l'espace frontalier que constitue le désert du Sahara. Là déjà, la vie rencontre la mort, ainsi que le raconte un aventurier de Mbour :

Après Nouakchott, j'ai fait le Sahara. [...] Quand je marchais, je marchais à côté des cadavres. La deuxième fois, je suis partie de Nouadhibou, comme lui. [...]. On était soixante-trois. Mais le plus dur c'était la nuit. La nuit dans la pirogue, tu vois n'importe quoi. Tu entends des bruits et tu crois que c'est un train qui vient ou que c'est ta mater qui t'appelle. Il y en a même qui mordent les autres pour savoir s'ils sont encore vivants. Les vagues, le vents, babababa ça fait dans la tête (FA, 108).

Comme dans la cale du navire négrier, l'espace frontalier est représenté dans ce passage comme lieu d'agonie, les individus prenant l'apparence de « mort-vivants ». L'espace frontalier maritime est encore une fois un gouffre, un espace tombeau. C'est ainsi que le décrit Biram, en mettant en exergue la perpétuation de la peur ressentie pendant la traversée sur le territoire d'arrivée :

Heureux d'avoir survécu à cette mer que l'on bourrait de cadavres pour ne pas couler, ce tas de flotte en colère qui vous tordait les boyaux, vous faisait crotter de peur avant chaque assaut et même après, lorsque la pirogue en mille morceaux avait été interceptée par les garde-côtes espagnols et qu'on les avait, eux, les dix hommes qui restaient, transportés au Centre de rétention. La mort était partie mais l'affolement était demeuré. Biram regardait ses pieds d'aventurier. Il avait peur (FA, 151).

Le nombre de personnes perdant la vie en Méditerranée et à son croisement avec l'Atlantique en tentant de rejoindre l'Europe par la mer va croissant, ainsi que le montre un graphique qui apparaît dans l'ouvrage *La mort aux frontières de l'Europe*³⁴ : en 2002, il y en

³³ Corentin LÊ, « Entretien avec la réalisatrice Mati Diop pour le film "Atlantique" », [en ligne], *Troiscouleurs*, publié le 30/09/2019, URL : <https://www.troiscouleurs.fr/cinema/entretien-avec-la-realisatrice-mati-diop-pour-le-film-atlantique/>.

³⁴ Michel AGIER et Stefan LE COURANT Programme Babels, (dir.), *La Mort Aux Frontières de l'Europe: Retrouver, Identifier, Commémorer*, Neuvy-en-Champagne, Bibliothèque Des Frontières, coll. "Le Passager clandestine", 2017, p. 10.

aurait eu environ 1000, nombre jamais atteint auparavant, et en 2016, 6398. Sur le site de *Migreurop*, réseau africain-européen d'associations, de militant·e·s et de chercheur·e·s engagé·e·s dans la dénonciation des politiques migratoires européennes et œuvrant en faveur des droits des migrant·e·s, une carte interactive réalisée par Nicolas Lambert, dans laquelle un point équivaut à un·e mort·e, permet de visualiser le nombre de personnes décédées dans la frontière africaine-européenne, et les lieux où se concentrent les disparitions : en 2014, elles sont par exemple évaluées à 3 669 et se concentrent majoritairement entre la Tunisie, la Libye et l'Italie ; en 2018, elles sont évaluées à 3 886, et le détroit de Gibraltar s'ajoute au lieu de mort cité précédemment ; en 2021 elles sont évaluées à 3 747, la liste des points névralgiques est complétée par celui de la côte atlantique ouest-africaine³⁵, évolution qui montre la façon dont les frontières européennes se ferment de plus en plus, et tracent des routes alternatives toujours plus dangereuses. Mais ces chiffres sont, de même que dans le cadre de l'Atlantique noir, incertains et discutés. Ils sont le fruit de travaux menés par des ONG, des associations, des journalistes et des chercheur·e·s, tandis que les institutions politiques européennes, ainsi que leur agence de surveillance des frontières, Frontex, n'ont pas mis en place de mesure concrète pour comptabiliser les disparu·e·s³⁶.

Cette absence de considération de la part des politiques publiques est significative d'une forme de déni qui entoure la question des migrations des Suds vers le Nord. Nombre de migrant·e·s disparaissent en mer et ne sont jamais retrouvé·e·s. Des œuvres littéraires et artistiques rendent alors compte des répercussions sur les familles restées sur la terre d'origine, à l'instar du film de Mati Diop susmentionné, ou encore du roman *Celles qui attendent* (2010)³⁷ de Fatou Diome. Dans *Faire l'aventure*, qui se place davantage dans la perspective des personnages en déplacement, cette question est traitée de façon subsidiaire. Sur la plage de Mbour, Biram et Marème rencontrent cependant des mères qui se rassemblent sur la plage de Mbour et pleurent leur disparu : « Celle-là [...] fait partie des *Pleureuses de la Petite Côte*. C'est une association de mamans qui ont perdu leur fils. Souvent, tu les trouves sur la plage parce que c'est là qu'elles ont vu pour la dernière fois leur enfant vivant avant qu'il embarque dans un bateau et parte en Europe » (FA, 52-53). Non seulement ces morts sont nombreuses, mais en plus, comme dans le contexte de l'Atlantique noir, elles se confrontent à une absence d'archivage et de considération de l'opinion publique, en Europe notamment. Certain·e·s des migrant·e·s décédé·e·s sont enterré·e·s en Europe, mais ne bénéficient pas de sépulture. Dans *Faire l'aventure*, Biram raconte à Hélène que lorsqu'iels sont enterré·e·s, iels le sont de façon anonyme :

³⁵ Voir le site de *Migreurop*, URL : https://migreurop.org/article3096.html?lang_article=fr. Celui-ci redirige vers la page où l'ensemble des cartes pour les huit dernières années sont consultables : Nicolas LAMBERT, « Mort·e·s et disparu·e·s. 2014 – 2021 en mer » [en ligne], publié le 31/03/2022, URL : https://migreurop.org/article3096.html?lang_article=fr

³⁶ Carolina KOBELINSKY et al. (dir.), *La mort aux frontières de l'Europe. Retrouver, identifier, commémorer*, op. cit., p. 11.

³⁷ Fatou DIOME, *Celles qui attendent*, Paris, Flammarion, 2010.

Personne ne parlait parce que personne ne connaissait les noms des deux gars qui étaient morts. En me promenant dans le cimetière, j'ai remarqué que certaines tombes étaient nues. Pas de nom, pas de *Always in your memory*, pas de *Tu familia*. Absolument rien dessus. Ce jour-là, j'ai su que c'était là-dedans qu'on fourrait les cadavres des aventuriers lorsqu'on ignorait comment ils s'appelaient (*FA*, 221).

Les nombreuses négations, la répétition de « personne » et les hyperboles négatives sont représentatives du peu de place dont iels bénéficient dans les consciences collectives du pays d'arrivée. Comme *via* le récit de la Muette, on voit aussi que l'espace frontalier méditerranéen prive ceux qui la traversent d'identité, puisqu'ils y perdent leur nom.

1.2.3 Trauma, oubli et indicible

➤ *Faire l'aventure*

La peur que ressent Biram fait état d'une forme de traumatisme, que l'on peut interpréter comme une blessure psychique, de la traversée. Lorsqu'il voit un bateau de migrant·e·s accoster à Tenerife, et alors que les touristes blancs sont pris d'une curiosité malsaine et se précipitent pour les prendre en photo, l'angoisse se manifeste de façon physique :

Il frémit en entendant bourdonner la foule et, dans le même temps qu'elle, avec une trouille et une appréhension égales, il tourna la tête en direction de l'océan, vers cet autre bateau qui tractait une nouvelle pirogue vide. *Mierda !* Biram recula. Il était en sueur et patraque. Il lui semblait que son corps, yeux-nez-bouche, avait cessé de fonctionner normalement. [...] Car comment dire ? Il n'était pas exclu que ces aventuriers fussent sénégalais (*FA*, 209).

Parce qu'il se reconnaît dans ces migrant·e·s qui viennent de subir la traversée, la scène est perçue par le personnage comme une répétition du voyage qu'il a lui-même vécue. Le traumatisme peut être défini comme une « projection hors de soi³⁸ », et de fait, la réminiscence de Biram s'impose à lui sans qu'il ne puisse la contrôler, tout autant qu'elle apparaît de façon assez soudaine dans le texte. En effet, les expériences de traversées des espaces frontaliers maritimes de Biram sont généralement tuées dans le roman, qui est cependant construit sur une chronologie plutôt linéaire. Divisé en quatre parties, qui correspondent chacune à un espace prédéfini – Mbour, Tenerife, Rome et Lampeduse –, la façon dont le personnage passe de l'un à l'autre n'est racontée que sous forme de bribes à l'intérieur des parties, ou n'est pas racontée du tout³⁹. Ce silence peut être révélateur de l'indicible de la traversée, qui dans le cadre des

³⁸ François DUPARC, « Traumatismes et migrations. Première partie: Temporalités des traumatismes et métapsychologie » [en ligne], *Dialogue*, n° 3, 2009, URL : <https://www.cairn.info/revue-dialogue-2009-3-page-15.htm?ref=doi>.

³⁹ Cette structure sera commentée plus en détail dans le chapitre 8 (cf. 8.2.3).

migrations clandestines contemporaines se fait au péril de la vie. L'éventualité de la mort s'impose à chaque passage en mer, et est toujours présente à la fin du roman, après de nombreuses traversées déjà réalisées : « Biram céda à la peur lorsque la mer l'agrippa fort pour l'entraîner loin du rivage. Il se crut foutu. Il mourrait écrasé contre un rocher, fauché par un monstre marin ou par un mauvais esprit » (*FA*, 286). Pour Patrice Nganang, la « mise entre parenthèses » de la traversée de l'espace frontalier géographique est une constante d'un type de roman de l'immigration, qui place particulièrement l'accent sur l'arrivée en Europe et ses suites. Si *Faire l'aventure* ne correspond pas tellement à cette catégorie de récit, dans la mesure où ses personnages restent aux portes de l'Europe, son interprétation rejoint à certains égards ce que Patrice Nganang écrit à propos du roman *Assèze l'Africaine* (1994)⁴⁰ de Calixthe Beyala, qui retrace le parcours migratoire d'une Camerounaise, la menant jusqu'à Paris :

[...] ce roman, lui aussi, est dicté par la domination du lieu de départ et de celui de l'arrivée, qui ne peut qu'être attentif à la présence métonymique de la tragédie en son cœur. Les narratives nous auront donné le modèle de cet « oubli » : l'enfer du chemin ne les remplit pas de mots. Les vagues qui courent, la douleur de la traversée, le crime qui ronfle dans la profondeur de l'océan ne sont jamais oubliés dans leur conscience : ils sont simplement tus. L'avion, on le sait, raccourcit le chemin du bateau. Mais il ne l'annule pas. La route demeure fermée dans les mots non-dits ; dans les silences : comme une béance⁴¹ .

➤ *L'exemple du « trou noir » dans Fille de*

Dans *Fille de*, le personnage de Leïla semble justement quitter son pays d'origine, Djibouti, par avion, puisque lorsqu'elle se souvient de son départ, elle dit : « Dans neuf heures : la France » (*FD*, 31) ; ce n'est que par ce moyen de transport qu'elle peut faire le voyage en si peu de temps. Dans ce texte aussi, la traversée est tue. Elle y disparaît dans ce que la narratrice qualifie de « trou noir » (*FD*, 12) : « Est-ce que j'ai peur de me souvenir ? » (*FD*, 12), se demande le personnage. Ce « trou noir » peut figurer le traumatisme qu'a engendré le départ. En psychologie, « une expérience devient traumatique quand l'organisme humain est submergé et réagit par l'impuissance et la paralysie⁴² » et est aussi défini comme une « répression du souvenir⁴³ » ; or, dans *Fille de*, la mention du « trou noir » est suivie par une rupture dans le texte, dans la mesure où elle clôt la première partie de la pièce, ce qui peut être interprété comme un signe de cette « répression ». Celle-ci écarte de la mémoire le rappel de l'arrachement à l'espace de référence initial. Je parle d'arrachement, dans la mesure où, bien qu'il s'agisse d'une migration volontaire, décidée par la mère, celle-ci est subie par les

⁴⁰ Calixthe BEYALA, *Assèze l'Africaine*, Paris, Albin Michel, 1994.

⁴¹ Patrice NGANANG, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, op. cit., p. 241.

⁴² Peter A. LEVINE, *Trauma et mémoire. Un guide pratique pour comprendre et travailler sur le souvenir traumatique*, trad. de Pascal JOUY, Malakoff, InterÉditions, coll. « Développement personnel et accompagnement », 2016, p. xi.

⁴³ *Ibid.*

personnages (Leïla et son frère) quand ils sont enfants. Leur position dans l'espace qu'ils occupent témoigne de cela : tandis que Leïla trouve « refuge au coin de l'autre pièce » (FD, 8) et « [s'] accroupi[t] », son petit frère « est hagard au milieu du salon / rien compris, joue avec la voiture télécommandé » (FD, 9). Les nombreux mouvements des personnages créent une atmosphère de confusion, notamment à travers le polyptote du verbe « courir » : « Course dans le couloir » (FD, 8) ; « Je cours / La mère court / L'autre mère court » (FD, 9). La précipitation du départ se laisse aussi entendre par le rythme rapide des phrases courtes qui se succèdent, souvent sans ponctuation. Face à cette précipitation, Leïla voudrait retenir le temps : « Trop peu de temps / Tu voudrais partir demain / Aujourd'hui c'est trop court » (FD, 08), et la division de cette première partie de la pièce qui restitue heure après heure le départ (midi, 16h, 18h, 21h, minuit) insère dans le texte une vaine tentative de retenir cette temporalité accélérée.

De même que dans *Humus* (cf. 1.1), bien que l'échelle de violence ne soit pas la même, les personnages se retrouvent là aussi confrontés à la destruction de leur espace de référence, qui est celui du foyer familial de leur enfance, tout à coup sens dessus dessous, devenant « une prison de vide » (FD, 11) face aux « valises [qui] ont la gueule grande ouverte. Plaies béantes qui avalent le "strict nécessaire" » (FD, 8). Le départ se raconte comme un « danger » pour les personnages et s'instaure dans un décor marqué par la violence, les cris et la peur : « Ses pas frappent ton angoisse / ça pue ici ça pue » (FD, 08) ; « la mère gueule sur le petit » (FD, 9) ; « ils tremblent tous jusqu'à la dernière seconde » (FD, 11). C'est donc aussi une impression de chaos, au sens figuré du terme cette fois-ci, qui se dégage de cette scène. La dissolution de l'univers de référence est notamment métaphorisée par celui d'un décor en bouleversement, puisque les personnages sont sommés d'amener certains des objets qui le constituent, et de se séparer d'autres. Cela figure la douloureuse séparation de Leïla avec ses propres repères, spatiaux notamment :

La mère crie :

« Jette jette jette !

Ça tu donnes ! »

Toute les choses restent ici

Ces tas de secondes de toi à jouer à tenir dans tes mains à ne rien faire avec tes choses à toi

A mort les murs frais de ta chambre le coin du trottoir d'en face le trou secret dans la terre le sel dans l'eau de la mer la marchande ambulante de chewing-gum ton père et tous les tiens pas assez de place

Jette !

Non pas cette boîte ! Il y a l'odeur des daboïtas dedans

Qu'est-ce que je sauve si je ne garde pas au moins l'odeur ? (FD, 9).

La destruction des espaces de vie des personnages se combine donc à des impressions, des sensations éminemment liées à cet espace, ainsi qu'à la séparation du personnage avec le groupe social dans lequel il était jusqu'à présent inclus. Le trou noir survient alors comme une façon d'effacer de la mémoire le moment qui a enlevé Leïla de ce passé dont elle sera désormais

privée, sans doute aussi pour amenuiser la rupture engendrée. Il se laisse entendre d'une part comme la représentation d'une amnésie, qui contamine peu à peu l'avant-traversée par l'intermédiaire de l'oubli. Ainsi, après quelques années passées en France, les souvenirs liés aux territoires d'origine se dissolvent aussi dans la mémoire de Leïla : « J'ai oublié nos mots / Je commence à oublier nos rues / J'ai même un peu oublié le bruit du Khamsin et le serpent gris de l'encensoir » (*FD*, 29). D'autre part, il engendre aussi l'indicible, dans la mesure où il passe la traversée sous silence. En effet, alors qu'il clôt le départ de Djibouti, le « transit », deuxième partie de la pièce, débute directement avec le premier jour de lycée en France.

➤ *Les ruptures temporelles dans Humus, signe de l'indicible*

L'oubli est aussi omniprésent dans le contexte atlantique, où la violence de l'arrachement est exacerbée, ce qui indéniablement engendre des fractures mentales. Il est souvent mentionné dans le roman *Humus*, où la trajectoire de la transportation, qui éloigne les personnages du territoire d'origine, est nommé « le chemin de l'oubli » (*H*, 20). Cet oubli était justement « ritualisé » dans le chemin menant jusqu'au navire négrier. À Ouidah, les esclaves devaient tourner autour d'un arbre pour effacer de leur mémoire leur passé et leur identité. Dans le même temps, iels disparaissaient de la mémoire des descendant·e·s des leurs : « Oubliés, oublieux de ceux que nous avons été » (*H*, 20), dit la Muette. Celle-ci dit aussi qu'elle ne sait « plus le nom du pays » (*H*, 17), parce qu'elle a été capturée alors qu'elle était encore enfant, de même qu'elle a aussi oublié « la femme qui [l']a bercée [...] Seule la voix est demeurée, rauque, la voix d'un ciel flou » (*H*, 17). Parallèlement à cela, elle oublie aussi son prénom, ce qui a une forte connotation symbolique :

Dans ma bouche, il est un mot qui refuse de se dire. Pèse comme ces fers qui nous enchaînent à la mer. Le jour où ma langue s'est remise à tourner, j'ai prié pour qu'il tombe. Mais il n'est pas venu. Mon doigt était trop court. Ohé ! quelqu'un a-t-il trouvé mon nom ? Ohé ! C'est celui-là que je cherche. J'en avais un avant d'arriver ici, tous les hommes possèdent cela (*H*, 23).

La perte du nom métaphorise en effet l'annihilation de l'identité, ce que suggère dans ce passage la comparaison de cette perte aux chaînes de l'esclavage. D'une part, le nom identifie un individu, et le détermine d'un autre – alors que, avec l'esclavage, ainsi qu'on le verra dans le chapitre 3, les déporté·e·s étaient dépersonnalisés·e·s. D'autre part, le prénom est aussi chargé de significations propres à une culture en particulier, et ancre ainsi l'individu dans une communauté donnée. C'est pourquoi le système esclavagiste prévoyait l'effacement puis le remplacement du nom d'origine des personnes esclavagisées, ainsi qu'on peut le constater dans l'article 2 du Code noir : « Le maître marque l'esclave d'un nom choisi par lui-même, d'un

nom issu de sa propre tradition, qui n'exprime que lui-même, annulant toute appartenance passée et affirmant par là son pouvoir absolu⁴⁴ ».

La perte de la parole de la Muette, dans laquelle est englobée celle du nom, représente ainsi la disparition du monde connu. Elle engendre l'évanouissement des souvenirs de sa vie heureuse dans le village d'origine. Cet oubli est souligné par l'énumération qui convoque à la fois des éléments du paysage et des émotions :

Dans mes yeux, grands ouverts, que la rivière roulait, m'entraînant loin du village, en cette mer où elle venait chaque jour se perdre. Sans bouche pour les nommer, les mots sont tombés. Joie, sourire, enfance, sauterelles, baobabs... Ils ont coulé les mots, sans rien dire. Ce n'est que longtemps après que je l'ai su. Quand il n'est plus rien resté, j'ai ouvert la bouche. Le vide. Le silence (*H*, 19).

La métaphore de la disparition, qu'accentuent le champ lexical correspondant (« tombés », « coulé », « plus rien resté », « le vide », « le silence ») et l'omniprésence de la négation, rapporte la teneur de la violence dans le contexte de la traversée et l'anéantissement de toute forme de bonheur. Mais le silence mentionné ici est aussi symptomatique de l'indicible de l'horreur subie durant la traite et du trauma engendré, les mots étant insuffisants pour représenter ce qu'elle recouvre. Ainsi, les œuvres qui revisitent l'histoire de l'esclavage se confrontent à une double contrainte, à savoir remplir les « trous » de l'histoire, tout en laissant une place à ces derniers. Les nombreuses ruptures chronologiques, par la mobilisation d'analepses et de prolepses que l'on trouve dans le roman, comme dans la majorité des autres œuvres du corpus, peuvent alors apparaître comme une façon de répondre à cette double-contrainte. On les constate par exemple dans le chapitre consacré à la Reine :

-pp. 167-169 : Le début du chapitre se situe avant la capture, dans le royaume de la Reine. Celle-ci est alors convoquée par son mari, qui lui apprend qu'il s'apprête à épouser une autre femme.

-pp. 169-171 : Le récit de la cérémonie de mariage entre le roi et la coépouse se mêle à des souvenirs du pouvoir que la Reine exerçait jusqu'alors.

-pp. 171- 172 : La Reine est dans la cale et s'insurge du fait que les autres femmes qui s'y trouvent ne reconnaissent pas son statut.

-pp. 172- 174 : Elle raconte son propre mariage (qui se situe donc, en terme chronologique, avant l'introduction du chapitre).

-pp. 174- 175 : Elle décrit ensuite sa capture, dans son royaume.

-pp. 175 : 177 : Cette analepse renvoie au moment où la Reine va demander de l'aide à une guérisseuse. Elle demande à celle-ci de condamner la grossesse de sa co-épouse et de l'aider à tomber enceinte. Elle met au monde des jumeaux, et l'un d'entre eux meurt en couche⁴⁵.

⁴⁴ Anne LAURENT, « Rituel du nom et du nommer dans la culture afro-américaine : les récits d'esclaves » [en ligne], *Parcours identitaire*, Paris, 1994, URL : <http://books.openedition.org/psn/4701>, consulté le 24 octobre 2019.

⁴⁵ La guérisseuse avait en effet demandé la vie de l'un des enfants en sacrifice.

-pp. 177- 179 : Elle évoque ensuite l'infanticide de l'enfant survivant. Dénoncée pour son meurtre, elle est vendue par des membres de son royaume.

-pp. 179 - 187 : Le récit se localise de nouveau dans la cale, et ce jusqu'à la fin du chapitre. Celui-ci se termine par la mort de la Reine, qui lors du saut du navire est noyée volontairement par l'Esclave.

On observe aussi des bouleversements chronologiques du même ordre dans le chapitre narré par la Vieille. Contrairement aux autres captives, elle mentionne le saut au début du chapitre : « À la queue leu leu, nous marchons, prenons la pirogue qui mène au bateau. Chahuté par les vagues, la flotte titube. La mer crache. Je goûte » (*H*, 38). Mais elle n'entre pas, à ce moment-là, dans le détail de l'évènement. Tout une partie du récit est d'abord consacrée au vécu dans la plantation, incluant le moment « heureux » de l'abolition, lorsque les anciens esclaves s'approprient l'espace qui était auparavant habité par leurs maître·sse·s (cf. 5. 3.1). Cette dernière scène de liesse est néanmoins rapidement interrompue par le rappel du trauma, le personnage voyant son double qui « avait traversé cent fois la mort ». Cette vision la ramène d'emblée au souvenir de la Déportation et au saut :

C'est après que tout est revenu. Les cales, la dunette, la colère. Comment avais-je pu vivre avec tout cela d'horreur en moi ? Quelle honte, quelle odeur !
Et cette mémoire qui marche quand elle veut !
En sautant, j'avais cru en finir [...]
On a dit que j'avais perdu la langue, que j'avais dû l'égarer en sautant (*H*, 51).

Le mutisme apparent fait écho à l'impossibilité de dire que Paul Ricoeur définit comme les « formes dissimulées du souffrir : l'incapacité de raconter, l'insistance de l'inénarrable (...) (qui) vont bien au-delà de la péripétie, toujours récupérable au bénéfice du sens par la stratégie de la mise en intrigue⁴⁶ ».

Dans le roman de Kanor, c'est aussi la typographie choisie qui participe à cette « récupération ». Certaines fois, des astérisques apparaissent pour signifier une analepse ou une prolepse. C'est ce que l'on remarque dans le chapitre de l'Esclave, où cet astérisque suit l'évocation de la capture : « C'est l'une de ces guerres qui m'a ravi mon père et m'a conduite loin du village, chez un roi. Moi, petite fille de Noupé, je suis devenue une captive (*H*, 58) ». Mais la capture en tant que telle, si elle est évoquée, n'est pas racontée. Dans celui des Jumelles, ce signe typographique se double d'une police d'écriture italique, un décalage à gauche sur la page et une mise entre parenthèses. Tout cela attribue à cet événement une place à part dans le récit de la Jumelle, qui y narre la mort de sa sœur :

([...] Grimper là-haut, sur la dunette. Sans un regard derrière, en direction de cette sœur qui la suit, la supplie de ne pas se jeter à l'eau.

⁴⁶ Paul RICEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Série essais » 330, 2003, p. 275.

« Toutes ensemble nous le ferons, toutes ensemble... » Elle connaît la chanson par cœur, Anta, à présent qu'elle marche droit devant. Saute. Saute quand même, un sourire aux lèvres.

C'est la première fois de sa vie qu'elle pense et décide pour deux.)

*

Ma sœur est morte. J'ai vu le poisson manger son corps⁴⁷ (H, 135).

Le trouble inscrit dans le texte par l'ensemble de ces ruptures peut finalement être révélateur non seulement des traumatismes que la violence de l'histoire de l'esclavage a engendrés, mais aussi des absences au sein même des historiographies que l'on en a conservées, participant de ce fait à les rendre précisément évidents.

1.3 Ruptures des filiations et fractures générationnelles

1.3.1 Des silences historiographiques aux silences familiaux

➤ *La non-histoire*

« Tant que les lions n'auront pas leurs historiens, les histoires de chasse ne peuvent que chanter la gloire du chasseur », dit un proverbe africain. L'historiographie mondiale a été souvent écrite à la gloire des « vainqueurs » que figurent les Européen·ne·s, lequel·le·s se seraient même certaines fois appropriés des hauts-faits appartenant à d'autres, ainsi que l'affirme Jack Goody dans *Le Vol de l'histoire*⁴⁸. Face à cela et dans le contexte africain, des historiens à l'instar de Cheikh Anta Diop⁴⁹ et de Joseph Ki-Zerbo⁵⁰ ont œuvré pour restituer au continent une histoire qui lui est propre. Des penseurs postcoloniaux, comme Dipesh Chakrabarty⁵¹, ont eux aussi proposé des paradigmes de pensée historiographiques sortant des cadres eurocentrés.

Dans le même temps, ces penseurs ont dénoncé l'absence des populations dominées dans les historiographies mondiales. Pour le contexte afrodiasporique, ces absences sont nombreuses. Elles résultent du manque d'archives, qui lui-même provient d'un défaut de

⁴⁷ En cas de typographie particulière (italiques, lettres capitales etc.) je reproduis le texte tel qu'il apparaît dans la publication citée.

⁴⁸ Jack GOODY, *Le vol de l'histoire. Comment l'Europe a imposé le récit de son passé au reste du monde*, trad. de Fabienne DURAND-BOGAERT, Paris, Gallimard, coll. « Folio » 248, 2015.

⁴⁹ Voir par exemple : Cheikh Anta DIOP, *Nations nègres et culture. De l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, 4e éd, Paris, Présence africaine, 1999.

⁵⁰ Voir par exemple : Joseph KI-ZERBO, *Histoire de l'Afrique noire d'hier à demain*, Paris, A. Hatier, 1978.

⁵¹ Dipesh CHAKRABARTY, *Provincialiser l'Europe : la pensée postcoloniale et la différence historique*, trad. de Olivier RUCHET, Nicolas VIELLESCAZES, Paris, Éd. Amsterdam, 2009.

consignation des témoignages, qui lui-même encore provient d'une absence de considération pour ces témoignages, dans un contexte d'oppression et d'impérialisme. L'anonymat mentionné dans le cadre des traversées atlantique et méditerranéenne en témoigne. À propos des Antilles, Édouard Glissant parle alors de « non-histoire » :

Les Antilles sont le lieu d'une histoire faite de ruptures et dont le commencement est un arrachement brutal, la Traite. Notre conscience historique ne pouvait pas « sédimenter », si on peut ainsi dire, de manière progressive et continue, comme chez les peuples qui ont engendré une philosophie souvent totalitaire de l'histoire, les peuples européens, mais s'agrégeait sous les auspices du choc, de la contraction, de la négation douloureuse et de l'explosion. Ce discontinu dans le continu, et l'impossibilité pour la conscience collective d'en faire le tour, caractérisent ce que j'appelle une non- histoire⁵².

Pour le penseur antillais, la non-histoire résulte donc de la succession de ruptures qui ont marqué l'histoire de son peuple et dont les chocs ont bousculé les temporalités. Il mentionne ici l'histoire de la Déportation transatlantique, ce à quoi s'ajoute par ailleurs la situation coloniale qui a été celle des Antilles. Si Glissant emploie la notion dans ce contexte particulier, je la délocalise dans d'autres espaces postcoloniaux, où l'Histoire est tout autant sujette à des fractures. Dans les situations de domination et d'absence du droit à disposer de soi, « la narration d'une telle histoire devient sinon totalement impossible du moins sans cesse tortueuse⁵³ », précise Isao Hiromatsu, ce que les textes retranscrivent à leur manière par les ruptures chronologiques mentionnées ci-dessus.

➤ *Contexte de l'esclavage*

Indéniablement, ces absences et silences des récits collectifs et des expériences socio-politiques impactent aussi les histoires individuelles qui y sont liées. Ils s'immiscent au sein des familles et créent des fractures entre les générations. Ces silences sont perceptibles dans des récits qui mettent en scène des personnages issus de la migration ou de la postmigration des Antilles françaises, pour laquelle les mobilités se superposent particulièrement. Leur parcours, qui quadrille les différents pôles de l'Atlantique noir, les a d'abord arrachés de l'Afrique originelle, ce dont les personnages issus de la postmigration héritent de façon mémorielle. Ensuite, leurs parents ont quitté les Antilles pour la France métropolitaine dans les années 60, et au cours d'une immigration de masse organisée par les BUMIDOM, notamment pour pallier le manque de main d'œuvre dans la France d'après-guerre et dans le contexte de l'ère des indépendances des colonies. Les enfants, pourtant né·e·s sur le sol métropolitain, y subissent

⁵² Édouard GLISSANT, dans *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997, pp. 222-231

⁵³ Isao HIROMATSU, *Mélancolie postcoloniale. Relecture de la mémoire collective et du lieu d'appartenance identitaire chez Patrick Chamoiseau et Émile Ollivier* [en ligne], Littératures de langue française, Université de Montréal, Québec, 2012, p. 27, URL : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/7134>, consulté le 4 septembre 2020.

alors le racisme dans la continuité de celui que subirent leurs parents. Tout comme dans le cas de la postmigration « méditerranéenne » (Afrique / Europe), les non-dits autour de ces différents parcours migratoires au sein du cadre familial sont aussi la source de ce malaise, car, comme le stipule Judith Butler parmi d'autres, nous sommes « des êtres de langage des êtres qui ont besoin de langage pour être⁵⁴ ». Ce manque est mis en exergue dans les romans de Fabienne Kanor, qui, comme précisé précédemment, inscrit toujours l'histoire de l'esclavage en toile de fond de ses intrigues. C'est ce que l'on peut constater dans ce passage du roman *D'eaux douces* (2004), lequel a pour héroïne Frida, qui a grandi auprès d'un père silencieux et/ou absent, d'une mère froide et autoritaire qui figure la femme *potomitan*⁵⁵ et dans une famille « avec [...] une mémoire en consigne⁵⁶ ». Elle se demande alors :

« Pourquoi se sont-ils tus ? Terrés dans leurs barres d'ivoire, à l'ombre, dans leur HLM. J'ai si mal, oh ! si mal ! »
Les larmes dévalent les pentes du visage.
« Connaissez-vous, chers parents, la nature du châtiment réservé aux fugitifs ? »
Fleur de lys. Jarret coupé. Mort. Peau brûlée. Corps mutilé. Massacré. Cuisiné.
« Croyez-vous qu'il puisse y avoir prescription des siècles après tout ce bordel ? »
Des gouttes tombent du ciel. Il ne pleut pas, c'est le temps perdu qui s'écoule. Des années à faire l'impasse sur tout, à s'inventer une manière commode de vivre ensemble⁵⁷.

Le lexique renvoyant à la douleur et à la mort domine dans cet extrait, par l'énumération des supplices, qui font explicitement référence à l'esclavage : la « fleur de lys » et le « jarret coupé » étaient en effet des sanctions que l'article 38 du Code Noir appliquait à l'égard des esclaves qui tentaient de s'enfuir des plantations. Les silences quant à eux sont pleinement intégrés dans ces souffrances physiques, ce qui les place à une échelle similaire.

➤ *Méditerranée : la particularité des harkis*

Le silence s'inscrit aussi au sein de la filiation des personnages mis en scène dans *Filiations ou les enfants du silence* de Leïla Anis, ainsi que l'indique d'emblée le titre de la

⁵⁴ Judith Butler, *Le pouvoir des mots, politique du performatif*, Paris, Edition Amsterdam, 2004, p. 21.

⁵⁵ Aux Antilles françaises, l'expression « femme potomitan » désigne la mère de famille, qui joue le rôle de pilier du foyer familial. Elle reprend l'image du poteau central d'une habitation, qui consolide sa fondation. À propos de la femme potomitan, Fabienne Kanor dit que : « C'est une expression valise qui permet aux femmes et surtout aux hommes de cacher la réalité. Aucune femme sur terre ne peut servir de poutre maîtresse à une construction. Aucune femme ne peut être réduite à un bout de bois fiché dans la terre et qui soutient un toit. Une femme comme cela, si elle devait exister, serait un monstre, un être humain sans humeurs, sans états d'âme, sans faille, sans rêves, sans fantômes, sans mouvements. Une femme-outil qui ne serait appréhendée que dans une seule de ses fonctions. Tant que nous continuerons à utiliser cette expression, alors nous excluons l'homme du foyer, nous légitimerons son absence, nous le dispenserons d'être là, nous lui dénierons le droit de récupérer sa place (Gladys M. FRANCIS, « Fabienne Kanor « l'Anté-llaise par excellence ». Sexualité, corporalité, diaspora et créolité » [en ligne], *The French Forum.*, 2016, p. 281, URL : <https://doi.org/10.1353/frf.2016.0035>, p 281).

⁵⁶ Fabienne KANOR, *D'eaux douces*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2003, p. 7.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 124.

pièce. Celle-ci met en scène, aux côtés du parcours de l'auteurice, celui d'un personnage inspiré de Karim Hammiche, comédien avec lequel l'auteurice a cofondé la Compagnie de l'œil. Dès le début de la pièce, celui-ci annonce la place importante que ces silences occupent dans son histoire : « Moi, j viens pas d'un endroit qui parle, voilà. On raconte pas beaucoup dans ma famille » (FOES, 10), et il ajoute, plus loin « On sait pas exactement ce qu'il y a dans cette famille. On sent que les parents, les grands-parents ne vont pas très bien... c'est tout / Moi, mon père et ma mère ne savaient pas lire et pas écrire, les mots sortaient pas... / On sent mais on dit pas » (FOES, 10) ; ou encore : « J'ai compris que la question des origines était silence dans cette maison, et qu'on était définitivement pas comme les autres » (FOES, 29). Il témoigne de la rupture que l'expérience de la migration a créée entre deux générations, celle qui l'a vécue et celle qui en hérite. C'est sur cette impossible communication que s'ouvre d'ailleurs le texte : « Je ne parle pas la même langue que ma mère » (FOES, 8), déclaration qui fait écho au titre du récit de Leïla Sebbar, *Je ne parle pas la langue de mon père*⁵⁸. Celle-ci tente d'y recomposer l'histoire de son père, qui était instituteur en Algérie pendant la guerre et qui lui a laissé en héritage une somme de silences. Dans *Filiations ou les enfants du silence*, la figure paternelle apparaît sous des traits similaires. Décédé, celui-ci « emporte, avec lui, le monde » (FOES, 17) et laisse en héritage à son enfant le vide qui entoure son origine. En effet, ce père ne « parle pas de l'Algérie, jamais » (FOES, 10), et ce malgré les apostrophes véhémentes de son fils : « Hey ! Toi ! Le père ! Tu m'entends quand je crie ? Pourquoi tu ne réponds jamais à mes questions ? Je peux te prêter ma langue, si tu veux dire des choses, tu sais ? » (FOES, 27).

Ces questions, qui restent tout le long du texte sans réponse, s'inscrivent dans un silence de l'histoire française : le père de Karim était harki. Les harkis et les harkettes, dont il sera question plus en détail dans le chapitre 2 (cf. 2.3), étaient des Algérien·ne·s ayant collaboré avec l'armée française durant la guerre d'Algérie, dont beaucoup étaient des supplétif·ve·s. Iels auraient été aux environs de 400 000⁵⁹. Nombre d'entre eux ont perpétré des actes barbares envers leurs concitoyens⁶⁰. C'est ce à propos de quoi Karim s'interroge, toujours sans obtenir de réponse :

Un jour quelqu'un m'expliquera, n'est-ce pas ? Tu te débrouilleras bien pour faire ça ? Tu me diras pourquoi ?...
 Tu as fait la guerre aux côtés des Français, mais tu es resté un traître, tu es mort avec ça. Jamais mot n'a été dit sur ce qui s'est passé là-bas, pourquoi ? Tu as tué. Est-ce que tu as torturé ? Est-ce que tu as vomi après avoir découvert l'horreur des actes que la France t'a demandé de faire ? (FOES, 28)

⁵⁸ Leïla SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003.

⁵⁹ « Les harkis, qui étaient-ils ? » [en ligne], *Histoire coloniale et postcoloniale*, 2003, URL : <https://histoirecoloniale.net/les-harkis-qui-etaient-ils.html>.

⁶⁰ L'enquête et les témoignages qui y sont inclus montrent cependant que ces actes étaient certaines fois contraints (par nécessité économique, pour sauver un proche...)

Du fait de cette collaboration, de nombreux harkis ont quitté l'Algérie à la suite de l'indépendance, la France leur ayant promis de les accueillir en retour (cf. 2.3). L'espace frontalier traversé géographiquement et légalement dans ce contexte représente alors encore une fois un lieu d'engloutissement des récits, cette fois du fait non pas de l'horreur de la traversée, mais comme réponse à la perte du lieu d'origine, voire à la honte : « Ce travail inachevé de deuil à l'égard du monde perdu, conjoint au déni subi, mué en repli silencieux. La souffrance provoquée par la migration [...] a cristallisé le monde des racines dans un non-dit, en rien synonyme d'oubli⁶¹ ».

1.3.2 Rupture de filiation parents /enfants

➤ *L'absence des parents*

Les silences engendrent une absence, qui certaines fois est de l'ordre du figuré – le parent est là physiquement mais n'est pas impliqué dans l'existence des enfants – et d'autres fois à prendre au sens propre. Dans le contexte de l'Afrodiaspora, cette absence se lit elle aussi par le prisme de l'Histoire. En effet, selon Édouard Glissant :

La « famille » en Martinique est une « antifamille ». Accouplement d'une femme et d'un homme pour le profit d'un maître. C'est la femme qui a murmuré ou crié : « Manjé tè, pa fè yich pou lesclavaj » [« Mange de la terre ne fais pas d'enfant pour l'esclavage »] ; la terre pour être stérile, la terre pour mourir. C'est la femme qui a ainsi parfois refusé de porter dans ses flancs le profit du maître. L'histoire de l'institution familiale à la Martinique est boutée sur ce refus. Histoire d'un énorme avortement primordial : la parole rentrée dans la gorge, avec le premier cri⁶².

L'interdiction de la parenté est justement ce à travers quoi l'historienne Aurélia Michel définit le statut d'esclave, et ce quel que soit le contexte : « l'esclave [...] ne peut engager de statut de filiation puisqu'il ne peut nourrir d'enfants et compter à son tour sur eux pour sa vieillesse [...] cette impossibilité d'être parent équivaut à une expulsion permanente de l'humanité⁶³ ». C'est là quelque chose que met en exergue *la pièce* « Sacrifices », avec le monologue du personnage de Maresha :

L'amour est interdit Aux esclaves L'amour est Interdit J'ai aimé et suis devenue grosse
[...]
Et quand l'enfant est né [...] Le Blanc l'a vendu Je l'avais à peine sevré
Il l'a pris et vendu Pour tuer l'amour comme on écrase sous le talon une fragile fleur

⁶¹ Giulia FABBIANO, *Hériter 1962 : harkis et immigrés algériens à l'épreuve des appartenances nationales*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. "Sociétés humaines dans l'histoire", 2016, p. 75.

⁶² Édouard GLISSANT, *Le discours antillais*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 166-167.

⁶³ Aurélia MICHEL, *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*, op. cit., p. 39.

des champs : sans s'en apercevoir

Sous le ciel dont il a capturé les étoiles Sur la terre qu'il s'est appropriée Dans nos corps qui l'attirent autant qu'ils le dégoutent Le Blanc dit que nous n'avons pas le droit d'aimer Et notre lait est pour sa descendance (*RBT*, 84-85)

Dans cet extrait, l'innocence se confronte à la violence, ce qui accentue la cruauté du système esclavagiste, au sein duquel les esclaves sont conditionné·e·s jusqu'à leur sentiment, dit ici par la polyptote du verbe « aimer ». Les esclaves, de même que leurs enfants, appartiennent au colon au même titre que leur territoire, ce qui souligne la déshumanisation qu'ils subissent.

L'interdiction de la parentalité est aussi faite aux pères. Dans le reportage radio dans « En Martinique : à la gauche des hommes⁶⁴ » qu'a réalisé Fabienne Kanor, leur absence est présentée comme récurrente dans les sociétés post-esclavagistes antillaises. L'un des interviewés fait remonter l'absence des pères dans les familles à la plantation, où les enfants, de même que les femmes, étaient avant tout la propriété du maître – et au fait que le père de famille n'avait pas le droit de s'engager pleinement dans sa paternité, étant surtout considéré comme un « géniteur » dans le système plantocratique. Dans un autre reportage, qui aborde cette fois la question du couple et de la famille *via* le regard des femmes en Martinique, il est aussi question de la notion de « couple volant », le « papa parti, l'homme jamais là⁶⁵ » ; puisque les esclaves pouvaient être revendu·e·s à d'autres esclavagistes, il va de soi que les pères étaient séparés de leur famille.

Dans le contexte contemporain et afropéen au sein duquel est ancré l'écrit pour la parole « Les yeux de nos pères », cette absence est perpétuée. Elle s'illustre à diverses échelles, toujours dans un contexte discursif où la négation domine :

Nos pères ne sont pas là. [...] Ils sont décédés. Ils sont inconnus. Ils sont incertains. [...] Nos pères sont venus de loin pour chercher la vie ici. La vie les a dédaignés. Ils n'ont trouvé que le temps qui passe, les rêves qui s'érodent, la vitalité qui se dissout. Ils n'ont trouvé que le silence, le froid, l'invective, la précarité. [...] Alors, ils se sont retranchés en eux-mêmes. Peut-être en un dehors d'eux-mêmes. [...] Il ne faut pas les déranger, faire du bruit, vouloir jouer. [...] Nos pères sont ivres. De rage. En permanence. Ils sont fous de douleur. Ils ne savent pas parler. Expliquer. Faire qu'on se rejoigne. [...] Pour eux, nos pères, nous devenons alors le non-lieu. L'incarnation de ce pays où leurs pieds ne se sont jamais vraiment plantés, où leurs mains n'ont rien pu agripper. [...] Qui sont ces hommes que nous portons en nous pour toujours ? (*EPP*, 67-68).

Comme dans *Filiations*, les narratrices se heurtent à des questions qui ne trouvent pas de réponses, parce que les pères sont enfermés dans les non-dits, produits par et engendrant en retour des formes de violences, ainsi que le souligne le champ lexical correspondant (« ivres »,

⁶⁴ Fabienne KANOR, Véronique KANOR, François TESTE, « Martinique et Guadeloupe (1/3) : En Martinique, à la gauche des hommes" [en ligne], *France culture, Sur les docs*, 2012, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sur-les-docks/martinique-et-guadeloupe-1-3-en-martinique-a-la-gauche-des-hommes-7085008>.

⁶⁵ *Ibid.*, 31 min 57.

« rage », « fous de douleur »). Le lien entre père et filles est alors rompu, ce que marque dans le texte la distinction entre le pronom « ils » – les pères – et « nous » – les filles –, ou encore le déterminant démonstratif « ces hommes », lequel engage de la distance avec ce père inconnu. Cette rupture est alors représentative de deux désappartenances mutuelles qui peuvent se lire sous la forme d'un chiasme. D'une part, les enfants de la postmigration sont considéré·e·s comme des métonymies du territoire où iels sont né·e·s, territoire où les pères émigrés n'ont, malgré leurs efforts, jamais réussi à s'établir, ce que montre l'énumération de termes péjoratifs caractérisant la vie en France : « le silence, le froid, l'invective, la précarité ». Pour Crystel Pinçonat, il s'agit là d'une récurrence dans la littérature écrite par les générations nées de l'immigration : « Les pères souffrent tous d'un syndrome similaire : les sacrifices auxquels ils ont consenti les ont tous rendus, physiquement ou psychologiquement, invalides. Jamais récompensés par une quelconque gratification, ils semblent avoir renoncé à une partie de leur vie pour rien⁶⁶ ». En conséquence, « nous sommes l'unique territoire sur lequel ils puissent régner » (*EPP*, 68), disent alors les narratrices de l'écrit pour la parole. D'autre part, du fait de la rupture engagée avec le père, l'enfant de la postmigration hérite à son tour de la désappartenance au territoire d'arrivée. Pour ce dernier, le père démissionnaire peut alors métaphoriser l'absence de considération que la France accorde aux citoyen·ne·s né·e·s de l'immigration (cf. chap. 3), l'étymologie de patrie renvoyant au latin *pater*.

Dans *Le Iench*, la relation entre les enfants et le père de famille, Issouf, se caractérise de façon similaire. Le parcours de ce dernier est lui aussi marqué par la migration : ayant quitté le Mali pendant son adolescence, pour aller d'abord en Côte d'Ivoire, puis au Sénégal, il a finalement migré en France où sont né·e·s ses enfants. S'il est présent physiquement auprès de ses enfants, il n'a pas de véritable interaction avec eux : « Bruit de clés. Issouf entre. Drissa quitte le canapé et se met sur un fauteuil. Issouf change de chaîne, met les informations. Ils ne se parlent pas » (*LI*, 24). L'absence de dialogue est récurrente tout au long de la pièce ; l'absence étant ici encore une fois à comprendre au sens figuré, dans la mesure où les personnages se parlent, mais où la communication est limitée, ce que montrent les nombreuses ruptures (silence et points de suspension) dans les répliques et la brièveté de ces dernières :

DRISSA (*timidement*). Un jardin (*silence*)
 ISSOUF. Qui a un jardin ?
 DRISSA. Nous. La famille. On a un...jardin... Non ?
 ISSOUF. Tu n'as pas de jardin. (*Silence*) Tu veux quoi ?
 DRISSA. Tu as un jardin maintenant
 ISSOUF. Je regarde ma télévision.
 DRISSA. Papa s'il te plaît, je voudrais un petit chien...
 ISSOUF. Quitte là. (*LI*, 13).

⁶⁶ Crystel PINÇONAT, *Endofiction et fable de soi : écrire en héritier de l'imagination*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes. Série Littérature et mondialisation » 39. 4, 2016, p. 202.

Dans la pièce, le chien est symbolique de la rupture entre les deux générations. C'est une obsession pour Drissa, le fils, né en France, mais « la culture de l'animal domestique n'existe pas en Afrique⁶⁷ », explique Éva Doumbia, d'où le refus du père. L'autrice ajoute qu'aux temps de l'esclavage, le chien était employé par les esclavagistes pour chasser les marrons⁶⁸, il représente donc pour les Afro-antillais·e·s un danger. Pour Drissa, le chien s'inscrit au contraire dans un désir « d'intégration » : « Cette nuit-là, je rêve ma blondeur chienne avec la détermination de mes onze ans. Une image noire en miroir de la télévision où quatre blonds sourient à l'écran. [...] Et un cocker aux longs cheveux blonds les accompagne en jappant sa joie » (*LI*, 13).

Les enfants ressentent une distance croissante de la part de leur père et la verbalisent, pour tenter finalement de la dépasser. Ramata, qui dit par exemple qu'Issouf ne les « supporte plus » (*LI*, 17), finit par lui reprocher son silence dans une réplique accusatrice : « Ton patron ne te respecte pas qui est de ceux qui parlent comme le chien bâtard fait ses besoins devant toi. [...] Tu te respectes pas. [...] Tu dis jamais rien. Ton silence me met dans une telle rage. Toi, ta rage tu la mets dans une cave [...] Alors cesse de me demander à moi de te respecter » (*LI*, 64). Comme dans les autres textes mentionnés, le père se heurte à une absence de pouvoir au sein de l'espace social, et tente en retour de l'exercer désespérément au sein de l'espace familial, au paroxysme, par l'intermédiaire de la violence physique : « ISSOUF. Pas de ça chez moi. [...] *Issouf se lève. Il enlève sa ceinture doucement, il regarde devant lui. [...] Coups de ceintures et insultes en bambara. Cri de Drissa. « Gnamokoden. » Aboiements. Porte qui claque. Issouf revient dans le salon (LI, 61) ».*

➤ Absences de réponse

Les coups s'imposent comme des réponses qui visent non pas à résoudre les questions, mais à les effacer. Il révèle le fossé d'incompréhension qui sépare deux générations nées sur un sol différent, ainsi qu'on peut le voir dans ce passage du début de la pièce :

DRISSA. [...] Issouf, mon père, rote et dit : « Al Hamdoulilah. » Seydouba dit : « à l'école c'est malpoli, on ne rote pas ». Ma mère lui donne une gifle de la main. L'enfant ne comprend pas pourquoi et personne ne lui expliquera. Un enfant intelligent est celui qui trouve lui-même les réponses. Je vois les larmes d'interrogations qui perlent sur ses jolies pupilles en miroir (*LI*, 12).

Souvent, les coups sont aussi une façon d'exprimer une difficulté, voire une impossibilité, à expliquer. La violence ne réside donc pas seulement dans ces gestes, elle est aussi le fait de la

⁶⁷ Marie-Julie CHALU « Éva Doumbia, pionnière des cultures afropéennes en France. Entretien. », [en ligne], *Afropéa.net*, 2019, URL : <https://afropea.net/interview-avec-eva-doumbia/>.

⁶⁸ Voir par exemple la figure du molosse dans : Patrick CHAMOISEAU, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », 1999.

non-réponse, dont le personnage enfant doit se contenter. Celui-ci se confronte finalement à un non-sens, que signifie aussi ce passage d'*Anges fêlés* :

Et là le vertige commence car aucune réponse à aucun pourquoi ne peut m'apaiser. Oui, parce que la vérité c'est que souvent la réponse au pourquoi est « parce que suivi d'un point ». « Parce que quoi ? » Parce que et bien parce que c'est comme ça. Et quand tu es enfant la réponse « parce que suivi d'un point » se poursuit avec un truc idiot du genre ranger ta chambre. Pourtant toi, même enfant, tu sais que la réponse « parce que sans rien derrière ou suivi d'un point » est la peur de ne pas répondre. La peur de la pensée. Puis un jour tu grandis tu ranges ta chambre. Et surtout Oui Surtout Tu acceptes cette non-réponse, ce trou-non-réponse, cette peur qui mène à répondre le « parce que suivi d'un point (AF, 55).

L'absurdité qui s'impose à l'enfant de la postmigration est dite ici par la répétition entêtante d'un « parce que », suivi d'une absence. Elle le projette dans une forme de flottement, le passage mettant aussi en exergue la transmission des silences de générations en générations, et le fait que la seule alternative à l'absence de réponse est finalement de s'en contenter.

D'autres fois, quand les paroles sont délivrées sous la forme déclarative, l'absence de réponse s'impose d'elle-même. Dans l'écrit pour la parole « Transmission », la parole parentale s'impose par une longueur que l'absence de ponctuation accentue, de même que la succession de contraintes qu'elle contient :

Fais ta toilette intime avec la main gauche Uniquement la gauche Personne ne doit pénétrer dans ta chambre Quand les gens viennent chez toi ils n'entrent pas dans ta chambre C'est là que tu pries C'est là que tu dors et rêves [...] C'est ton intimité Même tes amies surtout tes amies Reste sur tes gardes [...] Ne leur prête jamais de vêtements Dans une maison le repas doit être prêt à une certaine heure Tous les jours Les aliments ont un esprit Tu dois savoir ça (EPP, 62).

Ici non plus, il n'y a pas d'explication. Les phrases sont simples, et quand on peut déceler un rapport logique de cause ou de conséquence, la conjonction de subordination est malgré tout supprimée – comme pour présenter cette cause ou cette conséquence, comme un fait. Écrit majoritairement à l'impératif, la parole autoritaire passe sans transition d'un domaine (social, intime, culturel, religieux) à l'autre et devient insensée par l'accumulation des obligations. Cette accumulation exclut les questions et les oppositions de l'enfant, qui de toute façon ne s'exprime pas dans ce texte ; sa présence est seulement suggérée par la deuxième personne du singulier. La superposition d'injonctions, qui rend compte d'une autorité assujettissante, rend alors ironique la toute dernière proposition du texte, qui se termine en ces termes : « Souviens-toi de vivre ».

➤ *Les voix patriarcales*

Nombre de ces règles concernent le genre féminin du personnage en migration – la voix semble s’exprimer depuis le pays d’origine puisqu’elle dit « Ce n’est pas différent parce que tu vis à Paris (*EPP*, 61) –, c’est d’ailleurs sur cela que s’ouvre le texte : « Une fille bien ne s’assied pas les jambes écartées Même à Paris où tu vis Une fille bien ne sourit pas tout le temps Tu ne dois pas laisser croire que tu t’offres aisément [...] Une fille bien écoute sans parler » (*EPP*, 61). Ainsi, les conditions de genre se renforcent aussi au sein des filiations, et créent en deçà des ruptures entre ceux qui les subissent et ceux qui les exercent. Dans *Le Iench*, cela est visible par la distribution des tâches au sein du huis-clos que figure la maison. Ramata, de même que sa mère, prend en charge le travail domestique : « Ramata entre et met la table. [...] Les trois hommes sont assis. Maryama arrive avec les plats, elle sert, aidée de Ramata. » (*LI*, 25). Le petit-déjeuner se passe dans des conditions similaires :

Entre Ramata en pyjama, elle pose des tasses, une cafetière, des tartines, beurre, confitures sur la table. Elle ressort. Seydouba se lève. Il allume la télévision. Ramata va chercher du lait et du chocolat en poudre. Issouf, habillé pour travailler, entre et change de chaîne. Seydouba reste à côté de lui sur le canapé. Ils prennent le petit-déjeuner. Ramata va chercher le balai et le passe dans la pièce (*LI*, 43).

Ramata montre plusieurs fois son agacement face à cette inégalité « Tu ferais mieux de lever ton derche du canapé et m’aider à faire le ménage. *Drissa se lève et commence à ranger. Il ne sait pas où les choses se rangent. Il la regarde* » (*LI*, 44). Finalement, elle se révolte tout à fait contre cet ordre qui la soumet, dans une réplique qui met en exergue la frontière des genres qui s’immisce au sein de l’espace familial :

C’est pas chez toi, maman ? Pourquoi tu dis rien ? Ça sert à quoi d’être venu ici en France si c’est pour te faire écraser comme là-bas ? Parce que tant qu’à faire, tant qu’à souffrir d’être une sous-merde dans ce pays, autant en récolter des avantages. Tu travailles, tu ramènes la moitié du pognon de cette maison. Pourquoi tu continues de baisser la tête comme au village ? Pourquoi il s’affale tous les soirs après le boulot tandis que toi, qui travailles tout autant, tu prépares le repas, tu fais les courses, l’intendance, le ménage (*LI*, 63).

La véhémence de la réplique marque la rupture entre les générations, les enfants ne supportant pas des règles de vie que leur imposent leurs parents, dans la continuité de celles qui régissent le quotidien dans le pays d’origine.

C’est aussi ce que l’on peut voir dans *Fille de*. Resté à Djibouti, alors que sa fille est partie vivre en France avec sa mère, le père personnifie véritablement le patriarcat, dont l’étymologie renvoie à la paternité et qui définit plus largement une structure (familiale, sociale, systématique) où les hommes sont dépositaires de l’autorité et dominant de ce fait les femmes. Cette autorité s’exprime frontalement et avec un ton accusatoire dans une lettre que le père de Leïla envoie à sa fille, lui ordonnant de rentrer à Djibouti et de se plier à une existence qu’il aura lui-même choisie :

En France, tu es devenue une désaxée, il faut aujourd'hui que tu en aies conscience. Tu as fréquenté plusieurs garçons sans jamais avoir obtenu mon autorisation, tu as gaspillé ton diplôme universitaire pour le passe-temps dérisoire et peu respectable de comédienne. Les filles de ta famille ressentent de la honte pour toi [...] Il va falloir te comporter en femme à présent.

Tout d'abord, tu vas rentrer à Djibouti, je vais m'occuper de te trouver un travail intéressant. Enfin, tu vas épouser un Djiboutien que je connais bien, et qui a de sérieuses références. La décision est entre tes mains, tu peux faire le choix de reprendre ta vie et t'en sortir, ou bien faire le choix contraire. Si tel est le cas, alors ne compte plus avoir un père, et je me ferai à l'idée que tu n'existes plus. [...] Dois-je te rappeler que tu es la seule fille à ne pas avoir été excisée dans notre famille ? (*FOES*, p. 13-14).

Là aussi, la parole parentale ne laisse pas de place à une éventuelle réponse. Elle ne s'embarrasse même pas d'un impératif, mais s'exprime par un indicatif qui impose un fait devant être établi. Le futur proche ne laisse pas d'ouverture à d'autres possibles, il impose de suivre ce qui a été décidé par le père. On peut interpréter cela comme une façon désespérée du père d'exister auprès de sa fille, puisqu'il la menace de disparaître de sa vie si elle ne suit pas ses directives. Celles-ci sont plurielles et visent à frontiériser entièrement l'existence de la jeune femme. Elles concernent tant le domaine privé et familial que le domaine professionnel, et le corps constitue un espace où cette violence s'exacerbe *via* la mention de l'excision, qui est aussi évoquée dans *Fille de*, encore une fois sous la voix autoritaire et véhémence du père :

Ta mère a été mon petit trou
Mon trou à moi
Je l'ai choisi et je l'ai pris
De ce trou il est sorti
Toi
Toi et ton trou
Tu es un trou
Tu es mon trou à moi
J'y mettrai tout ce que je désire
Je l'échangerai contre tout ce que je veux [...]
En attendant je vais boucher ton petit trou
Je vais couper ta petite protubérance parce qu'elle risquerait de te donner du plaisir
Ensuite je vais rapprocher tes petites lèvres et je vais les coudre l'une à l'autre [...]
Je serai le seul souverain sur ton trou à toi
Et ne t'avise pas de me contredire
Tu es une fille
Ça signifie que tu es morte avant d'être née (*FD*, p. 24)

Les répétitions multiples du mots « trous », qui scandent le texte, rendent compte de la déshumanisation du personnage, qui est réduit à son seul sexe, celui-ci étant lui-même réduit au statut d'objet et de marchandise – ce qui fait écho à une forme d'esclavage. En insistant tant sur la matérialité du sexe, on peut aussi penser qu'il y a dans le propos du père la volonté d'entériner l'idée que le genre est socialement construit et donc d'imposer l'idée que la domination de l'homme sur la femme est naturelle – un trou étant par définition vide, il

appellerait à être rempli. Cette image du trou que le père manipule à sa guise est d'une part à prendre au sens propre et renvoie aux mutilations génitales qui se pratiquent encore à Djibouti, bien qu'elles y soient illégales depuis 1995. Un article révèle qu'en 2006, environ 93 % des femmes âgées de 15 à 49 ans déclaraient avoir subi une MGF⁶⁹. Le texte d'Anis mentionne cela de façon explicite, avec des verbes comme « couper », « rapprocher » et « coudre ». Ceux-ci font référence à l'infibulation, qui consiste à rétrécir le vagin en cousant les lèvres ensemble et à l'excision, qui consiste en l'ablation partielle ou totale du clitoris et éventuellement des lèvres. D'autre part, l'image du trou est aussi à saisir au sens figuré et renvoyant à une forme de vide identitaire, dans la mesure où elle représente un personnage féminin dépossédé de soi, privé de libre-arbitre, la voix du père s'appropriant totalement sa destinée.

1.3.3 Rupture avec le pays d'origine et ceux qui restent

➤ *La séparation des proches*

Ainsi, les formes de mobilités susmentionnées engendrent toutes une rupture entre les différentes générations d'une même famille, nées d'un côté et de l'autre de la frontière. C'est ce qu'écrit Giulia Fabbiano à propos des harkis, mais le propos pourrait aisément s'étendre à d'autres contextes :

La migration, dès lors qu'elle dénoue le « lien qui unissait passé, présent et futur » porte ainsi atteinte au monde des origines dans ses différentes dimensions : l'équilibre familial et collectif, les relations sociales, le sentiment d'appartenance et ses représentations. Ce monde se trouvera désormais éclaté à l'échelle transnationale et abrité par une mémoire familiale vacillante, ne pouvant se réclamer d'un cadre spatial établi en mesure de maintenir « le lien vivant des générations »⁷⁰.

Quand une partie de la famille part et qu'une autre partie reste, l'espace frontalier géographique matérialise une séparation familiale qui figure aussi une fragmentation de soi, dans la mesure où l'on considère la famille comme un socle pour l'identité. C'est pourquoi, au moment du départ, les adieux des personnages avec les leurs se traduisent par la douleur, comme ceux de « l'autre mère » de Leïla, qui reste à Djibouti et qui « hurle, elle hurle de larmes dans le cou de ma mère / Ses hurlements me déchirent la gorge [...] L'autre me regarde comme on dit adieu à un cadavre, les sanglots convulsent ses lèvres » (*FD*, 12). L'image du cadavre attribuée ici à Leïla reflète elle aussi la dissolution de soi à laquelle le personnage se confronte, le départ

⁶⁹ Séverine CARILLON, Véronique PETIT, « La pratique des mutilations génitales féminines à Djibouti : une “affaire de femmes” entre les mains des hommes » [en ligne], *Autrepart*, vol. 52, n° 4, Presses de Sciences Po, 2009, URL : <https://www.cairn.info/revue-autrepart-2009-4-page-13.htm>.

⁷⁰ Giulia FABBIANO, *Hériter 1962 : harkis et immigrés algériens à l'épreuve des appartenances nationales*, op. cit., p. 75.

créant une rupture avec ses proches, non pas seulement géographiques, mais aussi existentielles. Lorsqu'elle se sépare de sa sœur « [son] monde à [elle] » (FD, 10), elle formule l'espoir de conserver un lien (« On redit à tue-tête cette fin d'histoire qui nous liera toujours », FD, 11). Or, le discours rapporté/supposé par Leïla de ce même personnage depuis la terre d'origine insiste plus loin sur ce qui les oppose désormais :

*Je suis celle qui t'a regardée partir [...]
 Je suis celle qui s'est agrippée longtemps au rêve de ton retour [...]
 J'ai effleuré quelque temps un avenir loin de la maison familiale
 Puis je suis revenue auprès de mon père à qui je dois la vie
 Je ne suis pas comme toi
 Le reniement du clan m'est bien plus douloureux que la laborieuse docilité
 Sais-tu qu'à chercher ta liberté tu nourris ta solitude ? (FD, 29)*

Ainsi, les frontières traversées figurent aussi, au-delà de la distance géographique, le fossé culturel qui se creuse entre ceux qui restent et ceux qui partent. La polyptote du verbe « abandonner » qu'emploie le personnage Leïla illustre le sentiment de culpabilité qu'elle ressent et intègre les accusations des sien·ne·s resté·e·s sur le continent : « Tu es partie / Tu es l'abandonneuse » (FD, 12). Parmi celles-ci, il y a aussi celles qui proviennent du père, dont elle se détourne aussi à travers ce départ « Le père reste seul [...] Peut-être on m'appellera un jour pour me dire que tu es mort ? » (FD, 13). En effet, le départ est précipité parce qu'« interdit » (FD, 8) par le père ; les raisons de la mère sont quant à elles cachées sous un « secret » (FD, 9. cf. chap. 2). La solitude s'impose alors au personnage, et dans des mises en scène de Leïla Anis, elle est aussi signifiée par le fait qu'elle soit seule sur scène : dans *Fille de*, il n'y a en effet qu'un seul personnage sur scène, les discours des autres étant toujours rapportés ou imités.

➤ *Solitude dans le contexte des migrations contemporaines*

Cette solitude est prégnante dans de nombreuses œuvres du corpus. Aussi, l'espace frontalier maritime, qui pourrait être considéré comme endroit de rencontre entre des parcours migratoires originaires de différents espaces africains (cf. Partie II), est représenté comme un lieu qui isole. C'est ainsi qu'il se présente dans *Faire l'aventure*, où la solitude de Biram est déjà annoncée avant son départ, dans ce qui ressemble à une prédiction qui définira l'ensemble de son parcours, présent et futur : « *La solitude, Biram [...] Tu es seul en toi. Tu viens seul, tu bouges seul, tu iras seul* » (FA, 105). Avec la migration, d'une part, il est séparé de ses proches resté·e·s au pays, notamment de Marème, son amour d'adolescence, dont il se souvient avec chagrin : « Marème... Il n'osait prononcer son prénom, comme s'il redoutait de l'abîmer, ou qu'un voleur le lui chapardât. [...] Il avait longtemps souffert de la perte de Marème. Il s'était amolli et coltiné un de ces chagrins vains et diffus comme en ont les Français dans les films (FA, 163) ». Mais la rupture est aussi valable entre Biram et des personnages qui subissent les mêmes conditions sociales que lui, le roman mettant en exergue l'absence de solidarité entre les migrant·e·s. Dans la perspective du personnage, la traversée de l'espace frontalier et les difficultés matérielles qui la caractérise engendrent

l'impossibilité de tisser des liens avec ceux qui sont dans la même situation : Il avait trimardé trop longtemps pour oublier que le groupe n'était qu'un leurre, fichaise dans cette vie d'aventurier solitaire, cette vie de Jacques pour mieux dire puisque, après chaque arrestation et reconduite à la frontière, il fallait tout recommencer à zéro : faire de l'argent pour payer sa traversée, s'arrêter en cours de route pour travailler parce qu'il y a toujours, sur cette route, une charogne pour vous dépecer. Amasser, perdre, compter, jusqu'à l'arrivée en Europe (FA, 282).

Aussi, il dénonce l' « arnaque » que constituent des associations de solidarité diasporique et dit qu'il « n'avait aucune foi en cette fameuse *fraternité* » parce que « sur sa route d'aventurier, il avait plutôt vu passer des solitudes, des Africains qui, pour survivre, s'étaient affranchis du groupe » (FA, 166-167).

➤ *Dans le contexte atlantique*

Fabienne Kanor situe l'origine de cette solitude dans l'histoire de l'esclavage : « Quand je dis que je ne suis pas optimiste, c'est que je pense que cette dispersion-là qui a été monnayée et orchestrée par plusieurs camps [...] fait vraiment très très très mal. Elle nous a faits seuls, profondément, si ce n'est pas de cet esclavage-là, après c'est de la colonisation⁷¹ ». Dans l'histoire de l'esclavage, cette rupture avec le groupe a été forcée. Les textes font également état, dans ce contexte, de l'hostilité entre des personnages et des ruptures douloureuses avec les proches, car c'était aussi cela que provoquait la Déportation transatlantique, conjointement à la disparition du monde connu :

Lorsque l'on parle de ce qu'a été le trafic négrier pour l'Afrique, on oublie ces millions d'anonymes à qui quelqu'un a été arraché. Les mères. Les promises. Les fiancés. Les frères. Les sœurs. Les époux. Les amants. Les fils. Tout est devenu tellement abstrait qu'on ne semble plus se souvenir que c'est sur des êtres humains que cette horreur a fondu, comme un rapace sur sa proie⁷².

Ces ruptures entre les personnages et les proches sont restituées au sein des œuvres littéraires, qui racontent le vécu de ceux qui restèrent sur le Continent et qui :

vécurent Jusqu'au dernier instant Avec au cœur La douleur D'avoir perdu un être cher Quelqu'un qui avait un nom Une place parmi les siens Quelqu'un dont la voix avait un son unique Quelqu'un dont les pas Dansant sur les chemins Avaient accompagné L'éclat neuf du matin (RBT, 154).

La question de la maternité est tout particulièrement abordée dans ce contexte, ce qui rejoint ce qui a précédemment été écrit par rapport à l'absence de filiation qui caractérise le statut

⁷¹ Lucille COMBREAU, *et al.*, « “Faire la traversée ensemble”, échange avec Fabienne Kanor à propos de la performance Paroles de Revenante (Ouidah, février 2020) », *op. cit.* p. 172.

⁷² Léonora MIANO, « Afrodescendants en France : représentations et projections », dans *Habiter la frontière, op. cit.*, pp. 122-123.

d'esclave. Dans *Humus*, la Vieille se souvient avec tendresse de ses enfants et petits-enfants auxquels elle a été enlevée au moment de la capture, mais elle évoque son statut de mère et de grand-mère au passé (*H*, 31). La Mère (*H*, 217-226) perd son enfant durant la transportation : « Je tombe à l'eau et hurle lorsque mon pagne se défait, que mon fils disparaît dans les flots. Mon enfant, rappelé par le tout-puissant Baé ! Rentrée brutalement au pays des ancêtres » (*H*, 218). La suite du texte lui est adressée, notamment dans des passages qui se distinguent du reste du chapitre par un retrait à gauche ; dans ceux-ci, le « toi » est omniprésent et témoigne de la douleur de la perte, mais aussi de la tentative de se raccrocher à cette part d'elle-même qui lui attribue un rôle et une humanité, donc une identité : « Malgré les chaînes, malgré ton absence, j'étais mère » (*H*, 221). Pourtant, le corps se fait alors le stigmate de la douleur de la perte du fils, ainsi que de l'impossibilité pour cette identité de mère – nomination qui définit le personnage au sein du roman – de persister :

Au septième jour de mon arrivée, j'ai dû consulter Lopital, un soi-disant docteur. C'était à cause de mes seins, si pleins de toi qu'il s'était formé une croûte au niveau des mamelons. Une vraie infection qui attirait les mouches et m'arrachait chaque nuit des cris de douleur [...] Pour me prouver sa bonne foi, il se fit soudain plus tendre avec moi. Attendit qu'on soit seul pour faire ses affaires. Il n'a pas pu aller jusqu'au bout. Il y avait tant de liquide dessous la croûte. Du pus. Quel est l'homme assez fou pour aimer cela ! (*H*, 221).

Le viol subi par le personnage accentue alors sa dépossession de soi, ce que souligne le fait qu'elle soit « prise de folie » (*H*, 222). À travers la déportation et la perte de son fils, elle suppose aussi son exclusion de son village, qu'elle considère comme sa famille, et comme Leïla, elle ressent de la culpabilité face aux siens, alors même qu'elle subit un déplacement forcé : « Au village de la vérité, les miens parlent sur ma tête. Ils me rejettent. Je suis celle qui a fauté. Au village de la terre, verser le sang est péché. Si tu le fais couler, c'est alors toute la terre qui pleure » (*H*, 222).

➤ *Rupture entre Subsaharien·ne·s et Afrodescendant·e·s.*

L'échelle individuelle et familiale des ruptures humaines engendrées par les mobilités est incluse dans une fracture qui s'engage à l'échelle plus globale, entre les Subsaharien·ne·s et les déplacé·e·s, qui formeront, avec le temps, l'Afrodiaspora. L'origine africaine des Afrodescendant·e·s se faisant de plus en plus ancienne, la désappartenance avec le continent d'origine se creuse quant à elle de plus en plus. Cet écart est mesuré dans la pièce « Tombeau », qui met en scène une Afro-américaine se rendant au village de ses ancêtres esclaves, dans lequel elle n'était jamais allée auparavant et qu'elle a localisé à l'aide d'un test ADN. Il s'illustre tout d'abord par le fait que l'Afrodescendante ne maîtrise pas les règles et les rites d'usage dans cet espace : « LE GARDIEN. [...] Vos paroles ne sont pas conformes » (*RBT*, 122). De fait, le sens des expressions locales lui échappent : « LE GARÇON. Bonjour la mère. Vous êtes bien

sortie ? /JEDIDIAH. Qu'est-ce que ça veut dire : si je suis *bien sortie* ? » (*RBT*, 109). Aussi, les personnages « locaux » l'identifient dès leur rencontre non pas comme une des leurs, mais comme une étrangère : « INDIGO MESANEDI : [...] Ça se voit que vous n'êtes pas d'ici » (*RBT*, 115). La question de l'appartenance de ces membres de la diaspora au territoire d'origine se cristallise à travers les débats qui ont lieu au sein du Conseil du village, qui doit statuer sur la validité de la demande de Jedidiah : le corps de son frère peut-il être enterré dans le village de ses ancêtres ? Son âme peut-elle résider dans un espace auquel il appartient de si loin ? Plus largement, la question qui se pose ici, c'est de savoir comment l'appartenance à un espace se détermine. Deux points de vue s'opposent alors : si Moses Mubiedi évoque le lien que créent la mémoire et les traces d'une culture partagée entre les membres de la diaspora et les Subsaharien·e·s, pour Elijah Mutiledi, il n'est pas question de répondre à cette requête :

Nous ne sommes pas qu'un amas de gènes. Toutes exigences formulées sur cette base biologique nous ramènent à la perception des négriers pour lesquels nous n'étions que des corps. [...] Je le répète : ce n'est pas selon de tels critères que nous définissons l'appartenance des êtres, vivants ou morts, à notre communauté. Les nôtres sont ceux qui partagent notre quotidien. Nos défaites. Nos victoires [...] Les nôtres sont ceux qui construisent, avec nous, ce que nous serons demain (*RBT*, 152).

L'éloignement géographique mais aussi temporel et culturel ont donc créé des divisions entre les membres de la diaspora avec le Continent⁷³.

L'intrigue dans laquelle s'inscrit le parcours de Jedidiah rejoue des questions qui se sont posées historiquement avec les mouvements *Back to Africa*, qui consistait au rapatriement d'esclaves affranchi·s ou de descendant·e·s d'esclaves sur le Continent. Ces retours se produisaient par l'établissement de colonies, telle celle du Libéria, mais engendrait aussi des problématiques avec les populations autochtones (cf. chap. 6), la reconnaissance mutuelle n'ayant pas lieu :

Pendant des siècles Les trépassés de la Traversée ne cessèrent d'affluer vers le Pays perdu [...] Aux portes de la case Ils ne furent pas reconnus Ils ne furent pas entendus
Siègent depuis dans le vent
Habitent depuis un long tourment (*RBT* 126).

Dans cette réplique, que prononce la Voix du Mort de la pièce « Tombeau », qui subit elle-même ce rejet, la rupture est mise en relief par le parallélisme de la négation et par l'errance que cela engendre. La métaphore du vent et du tourment employée ici retranscrit le malaise provenant de cette situation dans l'entre-deux, et l'on retrouve là la métaphore du mort-vivant ou du fantôme mentionné précédemment : c'est parce qu'ils n'ont pas de lieu d'ancrage, et particulièrement de lieu où être enterré·e·s, que ces mort·e·s sont condamné·e·s à ce flottement.

⁷³ Pour Biram, il n'est en effet pas possible d'appartenir au territoire habité et à celui de l'origine. Selon lui : « Diaspo, c'est du toc de Chinois. Tu es africain ou tu n'es pas africain, il n'y a pas de milieu, point trait » (*FA* 48).

L'errance que suggère cette dernière citation renvoie à l'absence de sépulture et à la condamnation à rester dans l'entre-deux mentionnée précédemment (cf. 1.2). Elle conclut ce premier chapitre sur l'image d'une disparition multi-située : celle d'un territoire et d'un univers d'ancrage, celle de la dynamique de l'existence et de l'état d'*être*, et celle des liens qui inscrivent le sujet dans une lignée. L'ensemble de ces éléments rend compte d'un espace frontalier qui engage une présence au monde fracturée. Celle-ci est :

Fragmentée
Éparpillée
En milliards de morceaux d'ossements vieillis
En million d'âmes errantes
Suspendues
Entre ce monde et combien d'autre (*RBT*, 111)

Pour signifier ces multiples ruptures, l'océan, matérialisation de la désappartenance, s'impose comme une métaphore privilégiée. Il représente un gouffre pour les récits de ceux qui le subissent, ainsi qu'on peut le voir dans le prologue de *Humus* où il est écrit que : « Cette histoire n'est pas une histoire, mais une tentative de glissement, là où il n'y a plus de témoins pour dire, là où l'homme, plongé dans l'obscurité des mers, dans ce noir-bleu qui n'en finit pas, affronte la pire épreuve qui soit : la mort de la parole, l'aporie » (*H*, 14). De ce fait, il a aussi englouti la mémoire de ces récits. Derek Walcott, poète saint-lucien et Prix Nobel de littérature en 1992, qui a célébré dans son œuvre l'espace maritime et qui est cité en épigraphe du roman *Humus*, emploie en ce sens l'image de l'enfermement : « Où sont vos monuments, vos batailles, vos martyrs ? Où est votre mémoire tribale ? Messieurs, dans ce gris coffre-fort. La mer. La mer les a enfermés. La mer est l'Histoire⁷⁴ » (*H*, 9), image que restitue la pièce « Tombeau » : « Ils ignorent que l'océan renferme une part de leur mémoire » (*RBT*, 111). Cet enfermement est le sujet du deuxième chapitre. Il renvoie à une rupture entre le sujet et le monde qui l'entoure et est particulièrement mis en relief par le recours à l'écriture des espaces.

⁷⁴ Poème paru pour la première fois dans le recueil *The Star-Apple Kingdom* (1979). Le recueil a été traduit en français et édité en langue bilingue : Derek WALCOTT, *Le royaume du fruit-étoile*, trad. de Claire MALROUX, Saulxures, Circé, 1992.

Chapitre 2 :

Espaces et situations d'enfermement

2.1 Enfermé·e·s dans les espaces frontaliers maritimes et à ses abords.

2.1.1 Dans la frontière maritime : danger, enfermement et cristallisation de la désappartenance

➤ *La mer, lieu de danger*

Dans les textes, les espaces maritimes se présentent comme des lieux singuliers qui cristallisent l'arrachement des personnages à leur terre natale et consacrent un impossible retour, à l'instar de celui que commémore la Porte du non-retour construite sur la plage de Ouidah, au Bénin. C'est particulièrement le cas dans *Humus*, où, près de la mer, les personnages font part de leur inquiétude face à l'inconnu de leur destinée, de même qu'à celui des territoires vers lesquels ils sont emmenés :

[...] des hommes nous ont expulsées du trou pour nous conduire jusque dans un hangar. [...] Là d'où nous partirions pour le grand pays Lamer. *Lamer*, mille fois, j'avais entendu ce nom. Des nuits entières, j'en avais rêvé. La fin du voyage. Comment aurais-je pu savoir alors qu'après Lamer viendrait la terre ? Que sur cette terre pousserait de l'eau. De l'eau qui se jette dans la mer, et que ça n'en finirait jamais ! (*H*, 33)

La Vieille pense d'abord que la mer est un « territoire », ainsi que l'indique la paronomase « Lamer », qu'elle espérait être une destination mais qu'elle découvre comme une espace de traversée. Hors des territoires et hors des temps, notamment pour les déporté·e·s qui sont enfermés dans la cale et qui ne connaissent pas leur destination, l'océan figure aussi un espace de danger, qui laisse entendre en permanence la menace de l'engloutissement. Même les marins, à l'instar du capitaine du navire négrier Soleil, au sein duquel se passe l'intrigue de *Humus*, le craignent :

Mosnier n'est pas tout jeune, connaît cette route depuis un bail. Redoute la traversée du milieu, ces jours sans vent ni voile où les cales pleines, à la merci du courant, le bateau dérive, compte les nœuds qui le sépare des Indes occidentales. [...] Ruisselants de sueur,

les marins n'ont pas moins peur, qui scrutent désespérément la côte, là où, à travers brumes, des milliers d'yeux scintillent, semblant n'attendre qu'un signal pour faire feu (*H*, 245).

Le navire, de même que ceux qui s'y trouvent, sont donc véritablement à la merci de l'océan et impuissant·e·s face à lui. Les descriptions des scènes de tempête soulignent la soumission de la vie et de la présence humaine à la puissance des éléments. Ici, seul l'océan est sujet et les personnifications qui le qualifient accentuent son pouvoir :

Cris perçant du bois. La mer blesse la coque. Fissures qui partout courent, tirent de leur torpeur les derniers marins demeurés sur le pont. [...]
L'eau gicle, les fèves voltigent, [...] Jaillie du front de la mer, sous la ruée des vents, une vague haute comme vingt brutalement déchire les voiles, faisant trembler de sa pesante écume la solide mâture. [...]
Dieux du fer, des mers, du tonnerre !
La cargue et la misaine vaincues, le bateau titube. Halète.
Dieux du fer, des mers, du tonnerre !
Halète comme un bœuf qu'on écorche et qui, puisant dans ses ultimes forces, s'apprête à mourir pour de bon (*H*, 209-210).

Parce qu'il fait disparaître, parce qu'il enferme et anéantit, on peut appréhender l'espace maritime comme l'image par excellence de la désappartenance, puisque par définition il est impossible d'y rester, de s'y enraciner. L'immensité et l'hostilité qui le caractérisent dans les œuvres peuvent être interprétées comme annonciatrices des errances à venir, qui se multiplieront dans les parcours des personnages.

C'est aussi le cas dans le contexte méditerranéen, où la mer conserve la dimension dangereuse et hostile précédemment relevée. C'est ainsi que Biram l'appréhende par suite de ses multiples tentatives d'établissement en Europe : « Avec l'expérience, Biram avait appris qu'il n'existe pas de mer tendre et bienveillante. Ce n'était d'ailleurs plus la mer qu'il voyait lorsqu'il l'affrontait. Il discernait quelque chose de vertical, de dur et d'infranchissable. Un mur qui grimpait au ciel » (*FA*, 293-294). Cette mer, qui laisse difficilement passer ceux qui la traversent, prend ainsi la forme d'un mur qui enferme dehors ceux qui voudraient l'enjamber. Celui-ci métaphorise à la fois l'espace maritime en tant que tel et le durcissement des réglementations en matière d'accueil des migrant·e·s, qui se fait aussi *via* l'accroissement de la surveillance des frontières. Ainsi, pour Patrice Nganang :

[...] l'émigration se révèle être un cercle dont la clôture a une vicieuse évidence. Le roman de l'émigration narre l'aventure de cette nécessaire clôture sous diverses formes : les mille romans qui en péripéties multiples, en épisodes singuliers, sous les visages divers du roman du départ, du chemin, de l'arrivée et du retour, la disent ne répètent que le cercle de cette clôture. Ici aussi ils ne peuvent chacun qu'être rétrécissement du gigantesque de la mer dans laquelle plonge l'idée. Ils réinscrivent la littérature africaine dans les fonds océaniques de la tragédie, dans la métonymie du bateau, sur le chemin

de la livrée, de laquelle, en réalité, elle ne s'est pas encore vraiment échappée¹.

L'enfermement qu'annonce l'espace frontalier maritime serait alors le synonyme d'une fatalité à laquelle il serait impossible d'échapper. C'est aussi ce que peuvent représenter les structures globales des œuvres, qui ne suivent pas un schéma actanciel classique, dans la mesure où les dénouements ne constituent pas systématiquement des résolutions de l'intrigue. Souvent, on s'aperçoit que ceux-ci rappellent les situations initiales, *via* les lieux mobilisés : la scène finale du *Iench* se passe dans un supermarché, de même que la première ; à la fin de *Fille de*, Leïla emploie un futur pour évoquer un retour à Djibouti, où se passe la première partie de la pièce, « le départ » ; de même, dans *Faire l'aventure*, Biram signale sa présence dans une préfecture, afin d'être rapatrié, et se projette donc dans son retour à Mbour, où le roman débute. Aussi, la trajectoire des personnages est enfermée dans une structure cyclique, qui peut illustrer cette clôture fatale qu'évoque Nganang.

➤ *Le bateau, lieu de l'enfermement tragique*

L'océan matérialise particulièrement le lieu de la tragédie initiale, ce qui s'illustre aussi en des termes littéraires : « l'histoire du bateau est têtue : son métonyme est persistant – son principe dissident terrible. Les ondes de l'Atlantique noir fouettent les textes avec une insistance qui est étonnante : comme y échapper ?² ». Dans l'œuvre de Fabienne Kanor particulièrement, la cale du navire négrier est appréhendée comme un lieu d'enfermement majeur et fondateur pour la condition afrodiasporique³. Les migrations irrégulières, qui empruntent la mer dans des embarcations précaires et souvent surchargées et qui peuvent tomber en panne et dériver durant plusieurs journées, rappellent en effet cet enfermement initial. Les passager·e·s y sont confronté·e·s à la peur, à l'exiguïté, à des conditions météorologiques et maritimes parfois extrêmes. Leur destinée dépend par ailleurs totalement des passeurs qui organisent le voyage et abandonnent aussi quelquefois les embarcations en pleine mer.

Ces conditions sont aussi celles de la traversée initiale, bien que dans le cadre de l'Atlantique noir, le bateau se caractérise d'abord par son immensité. « Le bateau est énorme, avec, à son bord, autant d'hommes que dans notre village » (*H*, 219), dit la Mère. Il figure, comme l'océan, un lieu à part, et un basculement dans la trajectoire de la Déportation, notamment parce que les déporté·e·s passent « d'un contrôle africain à un contrôle européen⁴ ». L'entrée dans le navire négrier figure une véritable « descente vers les enfers », qui précipite la déshumanisation des personnages esclavagisés : « Tout s'était déroulé très vite, le fer rouge sur

¹ Patrice NGANANG, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, *op. cit.*, p. 246-247.

² *Ibid.*, p. 245.

³ Gladys M. FRANCIS, « Fabienne Kanor "l'Anté-Ilaise par excellence" ». Sexualité, corporalité, diaspora et créolité » [en ligne], *The French Forum*, *op. cit.*, p. 277.

⁴ Marcus REDIKER, *À bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite*, *op. cit.*, p. 263.

la peau, la descente, le cri des cales lorsque le bateau avait lâché terre » (*H*, 20). La cale, c'est le lieu qui matérialise l'apogée de la tragédie, tragédie que l'on comprend tant à travers la thématique de la mort et de la disparition, que celle de la confrontation avec un destin inéluctable, deux aspects qui se rejoignent à travers le motif de l'enfermement.

Celui-ci est omniprésent dans la description que l'Employée, personnage de *Humus* qui travaille à la solde des esclavagistes, donne de la cale du Soleil, le navire négrier qui emporte les captives vers St Domingue :

Au risque d'être technique, il me faut décrire un peu mieux la prison où vivaient les femmes. C'est un espace clos où peine à passer la lumière. Je doute d'ailleurs qu'elle y soit jamais entrée. Bien que clouées entre elles, les planches qui tiennent lieu de mur semblent pouvoir s'effondrer à la moindre bourrasque. C'est une impression. Aucun baraquon, depuis que je suis dans le milieu, n'est tombé. On les dit aussi solide que les paniers à huile qui bordent la plage et créent un rideau végétal entre le pays et la côte. L'autre problème, c'est la place. Les femmes ont à peine de quoi s'allonger (*H*, 146).

Parce que les archives font défaut⁵ et que l'on ne peut donc pas par le biais de l'Histoire prendre la mesure de ce qui s'y jouait, la littérature travaille à rendre compte de ce que signifiait l'enfermement dans la cale. Pour cela, le roman *Humus* emploie des descriptions polysensorielles et plurielles, lesquelles enferment le·la lecteur·rice dans un espace d'horreur aux côtés des captives qui le décrivent. La vue du lieu est troublée par l'obscurité qui y règne : « Le ciel s'est tu. Du noir partout. Partout la nuit et ces odeurs que je ne reconnais pas. Ces tétés lourds, ces coucounes rances [...] » (*H*, 156), et le chiasme employé souligne l'enfermement dans la profondeur de cette obscurité. On note aussi dans cette description de la Petite la mobilisation de l'odorat qui, comme dans bien d'autres passages du roman, rend compte d'une odeur nauséabonde : « Les femmes ont à peine de quoi s'allonger ; ce qui complique les choses lorsque l'une d'elles – et cela se produit tous les jours – est malade, chie ou vomit sur les voisines. Alors j'en ai pour des heures à étouffer l'odeur » (*H*, 146), dit l'Employée. Or, pour Julia Kristeva : « l'excrément et ses équivalents (pourriture, infection, maladie, cadavre, etc.) représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité : le moi menacé par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort⁶ », et la cale concentre l'ensemble de ces menaces, dans la mesure où celles qui y sont enfermées ne sont plus propriétaires d'elles-mêmes. La Reine, qui dans son pays d'origine bénéficiait d'un statut élevé dans la société, laisse

⁵ Des travaux d'historien·ne·s confortent malgré cela les descriptions de la cale qui apparaissent dans *Humus*, comme ceux de Marcus Rediker : « Au-dessus, sur le pont principal, une grande grille de bois fermait l'accès au quartier des hommes, sorte de treillis ouvert destiné à permettre à "suffisamment d'air" d'entrer. Pour la même raison, deux ou trois petits hublots – de simples trous qui laissaient passer l'air – avaient été percés sur les côtés du navire. Cependant, ils n'étaient pas toujours ouverts. À l'arrière du quartier des hommes, on trouvait "une cloison très solide", construite par le charpentier de telle façon qu'elle permettait la circulation de l'air au niveau du pont inférieur » (Marcus REDIKER, *À bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite*, op. cit., Paris, Seuil, 2013, pp. 107-108).

⁶ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1980, p. 86.

entendre cette menace de façon exacerbée. Le toucher s'ajoute aux sens susmentionnés et accentue l'abject qui caractérise l'endroit, d'autant plus qu'il est mentionné par une hyperbole et une répétition : « Aux murs comme claires, au parterre boueux. J'étouffe. Les mains collent, le corps entier colle sans que le vent ne puisse rien changer à l'affaire. Une ombre. Le jour entre et c'est plein de dégoût et d'effroi que je les découvre. Femme pus, femmes poux. De la crasse » (H, 180). Sous l'œil de ce personnage, ce n'est pas seulement l'environnement qui est abject, mais ce sont aussi les captives ainsi que le montre la paronomase qui les qualifie. L'asphyxie qu'elle mentionne provient de l'horreur qui s'éprend de tous les sens, mais elle renvoie aussi à l'exiguïté de la cale, qui est elle aussi souvent relevée. Présentée comme un lieu sous terre, sa description renvoie à une tombe mais qui n'en est pas tout à fait une, puisque l'on se situe dans un espace d'eau et non pas de terre : « Depuis deux jours, quatre peut-être, je suis sous terre. Comme ver, rampe toutes les fois que la trappe se lève, que tombe l'heure du boire et du manger. Jamais je n'aurais cru cela possible. Moi, misérable, toute de plaies et de chaînes » (H, 182).

Dans cet environnement étroit et clos, la survie des captives est donc totalement à la merci des esclavagistes : immobilisées, isolées du monde et de l'extérieur, même la notion du temps leur échappe, et l'emploi du présent d'énonciation donne la mesure de cette suspension temporelle, qui renvoie elle aussi à la disparition du monde connu mentionnée dans le chapitre 1 (cf.1.1). Le personnage de la Muette, qui tente au début de la traversée de « découper le temps », en traçant « un jour = un bâton » (H, 22), dit finalement qu'elle avait « cessé de compter depuis longtemps » (H, 23) lorsque le navire accoste sur l'autre bord de l'Atlantique et témoigne de l'insaisissabilité du temps : « Une heure s'était écoulée, une nuit entière. Toute une vie, on eût dit, tant nous portions en nous la certitude que nous finirions nos jours là, calottés par les vagues » (H, 20). N'ayant donc pas connaissance de la destination et de la durée de la traversée, elles parlent là aussi depuis un espace-temps suspendu, balancées entre les flots, au sein duquel s'inscrit toujours l'incertitude de leur destinée : « Ne pas savoir. Encore attendre. [...] Qui peut savoir avec cette mer dont nul n'a jamais vu le bout ! Car plus tu avances, plus tu t'éloignes. C'est ce que l'on raconte. On dit aussi que l'océan grossit » (H, 66).

2.1.2 Enfermements aux abords de l'Atlantique

➤ Avant le départ

Fabienne Kanor définit l'enfermement comme étant un *leitmotiv* de son œuvre⁷, et le fait largement déborder de la cale du navire négrier, ce qui ne fait que l'exacerber. Dans *Humus*, il

⁷ Gladys M. FRANCIS, « Fabienne Kanor "l'Anté-llaise par excellence". Sexualité, corporalité, diaspora et créolité », *op. cit.*, p. 277.

précède le Passage du Milieu, puisque le roman évoque aussi la traite transafricaine et la traite arabe, qu'ont subies, selon l'historien Marcus Rediker, neuf millions de Subsaharien·ne·s du XVII^e au XIX^e siècle⁸. L'Esclave, a ainsi été vendue à différents royaumes au sein du continent et sa route l'a menée jusqu'à « l'orient, les yeux brûlés par l'éclat du soleil levant » (*H*, 62), avant qu'elle ne soit déportée à travers l'Atlantique. La description du premier lieu dans lequel elle est amenée de force métaphorise la multiplication des situations de servitude à venir et le début d'une destinée scellée :

C'est une case à cases. Une pièce grande comme un village. C'est une allée qui mène à une cour, une cour qui s'ouvre sur une allée, une succession de lieux qui toujours reviennent, me donnent l'impression de tourner en rond. Le manège cesse lorsqu'une porte cède, révèle une pièce sombre, sale, où s'entassaient près d'une centaine de captifs (*H*, 58).

Le chiasme employé dans la deuxième phrase et la répétition des lieux donnent l'image d'un labyrinthe au sein duquel il n'y a pas d'issue, ce qui rappelle la dimension tragique précédemment évoquée.

Le roman fait aussi débiter le parcours de certains de ses personnages au moment de la transportation (cf. chap. 1) et raconte la trajectoire menant les captif·ve·s de leur village vers la côte atlantique. Celle-ci, qui pouvait durer longtemps, se produisait sous le sceau de la violence et de la servitude, ainsi que l'écrit Rediker :

Le chemin vers le navire négrier [...] suivait un tracé collectif, militaire et national. Les deux premiers ont l'un et l'autre connu le convoi, cet étrange corps social en perpétuel changement. Le convoi pouvait exister depuis plusieurs mois, au cours desquels un certain nombre de ses membres étaient morts, d'autres vendus, et d'autres encore étaient venus se joindre à cette douloureuse procession vers la côte. Tous étaient les objets d'une discipline violente et vivaient dans la menace permanente de la mort et, effectivement, beaucoup périssaient en cours de route⁹.

C'est aussi de cette façon que le roman *Humus* raconte la route menant les captives vers la côte. Ainsi, la Vieille s'interroge quant au sort de ses proches en ces termes : « Se peut-il qu'ils aient eux aussi été arrachés ? Conduits de force, chaînes aux pieds, piques au cou, jusque dans ces baraques qui dit-on longent le grand bleu ? » (*H*, 37). Avant d'être embarquées, les personnes esclavagisées étaient rassemblées dans les villes côtières, comme à Badagry (*H*, 34) au Nigéria, ville mentionnée dans le roman ; à Ouidah, dans l'actuel Bénin, où Fabienne Kanor s'est rendue pour écrire son roman ; ou encore sur l'île de Gorée au Sénégal, où elle a découvert pour la première fois l'archive qui lui a inspiré *Humus*. Les esclaveries qui s'y trouvaient étaient d'ores et déjà des espaces fermés et surveillés. C'est ainsi que les héroïnes du roman les décrivent, en les nommant par une série d'expressions qui renvoient à la claustration et à la détention :

⁸ Marcus REDIKER, *À bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite*, op. cit., p. 121.

⁹ *Ibid.*, p. 161.

« cellule », (H, 67), « geôles » (H, 34), « baraquons » (H, 65), « hangar » (H, 33 ; H, 65), « trou » (H, 111), « entrepôt » (H, 68 ; H, 111). Là déjà, l'étroitesse marque l'espace et se combine à la concentration des personnes enfermées : « Au commencement, nous n'étions qu'une dizaine, [...] entassées dans cette pièce où il suffisait de fermer les yeux pour croire que la mort était passée te prendre. Avec ce mal qui courait sur mes os, ne pas pouvoir m'allonger m'arrachait des cris de douleur » (H, 32) ; « Chaque baraquon, c'est ainsi que mes nouveaux maîtres ont baptisé ces hangars, accueille une quarantaine de captifs. Assis par terre, agglutinés comme un seul homme » (H, 65). La longue durée de cette détention la rend d'autant plus pénible : « Quarante jours que je n'avais pas vu poindre le soleil, enfermée à double tour, à la merci du noir, de la peur et du mal. Trente-neuf nuits à chasser les moustiques, ruser pour ne pas mourir » (H, 60). On perçoit d'ores et déjà la suppression de l'individualité des personnages, qui dans la perspective des esclavagistes, sont des marchandises. Si dans la citation précédente ils sont encore décrits comme des hommes, les comparaisons aux animaux, qui souligne la déshumanisation subie, sont par ailleurs nombreuses : « Armés de bâtons de feu, des hommes nous ont expulsées du trou pour nous conduire jusque dans un hangar. Un bout de case en vérité qui me rappelait l'enclot où nous parquions les bêtes » (H, 33). L'Esclave, qui est victime de la traite transafricaine dit aussi, à propos du Roi pour lequel elle travaille : « Nous sommes ses gens, ses choses, son bien. À ses ordres, à son usage exclusif. Nous sommes ce qu'il daigne faire de nous. Bêtes aux champs, esclaves en chambre, corps égorgés, écartelés, enterrés vifs, offerts à tous les sacrifices » (H, 56).

➤ *De l'autre côté : enfermement dans la plantation*

De l'autre côté de la frontière, dans le Nouveau Monde, l'enfermement subi se perpétue aussi, puisque les personnages y sont amenés dans les plantations. *Humus* raconte comment, dès la sortie du bateau, les esclaves sont vendu·e·s, toujours en employant un vocabulaire animalier et des pluriels qui montrent la systématisation de ces pratiques : « Cent, deux cents esclaves avaient été parqués là, sur le gaillard d'arrière ; tétanisés par la peur, forcés de montrer dents, œil, anus, aisselle » (H, 212). L'énumération qui décompose ici les moindres recoins du corps annonce d'ores et déjà que celui-ci devient la propriété du maître, dans un territoire où, c'est tout un système organisé sous le sceau de la servitude qui enferme les déporté·e·s. Pour contraindre à un travail forcé et harassant – « six journées de travail, qui démarrent avant l'aube et terminent à 20 heures, avec deux simples repas », révèle l'historienne Aurélia Michel –, la violence constitue le principal ressort du système plantocratique¹⁰ :

La violence a deux fonctions. Elle sert d'abord à forcer au travail. Il s'agit d'une violence routinière, qui scande les journées de travail, les pauses de repas, elle est parfois

¹⁰ J'emprunte cette notion à Elsa Dorlin, qui l'emploie dans plusieurs de ses ouvrages. Elle permet de mettre en exergue toute l'organisation de l'exploitation des Subsaharien·ne·s déporté·e·s.

simplement exercée pour rappeler que l'on n'est jamais à l'abri du fouet. Elle doit aussi empêcher la rébellion, la fuite, la révolte des esclaves, considérée comme une menace perpétuelle donnant lieu à une surenchère paranoïaque¹¹.

L'enfermement dans la plantation est donc à la fois physique – il est interdit de quitter la plantation – et mental, et à cette fin, c'est une violence plurielle qui s'exerce à l'égard des personnes esclavagisées par les maîtres de la plantation, ainsi que le montre cet extrait de *Humus*, qui met en relief l'acharnement des esclavagistes à retrouver un enfant esclave qui s'est enfui de la plantation¹² :

Jazz venait d'avoir douze ans. Un samedi, juste après l'appel du soir, il quitta la case. Le pays était sombre, mais il y voyait assez pour prendre le chemin des montagnes, cette route qu'il avait maintes fois empruntée en songe. Un mois, ils l'ont traqué. Des nuits à secouer l'île dans tous les sens [...] Au trente et unième jour, alors que nous coupions la canne, il y eut comme un coup de péttoire dans le ciel. La machette trembla [...] Les regards tous tombèrent sur ces chevaux dévalant la plaine, traînant derrière eux le cadavre d'un garçon (*H*, 40).

La violence physique qui s'exerce sur le fugitif, lequel est traqué puis tué, sert d'une part à punir le fugitif, mais aussi et surtout à décourager les éventuels projets de fuite des autres esclaves.

Ces multiplications des échelles de violence n'empêchent cependant pas certaines fuites de réussir (cf. chap. 4). Si le marronnage était tant redouté par les esclavagistes, c'est qu'il constituait une véritable menace pour le système plantocratique, « non seulement parce que les Marrons vivent en partie d'attaques pour se procurer des vivres ou des biens sur les plantations, mais aussi parce qu'ils offrent une issue et une destination aux tentatives de fuites¹³ ». Néanmoins, dans ces communautés en perpétuel danger, des formes d'enfermement persistent, ce que met en exergue la pièce « Sacrifices » de Léonora Miano, qui s'ancre dans l'Histoire jamaïcaine du marronnage. Celle-ci insiste bien sur la frontiérisation qui existe entre les hautes terres, habitées par les marrons, et les basses terres, qui renvoient aux Plantations. De fait, le passage des unes aux autres est périlleux, la fuite des Plantations étant fortement réprimandée : « Lorsque tu pourras redescendre en toute sécurité, les contremaîtres auront découvert ta disparition. Tu seras fouetté, mis au cachot. On te coupera la jambe. Si le Blanc ne te tue pas pour en faire un exemple » (*RBT*, 71), prévient Maresha, lorsque Jahred tente de passer cette frontière minée. La frontiérisation est aussi mise en relief dans le texte par l'intermédiaire des débats sur la liberté que la pièce soulève. Si pour certain·e·s, cette liberté réside dans le fait de vivre en dehors des plantations, pour d'autres, comme Lois qui réside sur les basses terres, ce n'est là qu'une illusion. D'une part, l'environnement dans lequel ces communautés se réfugient

¹¹ Aurélia MICHEL, *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*, op. cit., p. 151.

¹² Extrait issu de mon article Marjolaine UNTER ECKER, « Traversées féminines de l'Atlantique noir, dans des œuvres de Fabienne Kanor et de Léonora Miano » [en ligne], *HYBRIDA*, n° 1, 2020, URL : <https://ojs.uv.es/index.php/Hybrida/article/view/16878>.

¹³ Aurélia MICHEL, *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*, op. cit., p. 151.

se caractérise par sa rudesse, ce qui est certes une façon de se protéger des colons, mais ce qui empêche aussi de vivre de façon totalement libre : « Il n’y a rien qui se mange là-haut. Rien à tirer de ces montagnes » (*RBT*, 63) dit Lois, qui décrit aussi les hautes terres comme « un empire au milieu des broussailles et des serpents. Une nation de pouilleux » (*RBT*, 63). D’autre part, devant sans cesse se prémunir d’éventuelles attaques, ces zones d’habitation sont surveillées et gardées, notamment par des personnages armés. Dans ce deuxième cas, il s’agit donc d’une frontière de protection, mais selon des personnages de la pièce, cela impacte aussi le quotidien de ceux qui y vivent. Dans ses répliques, Lois insiste particulièrement sur la fréquence de ces attaques : « Faire la guerre matin et soir, ce n’est pas la liberté » (*RBT*, 62), dit-elle, ce à quoi elle ajoute : « Les assauts des soldats du Gouverneur sont constants, et ceux de la montagne sont refoulés toujours plus loin, toujours plus haut » (*RBT*, 64) et « là-haut, les armes parlent de l’aube à l’aube. Il n’y a pas le moindre répit. C’est le règne de la peur » (*RBT*, 65). Les hautes terres sont donc elles aussi un territoire fermé, et empêche la libre-circulation de ceux qui y vivent.

2.1.3 Enfermements de part et d’autre de la Méditerranée : « des illusions de l’émigré aux souffrances de l’immigré¹⁴ »

➤ *Un départ pour échapper à l’enfermement*

Dans le contexte « méditerranéen », par lequel j’entends dans cette thèse celui des migrations contemporaines allant de l’Afrique vers l’Europe, l’enfermement constitue également un leitmotiv. Celui-ci apparaît de part et d’autre de la frontière, de même qu’à l’intérieur de celle-ci, même s’il s’y exprime à d’autres échelles, qui sont plutôt de l’ordre social. À Mbour, ville portuaire du Sénégal où se joue la première partie du roman *Faire l’aventure*, les pêcheurs subissent le chômage : « Une nuit de plus s’écoulait mais rien n’arriverait. Aucun départ en mer aux aurores, aucune espèce de besogne » (*FA*, 41). Les temporalités, telles que dépeintes dans cet espace, sont d’ores et déjà marquées par la répétition et la monotonie dans le territoire d’origine : « Une nuit de plus s’écoulait mais rien n’arriverait » (*FA*, 41). Les personnages n’y sont pas acteurs de leur existence, mais la subissent : « Les gens parlaient, les heures défilaient et on se retrouvait le matin, dans une lumière cradingue de chambre, à compter les cinq moutons qui restaient parce que les autres étaient déjà repartis brouter » (*FA*, 70). Biram occupe un petit emploi de serveur dans un snack-bar de plage, *Le Normandie*, installé dans un ancien container de bateau. Le décor du lieu, composé par exemple « d’un assortiment de chaises de bureau cédées par une ONG, ainsi qu’un lot de tables

¹⁴ Abdelmalek SAYAD, *La double absence. Des illusions de l’émigré aux souffrances de l’immigré*, op. cit.

dépareillées qu'il égaya de sets, de coquillages pour les fumeurs et de boîtes de lait concentrés Nido usagées déguisées en bougeoirs » (FA, 34), témoigne de la décrépitude de l'environnement dans lequel le personnage se trouve, ainsi que de sa situation professionnelle. Biram est exploité par son patron, et fustige par ailleurs l'absence de reconnaissance qu'on lui attribue au sein de son emploi :

« C'est moi le couillon, pas eux [...] » marmottait-il en pensant au salaire de couillon qu'il percevait chaque semaine et à la tête contrariée de Chérif lorsqu'il lui remettait ses deux petits billets. « Si encore il me disait *Merci Biram*. Si au moins il souriait au lieu de serrer la mine et de faire comme si c'était moi qui devais le payer. Franchement, s'il n'était pas aussi mal en point, je lui dirai sa vérité. Que je ne suis pas son boy, moi ! [...] » (FA, 35).

La misère est le sort de la plupart des personnages qui partagent le quotidien de Biram, y compris ceux qui sont cultivés, comme Diabang, « Professeur à vie de Littératures Comparées et Francophones, spécialiste de Sony Labou Tansi » (FA, 14), fervent admirateur des auteurs de la Négritude et de la post-colonie africaine, mais jamais diplômé. Dans sa thèse, Fabrice Eko Mba¹⁵ relève comme caractéristiques du personnage romanesque de l'intellectuel africain la marginalité, le désenchantement et la nostalgie, éléments qui qualifient aussi Diabang. Handicapé physique, il réside dans un quartier misérable, ce qui engendre la pitié de Biram : « Sa maison, c'était neuf mètres carrés garnis d'un matelas-mousse, d'une chaise de jardin et d'une colonne dangereusement penchée de livres gondolées » (FA, 44) ; la bibliothèque misérable du Professeur témoigne de l'impuissance du savoir face à la misère économique. Figure de l'intellectuel « raté », sa représentation péjorative rend compte d'une société où les préoccupations matérielles sont la priorité. Aussi, ses interventions ont souvent une allure grotesque, du fait qu'elles sont en décalage avec les possibilités minimales qu'offre le contexte dans lequel il se trouve. Décrit comme un « révolté automatique », il mène « une guerre sans trêve contre "l'ignardisation massive et programmée des jeunes de Mbour" » (FA, 17), mais lorsqu'il tente de soulever les clients du *Normandie* contre l'organisation d'un rallye mené par des Européens, sa cause n'obtient qu'un soutien limité. Et quand bien même certains se joignent à lui pour protester contre les dangers sécuritaires et les risques écologiques de l'évènement, ainsi qu'en témoignent leurs slogans – « Les aventuriers du pétrole ne sont pas nos amis ! Assassiner des enfants n'est pas un sport » (FA, 92) ; « A bas le rodéo, A mort ASO, Non aux nouveaux négriers ! » (FA, 93) –, ils se heurtent rapidement à la répression, puis à l'indifférence des témoins :

On aurait pu penser d'ailleurs que cette manifestation n'avait jamais eu lieu, vu l'indolence avec laquelle les dîneurs du *Normandy-Lounge*, Sénégalais tout comme étrangers, évoquaient ce putsch loupé, la bouche pleine et leurs fesses emboîtées dans

¹⁵ Fabrice EKO MBA, *La représentation de l'intellectuel africain dans le roman africain francophone de 1950 à nos jours : du prométhéisme au repli narcissique.*, Université de Pau et des pays de l'Adour, 2016, pp. 113-158.

leur chaise en toile, vu le flegme, le fatalisme, avec lequel certains d'entre eux soupiraient : « c'est l'aventure » ou bien « c'est l'Afrique » (FA, 94).

La représentation de ces ambitions matérialistes est aussi représentée par les ambitions qui sont liées aux migrations. Si dans l'ère des indépendances, celles-ci étaient guidées par des principes idéologiques et intellectuels, cela est bien moins le cas aujourd'hui, ce que l'on peut constater en mettant en parallèle le roman *Faire l'aventure*, dont l'histoire se passe donc à l'époque contemporaine, et le parcours du père de Leïla qui est raconté dans le texte pour la scène *Filiations ou les enfants du silence*, dont l'émigration est plus ancienne. Alors qu'il quitte Djibouti, il s'imagine une France comme celle que soutenait jadis Senghor : « La principale richesse de la France, [...] ce n'est pas son économie, mais sa civilisation – sa langue, sa littérature, sa science, son art – ou mieux, sa culture, c'est-à-dire l'esprit de civilisation, cet esprit de liberté et d'humanisme qui a fait de Paris la capitale de l'homme¹⁶ ». Le texte met alors en exergue l'espoir qui l'habite :

Je suis petit indigène heureux heureux de rencontrer la grande civilisation française.
Je ne vacille pas je me tiens droit je me cramponne à la France.
La France, c'est toute ma vie qui commence.
Ici j'ai entendu pour la première fois que Dieu peut-être n'existe pas ! Et que la science peut être un guide.
Ici je vais apprendre à respirer, et mes futurs enfants n'auront jamais faim.
Ici je vais apprendre la liberté.
Ici je ne serai plus un immigré yéménite à Djibouti.
Ici je serai légitime.
Ici je vais étudier travailler produire jusqu'au bout de moi.
Ici je pourrai donner mon cerveau en échange de la vie promise (FOES, 31-32)

L'anaphore en « ici » témoigne de l'espoir de trouver, en France, une terre à soi et où les ambitions personnelles pourront se concrétiser ; le fait de parler d'une « vie qui commence » dans la terre de destination marque bien la rupture avec la terre d'origine. Comme pour Biram, l'espace frontalier marque ainsi la séparation entre une vie conditionnée et l'espoir d'une vie émancipée, dans laquelle il serait enfin maître de son destin.

Néanmoins, dans *Faire l'aventure*, les désirs d'immigration reposent davantage sur des besoins matériels, et le roman met particulièrement en exergue le besoin des aventurier·e·s de s'extraire de leur vie enfermée. Si dans certains romans de l'émigration, comme *Le ventre de l'Atlantique*¹⁷ de Fatou Diome, ceux qui partent racontent aux leurs des fables à propos de leur voyage, lesquelles figurent ce que Sayad a qualifié d'illusions « collectivement entretenues », nécessaires selon le sociologue « à l'émigration pour pouvoir, dans un premier temps, se

¹⁶ Léopold Sédar SENGHOR, *Liberté 2. Nation et voie africaine du socialisme, discours, conférences.*, Seuil, Paris, coll. « Histoire immédiate », 1971, p. 210.

¹⁷ Fatou DIOME, *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 2004.

concevoir et, dans un second temps, se réaliser¹⁸ », ce n'est pas le cas dans *Faire l'aventure*. Dans la première partie du roman, Biram écoute les récits de voyage de personnages ayant tenté de partir en Europe. Ceux-ci ne taisent rien des échecs et des difficultés rencontrées :

Un père de famille racontait son aventure : cinq jours de car rapide et de bus pour atteindre Nouadhibou, des mois à attendre un passeur et le départ d'une pirogue et, enfin, la pirogue et ses quarante-sept passagers. Tous les jours il se souviendrait de cette femme qui pleurait d'avoir eu à quitter ses enfants. Elle était inconsolable et, le lendemain seulement du départ du bateau, elle était tombée à l'eau et s'était noyé (*FA*, 106).

Malgré ces expériences tragiques, ces récits ne découragent pas les départs. La migration reste marquée par des fantasmes dans l'imaginaire de Biram, ainsi qu'on le verra plus loin (cf. 5.1.3), et est surtout présentée dans les récits de ces personnages comme l'unique alternative à la pauvreté subie à Mbour. Parmi ceux qui ont échoué, l'un dit que si « c'était à refaire », il retenterait l'aventure, car « tu dois te diriger vers ta chance. Tu ne peux pas pêcher du poisson en restant dans ton champ, ça, c'est sûr ! » (*FA*, 108), affirmation qui répond par effet de miroir au mensonge que racontait plus en amont un pêcheur : « Tu sais quoi, petit ? Je viens d'en sortir une : vingt-sept kilos, je te jure. Et si tu vois ses écailles, ça brille comme du rubis. [...] Biram brouillona un sourire : cela faisait plus d'un an qu'Ibrahim n'avait pas pris la mer » (*FA*, 36-37).

➤ *La continuité de l'enfermement aux portes de l'Europe*

Dans *Faire l'aventure*, c'est plutôt de l'autre côté de la frontière que s'entretiennent les mensonges à propos des conditions de l'immigration. Après d'un autre aventurier croisé à Lampedusa, Biram s'invente une trajectoire fastueuse, qu'il hérite de ses ambitions d'adolescent :

Il vida sa canette et déterra cette histoire qu'il s'était racontée tant de fois, gosse. Après Tenerife, il prétendait être allé chez les Anglais, Français, Allemands, Hollandais. La grosse Europe. La dolce vita. Tous les soirs, une discothèque différente, des billets de banque, un costume neuf, des filles en veux-tu en voilà. Sa maison, c'était la classe : waterbed, salle de muscu, jacuzzi. On l'avait appelé *sir*, il n'avait roulé que dans les voitures allemandes. Bien entendu, il avait aussi eu sa part d'emmerdements, « mais enfin, c'est la vie. C'est l'aventure !¹⁹ » (*FA*, 309).

Les différentes énumérations que contient ce passage et qui renvoient respectivement aux pays visités, à des pratiques et à des conditions de vie marquées par l'abondance, exacerbent le « mensonge » de Biram, tout en y inscrivant une pointe d'ironie, que le·la lecteur·rice saisit

¹⁸ Abdelmalek SAYAD, *La Double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, op. cit., p. 114.

¹⁹ La notion « d'aventure » sera commentée plus en détail dans le chapitre 8 (cf. 8.2).

d'autant plus que l'on se situe, lors de ce passage, vers la fin du roman, et que l'on sait les multiples difficultés auxquelles le personnage s'est confronté jusqu'alors. Le roman revient régulièrement sur cet écart qui sépare les rêves d'adolescence de Biram et la réalité qu'il vit aux portes de l'Europe. Plus jeune, il s'imaginait d'ailleurs aller autre part qu'au Sud de ce continent : « Dans ses années d'école, c'était l'américain qu'il se promettait d'étudier, pas l'espagnol. Il considérait l'Espagne comme un pays de pauvres et, pour rien au monde, il n'aurait perdu son temps à apprendre un dialecte de cul-terreux » (*FA*, 138). En situation irrégulière, il subit des conditions de vie précaires, et ce dans chaque localité qu'il traverse. Celles-ci s'illustrent notamment par les divers emplois qu'il occupe, lesquels témoignent d'une situation d'insécurité matérielle constante, que Fabienne Kanor, dans un souci de réalisme, est allée vérifier de près avant d'écrire ce roman :

J'ai donc pu me rendre à Tenerife aux îles Canaries, où j'ai rencontré des vendeurs ambulants sénégalais et passé du temps avec eux. Cela m'a permis de prendre la mesure de ce qu'ils vivent. Je suis allée également à Almeria en Andalousie pendant quinze jours. J'ai été hébergée par des émigrés et j'ai même travaillé avec eux dans les serres en plastique à ramasser les tomates et les aubergines²⁰.

Ce qu'elle a pu y observer est transposé dans le roman *Faire l'aventure*, qui se caractérise par son réalisme et dans lequel on retrouve la pratique journalistique de l'autrice. En ce sens, les lieux sont précisément nommés : ville, pays et région constituent les titres des quatre parties du roman. La description des conditions d'existence offre quant à elles une place importante à la question matérielle et économiques des aventuriers²¹.

À Tenerife, Biram est vendeur à la sauvette pour les touristes, et son quotidien est rythmé par les endettements auprès de son fournisseur Kin qui finira par le renvoyer (*FA*, 176-177), malgré le prêt qu'il a contracté auprès de Grand Vieux (*FA*, 164-165). Certains de ses camarades travaillent en tant que rabatteurs pour des restaurants, qui les embauchent au noir, en leur attribuant des tâches qui les ridiculisent en public. Sidi doit ainsi se déguiser en volaille pour attirer d'éventuels futurs clients : « À l'exception des pupilles (les siennes) et du cou (le sien), sa gueule paraissait celle d'un gallinacé ahuri qui aurait reçu des coups de bâton. Ses chaussures étaient tout aussi remarquables. Ni talon en dur, ni lacet, mais d'impossible cubes en moumoute grise » (*FA*, 136). À Lampeduse, Biram travaille en tant que cueilleur pour un salaire de misère, comme c'est aussi le cas pour des centaines de migrant·e·s en Italie, en Espagne et dans d'autres pays d'Europe, qui supportent « les bennes à remplir, les douze heures à tirer, vingt euros par jour moins les frais pour avoir le droit de coucher sur du dur, manger du chaud et de se vider ailleurs que dans une fosse » (*FA*, 303). Dans ces conditions, ils se retrouvent à se disputer pour de la nourriture, ce qui amène Biram « de retour dans le taudis à

²⁰ Philippe TRIAY , « Fabienne Kanor : *Faire l'aventure* , l'odyssée de l'exil », *op. cit.*

²¹ Céilia SADAI, « *Faire l'aventure* de Fabienne Kanor. L'odyssée contemporaine des nouveaux aventuriers. Note de lecture » [en ligne], 2014, URL : <https://la-plume-francophone.com/2014/04/06/fabienne-kanor-faire-laventure/>.

la diable, minables et encaqués comme des maquereaux sans propreté », à décider de partir, parce que « *Y en a marre. L'esclavage, c'était hier* » (FA, 304). C'est donc aussi dans ce cadre que peuvent se tisser des convergences entre l'Atlantique noir et la Méditerranée. Certes, dans le contexte de la Déportation transatlantique, la servitude dans les plantations aux Amériques était bien plus importante et systématisée qu'elle ne l'est actuellement dans ces exploitations agricoles. Néanmoins, dans la presse, des reportages et des articles scientifiques n'hésitent pas à parler de « nouveaux esclaves », de « pratiques d'un autre siècle²² », ou encore d'« actualités de l'esclavage²³ ». En se basant sur une définition de l'esclavage d'Alain Testart qui évoque la situation de dépendance dans laquelle se trouve celui ou celle qui le subit, « son exclusion d'une dimension considérée comme fondamentale par la société et dont on peut, d'une façon ou d'une autre, tirer profit²⁴ », Valérie Lanier montre que les 4 à 8 millions de travailleur·euse·s en situation irrégulière au sein de l'Europe subissent des conditions de servitude similaires à celles qui faisaient fonctionner les plantations. En Italie, la mafia joue un rôle important dans cette exploitation, et Biram a aussi affaire à elle, lorsqu'une mission en tant que transporteur lui est proposée (FA, 321-322). Aussi, ces personnages sont marginalisés de prime abord d'un point de vue social, ce qui illustre l'exploitation que les migrant·e·s irrégulier·e·s subissent en Europe. Privé·e·s de certains droits élémentaires, iels sont maintenus dans le cercle vicieux de l'illégalité : sans-papiers, iels sont régulièrement forcé·e·s de recourir à des moyens de survie qui sont eux-mêmes illégaux, et qui leur font donc courir des risques encore plus importants que ceux qui sont liés à leur irrégularité.

À travers des monologues intérieurs de son héros, *Faire l'aventure* livre aussi une critique de l'ensemble du système inégalitaire dans lequel s'inscrivent les migrations irrégulières. Du début à la fin du roman, Biram est pris dans ses rouages. Après de nombreuses années passées aux portes de l'Europe, sa situation n'a guère évolué :

En toute impunité, des êtres humains embauchaient d'autres êtres humains pour travailler dans les champs de tomates brûlants ou des mers en plastique. En toute impunité, la police cueillait les trimeurs pour les conduire chez des préfets qui les expulsaient. En toute impunité : Charon. Les cages. Les cadavres d'aventuriers anonymes et incomptables pendant que Wade serinait : *Ensemble, continuons à bâtir le Sénégal ! L'avenir de demain, c'est la jeunesse !* (FA, 317-318).

Le roman met en exergue le fait que partout, des individus profitent de ces situations de précarité : les propriétaires des exploitations agricoles susmentionnées, mais aussi les passeurs comme Charon, qui apparaît dans la dernière partie du roman. D'ailleurs même auprès de ses compagnons d'infortune, Biram est confronté à l'insécurité. Résidant un moment chez Sidi,

²² Natalia MENDOZA, Valérie LABONNE, Laure SIPAN, "Au cœur des nouveaux champs d'esclaves en Europe" [en ligne], *Emission Reporters, France 24*, publié le 16/06/2017, URL : <https://www.france24.com/fr/20170616-reporters-europe-esclaves-travail-clandestin>.

²³ Valérie LANIER (dir.), « Actualité de l'esclavage : analyse à partir de l'exploitation des travailleurs migrants », *Droit et cultures*, n° 70, *Droit et cultures*, 2015.

²⁴ Alain TESTART, *L'institution de l'esclavage. Une approche mondiale*,

qu'il avait connu à Tenerife, avec d'autres aventuriers, ses économies sont en effet dérobées (FA, 339). Il n'y a donc pas d'espace de refuge pour l'aventurier clandestin lorsqu'il se retrouve en Europe, où il est enfermé dans un cercle vicieux de précarité. Mais dans son pays d'origine non plus, il n'y a pas de perspective, ce que suggère la référence à l'ancien Président de la République du Sénégal²⁵. Si celle-ci souligne d'ailleurs la dimension politique de la critique, de même qu'elle ancre, encore une fois, l'intrigue dans un contexte réaliste, on peut aussi la comprendre comme une façon de rappeler la vie enfermée dont il était question dans la première partie du roman, qui se passe à Mbour. Partout donc, seulement « des cages », des situations d'enfermement.

2.2 Perpétuation de la frontière sous la forme des hors-lieux

2.2.1 Camps et centres de rétention

➤ *Hors-lieux et non-lieux : l'exemple du camp de rétention dans Faire l'aventure*

Aux portes de l'Europe, ces situations d'enfermement prennent la forme de lieux physiques, comme les centres de rétention. Ceux-ci visent à enfermer des personnes en situation irrégulière, en attente d'expulsion et pendant un temps devant servir à la préparation pour les autorités de leur renvoi. L'un d'entre eux est décrit dans *Faire l'aventure* sous le point de vue de Biram :

Biram n'avait jamais vu un tel grouillis d'hommes, un tel sens-dessus-dessous de nationalités parquées dans des préfabriqués aux odeurs de chierie et à taille de placards. On les appelait dortoirs. Et il est vrai qu'on y dormait mieux qu'à l'extérieur, cette cour asphaltée ou s'entassaient invariablement, quel que soit le temps, les matelas mousse et les nattes des nouveaux arrivants. Un futoir, *sincèrement*, où il fallait batailler pour ne pas se faire piquer son pain au réfectoire, son savon sous la douche, sa place dans la longue file des latrines (FA, p. 283).

Le fait que les migrant·e·s ne sont décrit·e·s ici que sous la forme d'une masse anonyme souligne l'absence de considération portée à leur destins individuels. Ici, la figure de l'étranger est représentée par le métonyme de la nationalité, qui définit, dans une pluralité indéfinie, les détenu·e·s. Ceux-ci se fondent dans le décor décrépît du lieu d'enfermement que figure le centre, ce qui réifie les personnes qui y sont rassemblées et annihile leur identité. En cela, cette description rappelle l'absence identitaire qui caractérise ce que Marc Augé a défini comme des « non-lieux », qui renvoient pour ce dernier à l'exact opposé d'un lieu anthropologique : « si

²⁵ Abdoulaye Wade a été président du Sénégal de 2000 à 2012.

un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu²⁶ ». Le centre de rétention n'est pas non plus « historique », puisqu'il figure un endroit de passage, où les personnes enfermées ne sont pas censées rester. Enfin, il n'a rien de relationnel, puisque, comme le montre ce passage, le quotidien s'y apparente à une lutte constante entre les « détenu·e·s », ainsi que le connote le verbe « batailler » et l'énumération qui s'ensuit. Celle-ci est significative de la précarité de l'endroit, où le quotidien est décrit sous la forme d'une survie, les besoins humains primaires n'y étant pas assouvis.

Ces éléments de la description rappellent ce sur quoi alertent des associations et des ONG tel qu'*Euromed Droit*, qui après avoir effectué une enquête de terrain en 2009 dans le centre de rétention de Lampedusa, au sein duquel est localisé le passage susmentionné, mentionnait des « conditions sanitaires inacceptables », « le droit d'asile bafoué », « de nombreuses atteintes aux droits individuels²⁷ ». Ces dernières ont conduit à plusieurs révoltes²⁸ : le 24 janvier 2009, des centaines de migrant·e·s s'évadèrent d'un centre de rétention et manifestèrent dans la rue²⁹ ; un peu plus d'un mois plus tard, 28 février 2009, un incendie qui aurait été provoqué volontairement par des détenu·e·s, est déclaré dans le centre de rétention de Lampedusa, faisant une soixantaine de blessé·e·s³⁰.

Dans ses travaux sur la migration, Michel Agier inscrit les centres de rétention dans ce qu'il qualifie de « hors-lieux », qui se définissent en continuité avec les « non-lieux » de Augé, mais s'en écartent aussi à certains égards³¹ :

Les hors-lieux se constituent d'abord comme des dehors, placés sur les bords ou les limites de l'ordre normal des choses – ordre « normal » [...]. Ils sont caractérisés *a priori* par le confinement et par une certaine extraterritorialité. Celle-ci se construit dans l'expérience d'une double exclusion de la localité : une exclusion des lieux d'origine, qui ont été perdus par le déplacement violent ; et une exclusion de l'espace des

²⁶ Marc AUGE, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXe siècle », 1992, p. 101.

²⁷ Rodier, Claire (rap.), *Mission d'enquête à Lampedusa, 25-26-27 février 2009, rapport final* du Réseau euro-méditerranéen des droits de l'homme [en ligne], publié le 15/04/2009, p.2, URL : < <http://www.migreurop.org/IMG/pdf/rapplampedusa15409.pdf>.

²⁸ Comme dans de nombreux autres centres de rétention. Voir à ce propos l'article : Eléonore HUGUES, « Ce qu'on vit dans les centres de rétention administrative, c'est de la torture psychologique », *Basta !*, publié le 24/07/2019, URL : <https://www.bastamag.net/Ce-qu-on-vit-dans-les-centres-de-retention-administrative-c-est-de-la-torture>.

²⁹ « Le 24 janvier, 700 immigrés avaient forcé les grilles du centre pour aller manifester pendant plusieurs heures dans la ville de Lampedusa contre leurs conditions de vie dans le centre et contre l'ouverture du CEI », H. Marie OUEDRAOGO, « Émeutes à Lampedusa février 2009 », *Anthropologie du présent*, publié le 19/02/2019, URL : <https://berthoalain.com/2009/02/20/emeute-a-lampedusa-fevrier-2009/>.

³⁰ A.A., « 60 blessés dans une émeute d'immigrés à Lampedusa », *L'Express*, publié le 19/02/2019, URL : https://www.lexpress.fr/actualite/monde/europe/60-blesses-dans-une-emeute-d-immigres-a-lampedusa_742079.html.

³¹ Michel AGIER, « Quel temps aujourd'hui en ces lieux incertains? » [en ligne], *L'Homme*, 2008, URL : <https://www.jstor.org/stable/40379454>.

« populations locales » [...]»³².

Le centre dans lequel est enfermé Biram, qui se trouve à Lampedusa³³, est effectivement situé dans un « dehors » du continent européen, au sein même de la frontière euro-africaine que figure la Méditerranée. Le quotidien de survie commenté ci-dessus fait écho aux « limites de l'ordre normal » que mentionne Agier. Ce sont là certains éléments qui différencient les hors-lieux des non-lieux. La première différence avec les non-lieux, c'est que ces hors-lieux sont des espaces de marginalisation, tant sociale que géographique, ce qui n'est pas nécessairement le cas du non-lieu, qui peut très bien se trouver dans le centre d'une ville : Augé donne pour exemples « les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces³⁴ ». La seconde tient de la relation, qui malgré tout peut se tisser au sein des non-lieux, de même qu'une histoire, quand ces hors-lieux se maintiennent dans le temps. Non-lieux et hors-lieux se rejoignent cependant à nouveau à travers leur ancrage dans la modernité. L'un comme l'autre sont symptomatiques d'un monde de circulations, d'« un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère³⁵ » pour le non-lieu, et d'un monde inégalitaire face au droit de circuler et de passer pour les hors-lieux : « Ces lieux (je les appelle des "hors-lieux") deviennent des espaces d'exception où l'individu quel qu'il soit sera un étranger. Il est en quelque sorte confiné dans l'exception, l'extraterritorialité et l'exclusion, trois fois "ex" comme dehors³⁶ », qui tissent dans le paysage du monde moderne des espaces frontaliers de marginalisation qu'Agier nomme aussi « le couloir des exilés³⁷ ».

➤ *Fonction d'exclusion*

L'histoire des centres de rétention s'inscrit dans l'histoire des camps d'étranger·e·s, étudiée notamment par Marc Bernardot³⁸, et envisagé par Michel Agier, qui parle « d'encampement du monde », comme étant symptomatique « du déploiement d'un dispositif de camps à l'échelle planétaire permettant de contrôler et trier les populations³⁹ ». L'un des premiers d'entre eux, et le premier pour la France, se trouvait dans le quartier d'Arenc à Marseille dans l'après-guerre, et son existence a d'abord été tenue secrète auprès de l'opinion

³² Michel AGIER, « Chapitre V. Lieux, non-lieux, hors-lieux », in *Anthropologie de la ville*, Agier, Michel (dir.). Paris, Puf, 2015, pp. 125-140, URL : <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/anthropologie-de-la-ville--9782130634805-page-125.htm>

³³ L'île sera commentée plus en détail dans le chapitre 9 (cf. 9.1).

³⁴ Marc AUGE, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*, p. 102.

³⁵ *Ibid.*, p. 101.

³⁶ Michel AGIER, « L'encampement du monde » [en ligne], *Plein droit*, vol. 90, n° 3, 2011, p. 23, URL : <http://www.cairn.info/revue-plein-droit-2011-3-page-21.htm>.

³⁷ Michel AGIER, *Le couloir des exilés. Être étranger dans un monde commun*, *op. cit.*

³⁸ Marc BERNARDOT, *Camps d'étrangers*, Bellecombe-en-Bauges, Croquant, coll. « Collection Terra », 2008.

³⁹ Michel AGIER, *Gérer les indésirables : des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque des savoirs », 2008.

publique. Entre 1963 et 1975, 50 000 immigrants – majoritairement algériens – transiteront dans ce camp qui n'était cadré par aucune législation et qui a fonctionné de manière « clandestine⁴⁰ ». Si aujourd'hui les CRA (centres de rétention administrative) sont davantage règlementés, ils sont toujours en situation d'exception, c'est-à-dire que ces espaces sont régis par des lois différentes du territoire national : « Quel que soit leur degré de fermeture ou d'ouverture, ils ont pour caractéristique commune d'écarter, de retarder ou de suspendre toute reconnaissance d'une égalité politique entre leurs occupants et les citoyens ordinaires⁴¹ ». Ces centres matérialisent une situation d'entre-deux, qui s'articule d'abord d'un point de vue spatial : ils constituent des lieux fermés et grillagés dans lesquels les migrant·e·s sont enfermé·e·s, et ils se situent généralement en périphérie des villes, près des ports, des aéroports etc.⁴². D'autre part, ils figurent aussi un entre-deux temporel : en plus du fait que la détention peut varier entre quelques jours et plusieurs semaines, ils cristallisent la fin de la migration, qui a échoué, ainsi que la projection d'un retour non désiré. Il s'agit donc véritablement d'une zone de transit, communément vécue comme un échec. Enfin, ils ont aussi une visée disciplinaire, ainsi que le relève Nicolas Fisher :

Ils doivent permettre de rendre durablement visibles et contrôlables des étrangers irréguliers dont la présence en France est par hypothèse informelle. Au quotidien, les « retenus » enfermés ne sont donc pas visés par une politique de réinsertion, mais doivent être nettement identifiés, individualisés et suffisamment surveillés pour être à tous moments saisissables par les forces de l'ordre et effectivement éloignés⁴³.

Ce contrôle que les autorités exercent sur les populations migrantes est expliqué par Norman Ajari d'une part comme une façon de « trier » les migrant·e·s, d'éloigner ceux qui sont inutiles aux yeux des politiques européennes, ce que l'extraterritorialité du camp matérialise⁴⁴. D'autre part, il affirme qu'ils ont aussi une fonction dissuasive, visant à décourager celles et ceux qui voudraient rejoindre l'Europe, ce à quoi participe aujourd'hui la circulation des images de ces lieux et des « frontières incarnées⁴⁵ » que figurent celles et ceux qui y sont enfermé·e·s.

Si dans les exemples susmentionnés, il s'agit de camps qui visent la sortie du territoire, le texte *Filiation ou les enfants du silence* mentionne un autre type de camp : celui de Rivesaltes (FOES, 11), dans lequel la famille du personnage de Karim a été enfermée pendant un an après son arrivée en France. Celui-ci ressemble, à bien des égards, aux hors-lieux que constituent les camps de rétention mentionnés dans le cadre des migrations contemporaines ; un centre de

⁴⁰ Ed NAYLOR, "Arenc : Le Premier Centre de Rétention Était Clandestin.", *GISTI*, Plein droit, n°104, 2015/1, pp. 32-36, URL : <https://www.cairn.info/revue-plein-droit-2015-1-page-32.htm>.

⁴¹ Michel AGIER, « La frontière, le camp, la mort » [en ligne], *Vivre ensemble*, vol. 23, n° 80, 2016, URL : https://cjf.qc.ca/wp-content/uploads/upload/ve_bulletins/3713_a_Art_Agier_No80.pdf.

⁴² Nicolas FISCHER, « Jeux de regards. Surveillance disciplinaire et contrôle associatif dans les centres de rétention administrative. » [en ligne], *Genèses*, n° 75, 2009, p. 45, URL : <https://www.cairn.info/revue-geneses-2009-2-page-45.htm>.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Norman AJARI, *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, op. cit., p. 240-241.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 243.

rétenion pour étrangers en procédure d'expulsion y avait d'ailleurs été installé à la fin des années 80 avant d'être déplacé à Perpignan. La longue histoire de ce camp, qui a lui aussi servi depuis 1938 à l'internement des « indésirables⁴⁶ », renforce la détention qui connote le lieu. Ce furent d'abord les Républicain·e·s espagnol·e·s et les brigades internationales qui combattirent Franco qui y furent enfermées. Ensuite, le camp servit de lieu de transition pour les déporté·e·s juif·ve·s et tsiganes sous le régime de Vichy, après quoi il servit aussi à l'enfermement des prisonnier·e·s de guerre. Durant l'ère des indépendances, ce furent 21000 harkis qui y furent rassemblés, et ce dans des conditions extrêmement difficiles⁴⁷ :

Soumises à un encadrement militaire et à la gestion administrative du ministère des Rapatriés, confrontées à des conditions de vie précaires, logées sous des tentes puis dans des baraquements, les familles qui transitent par le camp de Rivesaltes restent quelques jours pour certaines, plusieurs années pour d'autres⁴⁸.

Le texte d'Anis n'insiste pas sur l'enfermement dans ce camp, mais il précède cependant sa mention par la question de la désappartenance des personnages, exclus de leur territoire d'origine, de même qu'ils le sont de la France. On voit avec cela que le passage n'a pas été effectif, et le camp de Rivesaltes vient illustrer cela, puisqu'il a maintenu les harkis et leur famille à l'écart de la société française⁴⁹.

2.2.2 Les hors-lieux des villes frontières

➤ *La rencontre Nord / Sud.*

Le centre de rétention illustre l'enfermement de façon exacerbée, dans la mesure où il s'agit de lieu totalement clos. Le grillage qui l'entoure et qu'enjambe Biram, en se blessant, alors qu'il s'enfuit (*FA*, 282) matérialise une frontière fermée qui se dresse entre ceux qui sont considéré·e·s comme des « indésirables », et le reste de la société. Or, ces frontières se tracent aussi, de façon moins formelle et peut-être moins tenace mais tout autant excluante, au sein des villes qui se situent aux abords de l'espace frontalier méditerranéen, voire au sein de celui-ci dans le cas des territoires archipéliques. C'est là, aux portes de l'Europe, dans des villes et zones portuaires que se joue l'intrigue du roman *Faire l'aventure*, lesquelles sont

⁴⁶ Cette expression est souvent employée par Michel Agier, notamment à la suite de Zigmunt Bauman (voir notamment Zygmunt BAUMAN, *Étrangers à nos portes. Pouvoir et exploitation de la panique morale*, trad. de Frédéric JOLY, Paris, Premier parallèle, 2020).

⁴⁷ L'histoire du camp est à lire sur le site officiel du mémorial. On y voit d'ailleurs aussi qu'un camp de rétention y avait été installé, avant d'avoir été déplacé à Perpignan.

⁴⁸ Abderahmen MOUMEN, « Le logement des harkis : une ségrégation au long cours », *Métropolitiques*, publié le 19/03/2012, URL, <http://www.metropolitiques.eu/Le-logement-des-harkis-une.html>.

⁴⁹ Pascal BLANCHARD, Gilles BOETSCH, *Marseille, porte Sud : 1905-2005*, Paris Marseille, la Découverte, 2005, p. 159.

représentées, de même que l'espace maritime qui les borde, comme empêchant le passage. C'est ce que l'on perçoit dans cette description d'El Fraile, ville de Tenerife : « Dans ce village au Sud de Tenerife, la grosse Europe était encore loin. On continuait d'en rêver. On se disait : “J'y suis presque”. On espérait l'atteindre un jour, *si Dieu veut car Dieu est grand* » (FA, 126). Michel Agier parle en ce sens de « villes frontières » :

Les villes-frontières (Nicosie, La Valette, Lampedusa, Calais, Algeiras, Ragusa, Pozzallo, Vintimille), placées en bordure de frontières politiques et géographiques sont des espaces d'imbrication des politiques européennes, nationales et municipales entre le rejet – jusqu'à la formation de camps – et l'accueil des populations migrantes. Comme espaces de transit, elles sont des lieux d'installation pour les migrant·e·s, le plus souvent d'un temporaire qui s'inscrit dans la durée. La présence des migrant·e·s en ville implique des formes de sociabilités particulières – du côtoiement à l'évitement – participant à la production de l'urbain⁵⁰.

Le texte de Fabienne Kanor met en exergue l'écart entre les populations situées de part et d'autre de la Méditerranée, et qui dans le roman sont rassemblées en un lieu commun, mais pour des enjeux et dans des conditions totalement opposées. Quand les un·e·s viennent pour leur loisir et légalement, les autres y viennent pour survivre et sont dans des situations irrégulières. Cette inégalité est montrée dans le roman par une absence de lien véritable qui se crée entre ces deux types de populations. Dans l'extrait qui suit, on voit bien que la rencontre ne se fait pas :

Tous les vacanciers s'étaient rués au port, là où informés d'une pirogue chargée de clandestins, une douzaine de motards de la Guardia se démenaient [...] D'autres observèrent imbécilement la scène, fouillant leurs poches, sacoches ou bananes en quête d'un appareil photo, d'une caméra. Ils n'avaient jamais rien vu de tel, un branle-bas d'uniformes, de tentes, de médicaments, de couvertures et de gilets de sauvetage. Non, ils ne connaissaient pas cette pagaille, et se souvinrent, avec un mélange d'excitation et d'écœurement, de ce que certains journaux serinaient depuis des mois : que de plus en plus d'immigrés s'entassaient dans les bateaux pour fuir leur pays. Que c'est triste, et surtout *problématique* puisque l'Europe n'avait plus de place et plus d'argent pour les accueillir (FA, 206)⁵¹.

Deux groupes de personnages s'y opposent, désignés respectivement en lien avec leur statut au sein de l'île : « vacancier·e·s » vs. « immigré·e·s ». Ce qui pousse les premier·e·s vers les

⁵⁰ Stefan LE COURANT, (rédacteur en chef), Équipe BABELS (Équipe de rédaction), Jean-Baptiste ECZET (Crédits photographiques), « Babels, La ville comme frontière. Ce que les villes font aux migrants, ce que les migrants font à la ville », Carnet *Hypothèses*, URL : <https://anrbabels.hypotheses.org/a-propos>.

⁵¹ L'absurdité qui se dégage de cette scène a aussi été régulièrement dénoncée par des photographes, comme Javier BAULUZ (*Death at the door of paradise*) ou encore Ronny TROCKER (cf. <https://revuelautre.com/entretiens/regard-dun-artiste-video-migrants-rescapes-de-mer/>) : ils photographient des scènes de plage où se trouvent des vacancier·e·s qui prennent le soleil et des migrant·e·s qui débarquent, à bout de force.

second·e·s n'est en aucun cas un désir de rencontre, mais seulement une forme de curiosité malsaine, que souligne l'antithèse « d'excitation et d'écoeurement ». La vue de l'embarcation prend l'allure d'une attraction touristique, guidée par une forme de consommation d'images. Cette consommation est suggérée par l'accumulation de choses et le chaos ambiant derrière lesquelles disparaît totalement l'identité des migrant·e·s, dont le point de vue n'est pas rapporté ici. Enfin, la typographie italique qui met en relief l'adjectif « problématique » souligne le fait que très vite, la méfiance, que Zygmunt Bauman inscrit au cœur de son propos sur l'immigration⁵², prend le pas sur toute forme de compassion.

Cependant, si dans ce petit extrait on adopte la perspective des touristes, l'ensemble de la scène est décrit sous le point de vue de Biram. Une lecture secondaire y décèle la moquerie et le cynisme qui émanent de la description. L'aventurier sait lui aussi faire preuve de mépris envers ceux qu'il nomme les « criquets », lequel·le·s pratiquent un tourisme de masse bas de gamme qui ne vise pas la découverte de lieux nouveaux, mais la simple consommation :

Des *criquets* qui ne se baladaient jamais sans leur banane deux compartiments à la taille, leur plan gratuit du quartier à la main et leur short en lin trop mou sur les fesses. Qui se prenaient pour les rois du monde parce que lorsqu'ils regagnaient la nuit leur hôtel, les lumières de l'entrée s'allumaient et les portes du hall étaient automatiques, que tout roué et lascif qu'il était, le personnel avait parfois un message sous enveloppe à leur remettre ainsi qu'une carte magnétique en guise de clef. Parce qu'ils étaient libres de se lever de leur lit sans le faire et de salir les waters sans tirer la chasse, qu'ils avaient droit, quotidiennement, à un gel mixte douche/shampooing intact, une serviette pliée en portefeuille sur le cul d'une chaise et un bonnet douche imperméable jetable (*FA*, 144).

L'énumération de gestes banals et prosaïques qui satisfont ces touristes rend compte du mépris que Biram, dont le point de vue est adopté ici, ressent pour eux. Les aventurier·e·s sont en effet conscient·e·s de l'injustice de la frontière qui sépare la vie de ces vacancier·e·s de celles des migrant·e·s : « Regarde-les ! Ils sont vieux, ils ont une peau de radis, ils sont vilains comme des hyènes, mais ils n'ont pas honte. Ils ont le droit d'être peinarads. Ils savent qu'aucun flic ne va leur tomber dessus » (*FA*, 142)⁵³.

Les Modous-Modous, – terme employé pour qualifier les vendeurs à la sauvette originaires du Sénégal qui vendent bijoux, souvenirs, téléphones, accessoires etc., – ainsi que les esthéticiennes et coiffeuses de rue, doivent en effet quant à eux sans cesse ruser pour ne pas se faire attraper par la police. Lorsque celle-ci débarque, il se produit une course-poursuite, et dans la description qu'en fournit Biram transparait là aussi une forme d'ironie, montrant peut-être que, « à force, cela devient presque un jeu⁵⁴ » :

La négociation s'interrompt à l'apparition des flics. L'une des tresseuses bondit. Un sacré saut. Comme lorsque Jack le clown sort de sa boîte. Les Fatou embourrèrent

⁵² Zygmunt BAUMAN, *Étrangers à nos portes. Pouvoir et exploitation de la panique morale*, op. cit.

⁵³ Les portées de ce point de vue seront examinées plus en détail dans le chapitre 8 (cf. 8.2).

⁵⁴ Michel AGIER, *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, op. cit., p. 9.

immédiatement leurs sacs et fusèrent dans la rue de l'église en semant derrière elles une nuée d'élastiques, de mèches de cheveux synthétiques et de perles bariolées. Lancées à leurs trousses, les motards de la Guardia forçaient sur leurs klaxons de bécanes. Ils se marraient sous leurs casques à visière solaire et ne freinèrent qu'au moment où les fuyardes laissèrent échapper le reste de leurs ballots (FA, 141-142).

Les migrant·e·s doivent alors se cacher dans les marges de la ville, vers lesquelles iels sont sans cesse renvoyé·e·s : « Dans une ruelle où il s'était retranché pour éviter les flics, il tâta les poches de ses vêtements » (FA, 134),

➤ *Le quartier périphérique et l'appartement insalubre*

Aussi, les frontières s'inscrivent dans des paysages urbains au sein desquels les quartiers des touristes sont séparés de ceux des migrant·e·s. À El Fraile, ces dernier·e·s résident à *Little Africa*, une périphérie de la ville constituée d'un « déroulement de rues, un afflux d'immigrés. Une concentration de laveries, de cabas à roulettes et de *locutorios*, ces cybercafés où l'on pouvait joindre, à n'importe quelle heure et à bon prix, Dakar, Tunis, Bamako ou Niamey » (FA, 127). Ce quartier n'est pas visité par les touristes et représente la matérialisation du maintien dans l'espace transitoire que le migrant subit : « le clandestin [...] doit quant à lui demeurer englué dans une solution de continuité, en un lieu de nulle part. Il ne peut prétendre y habiter, et le plus souvent il est contraint à un perpétuel déplacement, dans les marges interstitielles de la société et de la ville⁵⁵ ». Là, leur quotidien est marqué par l'ennui et la monotonie. On retrouve dans ces espaces la suspension des temporalités mentionnée précédemment :

Les jours qui vinrent furent du même tonneau. Biram ne quitta pas le quartier. Se promettant « demain la ville », et puis se ravisant. Il ne s'expliquait pas cette léthargie mais s'en accommodait. À quoi bon s'affoler quand la seule aventure humaine nécessaire consistait à descendre au Lavomatic chauffer son mètre quatre-vingt-douze ? Ranger ses chaussettes par paires, plier en deux ses slips, en six ses draps, mettre le tout dans un plastique Día et revenir chez lui (FA, 203).

Les gestes décrits renforcent la représentation de cet ennui, dans la mesure où ils semblent totalement anodins au regard de l'avancée de l'action et s'embarrassent de détails *a priori* inutiles, à l'instar de la marque du sachet plastique. En ce sens, on peut aussi les lire comme des « effets du réel⁵⁶ », que Roland Barthes définit comme des éléments du texte qui ne visent que la contiguïté entre la fiction et le réel, ce qui est aussi recherché dans un roman tel que *Faire l'aventure*.

⁵⁵ Catherine MAZAURIC, *Mobilités d'Afrique en Europe : récits et figures de l'aventure*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du sud », 2012, p. 242.

⁵⁶ Roland BARTHES, « L'effet de réel » [en ligne], *Communications*, vol. 11, n° 1, 1968, URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158.

Les marges urbaines qui rejettent le migrant·e·s du centre-ville se multiplient au sein même des quartiers, par les espaces où iels logent. Les immeubles insalubres exacerbent leur maintien « dans la frontière⁵⁷ » puisque ces habitations précaires sont régulièrement détruites par les autorités. Il leur faudra s'éloigner encore et toujours plus loin :

La fin du monde. C'est ce que Biram se disait, alors qu'il examinait les quatre murs de sa chambre, les plinthes à moitié décollées et le plafond qui pelait. Une piaule bonne à la casse, dans un immeuble croulant que la municipalité n'hésiterait pas à détruire. Il se représenta un escadron de grues, une tapée de gravats et de macchabées. Le quartier entier expirait et, à la place, poussaient des parkings, des centres commerciaux et des immeubles à digicodes avec gardien. [...] Il ausculta de nouveau son taudis et maudit le Canarien qui le lui louait. *Colono de gringo*, spécialisé dans la location de porcheries à bas prix qu'il réservait aux sans-papiers. Le genre de propriétaire qui, prétendant qu'un toit, c'est un toit, refusait d'entendre parler d'état des lieux, de travaux, de toilettes bouchées et n'intervenait que pour ramasser son argent ou vous mettre à la porte (*FA*, 202-203).

On relève ici un certain nombre de termes renvoyant à la démolition de lieux de vie (« piaule », « immeuble »), lesquels seront remplacés par des non-lieux (« parkings », « centres commerciaux ») ou des habitations à destination des populations aisées. L'inégalité ne réside donc pas seulement entre les touristes et les migrant·e·s, elle s'insère aussi entre les habitant·e·s de la ville, où des propriétaires véreux·euses s'enrichissent sur le dos des aventurier·e·s. L'appartement dans lequel vit Biram est décrit à travers son exigüité, d'autant plus qu'il le partage avec un autre aventurier qu'il héberge :

Son dix-sept mètres carrés n'était guère conçu pour deux gaillards. Le ballon d'eau chaude trop faiblard n'autorisait qu'une douche tiède par jour. L'armoire était en mesure de ne contenir qu'un nombre limité de linge et de chaussures. En cas de grand froid, une seule personne pouvait plaquer ses deux mains contre le radiateur électrique du salon (*FA*, 170-171).

La précarité est suggérée ici par le peu de mobilier mentionné et les différentes négations restrictives qui décrivent l'espace. Elle prend même le pas sur la relation entre les personnages, qui dans ces hors-lieux est contrainte par les difficultés matérielles. L'enfermement n'est donc pas seulement physique, il se fait aussi mental, dans la mesure où il empêche les dynamiques de solidarité et de partage. C'est ce que l'on voit dans ce passage, qui laisse entrevoir l'absence de compassion que Biram éprouve pour celui qu'il loge :

Deux jours déjà qu'il hébergeait, blanchissait et nourrissait son invité sans aucune cordialité. Il ne s'intéressait pas à sa vie. Il s'était montré insensible lorsque Malek lui avait rapporté sa tragédie libyenne, ses trente-deux jours de prison à Koufra où on l'avait torturé et fait bouffer du bâton. S'étant borné à hocher la tête, Biram avait pensé : « Et après ? T'es pas le seul à qui ça arrive. L'aventure, c'est l'aventure ». Pas de cas

⁵⁷ *Ibid.*, p. 241.

particuliers. Mais les mêmes routes pour tous, les mêmes tarifs, les mêmes risques. La même merde, quoi (FA, 171).

L'individualisme et les préoccupations matérielles du personnage, qui prévalent sur l'horreur vécue par l'autre aventurier, montre ainsi que les frontières comme ligne de ruptures se perpétuent avec l'immigration en séparant aussi le sujet de l'altérité. Cette altérité englobe tant celle-celui qui a la même nationalité et dont le parcours est similaire que celle-celui qui est « étranger·e » (européen en ce cas) et qui mène une vie radicalement différente, ce qui provoque l'image d'une solitude qui se généralise.

Certaines fois, on pourrait penser que le studio constitue malgré tout un abri pour le personnage, puisque celui-ci peut par exemple s'y laisser aller à ses rêveries « inspirées des films d'aventure et de science-fiction qu'il avait vus enfant » (FA, 169), et parce qu'il s'agit *a priori* d'un espace « où aucun emmerdeur ne viendrait lui signifier “rentre dans ton pays” » (FA, 213). Pourtant, finalement, même là, il est menacé : à la fin de la partie consacrée à Tenerife, les descentes de police dans Little Africa s'intensifient, obligeant le personnage à raser les murs, ne lui laissant d'autre choix que de partir de nouveau : « Il se déplaça méthodiquement dans le quartier, s'assurant, à chaque enjambée qu'aucun policier ne le filait ou l'espionnait. Il n'était pas fier car il sentait cogner son cœur jusque dans ses poignets et ses pieds » (FA, 213).

2.2.3 Prolongation dans la postmigration

➤ *Les quartiers*

Les personnages issus de la postmigration héritent des situations de frontière vécues par les générations qui les précèdent. Cela est visible dans les paysages urbains, qui en France notamment sont fracturés par des frontières sociales : les banlieues pavillonnaires et les centres-villes sont principalement habités par les classes favorisées ou moyennes, répartition que la gentrification contribue à accentuer. Les classes populaires sont quant à elles reléguées dans les banlieues périphériques, comme celles qui se situent au nord de Marseille. Celles-ci ont effectivement d'abord été habitée·e·s par les migrant·e·s arrivé·e·s en France dans l'après-guerre ; la municipalité y avait fait construire des « cités de transit » qui devaient d'abord servir à titre provisoire aux ouvrier·e·s immigré·e·s et qui finalement « vont structurer, pour les cinquante années à venir, l'organisation urbaine de Marseille⁵⁸ ». Aujourd'hui, ces banlieues défavorisées qui « ont en commun de rassembler des populations qui souffrent indiscutablement de formes d'exclusion socio-économique » sont toujours également

⁵⁸ Pascal BLANCHARD, Gilles BOETSCH, *Marseille, porte Sud : 1905-2005, op. cit.*, p. 151.

déterminées par une « stigmatisation raciale⁵⁹ ». Puisque les personnes issues de l'immigration font majoritairement partie des classes sociales défavorisées, ce sont aussi elles qui habitent majoritairement les banlieues pauvres : des 15, 6 % de la population française qui habitent des HLM, 51 % sont par exemple des personnes noires⁶⁰. Abandonnées par les pouvoirs publics, faisant fréquemment l'objet de projet de destructions, ce qui témoigne de la volonté de repousser toujours plus en dehors les « indésirables⁶¹ », elles s'inscrivent dans des zones enclavées de la ville, tant géographiquement que socialement.

Ces deux perspectives se recoupent dans la description que le roman *Anges fêlées* donne de la cité des Flamants, qui se situe dans le 14^e arrondissement de Marseille. C'est à travers le point de vue du personnage d'Ibra, qui y a grandi, qu'elle est décrite :

Il lève les yeux sur les immenses blocs blancs qui s'élèvent vers l'azur intense. Il s'approche et perçoit les ombres des habitants s'y dessiner. Son enfance habite ces immeubles imposants, ces cris, ces espaces verts, le centre social enclavé. Sa cité. Elle surplombe la Méditerranée. Blanche. Le bruit, toujours le même, les appels des mères, les moteurs des deux roues customisées, et s'échappant des portières des voitures chromés les voix du sempiternel Francis Cabrel, de Bob Marley. Ou des nouveaux caïds du rap marseillais [...] Certains de ses amis sont décédés. Overdoses balles perdues accidents. D'autres en prison. Il voit les enfants, petits, jouer au ballon. Le même ballon. Les mêmes enfants avec des noms prénoms différents. Plus loin, les mêmes adolescents jouent les mêmes scénarios de caïds à la noix. Grappes d'ombres dans l'embrasement des portes d'entrée (*AF*, 59).

De même que l'horizon du paysage est bloqué par la hauteur des tours, la perspective d'une vie autre que celle des générations précédentes l'est aussi. Les nombreuses répétitions de l'adjectif « même » soulignent la monotonie de la vie qui se déroule en ce lieux. Ici aussi, la temporalité est donc suspendue, et cela rend compte du déterminisme social qui marque les existences des populations résidant dans ces quartiers. Par ailleurs, la violence et la criminalité s'inscrivent dans ce paysage, de même qu'elles marquent les destinées des garçons qui y grandissent, ce dont témoigne le parcours de Ibrah, qui y retourne après avoir été incarcéré pendant plusieurs années pour le meurtre de son ami d'enfance Hakim. Dans un passage où il relate leur enfance et leur rencontre, on retrouve la même insistance sur la répétition que dans l'extrait précédemment cité :

Amis parce que voisins du même âge, de même couleur de peau, de même religion. Une amitié de raisons. Les mêmes échecs à l'école, les mêmes premiers vols de motos. Les mêmes premières prisons. À des époques différentes. Mais les mêmes prisons pour les mêmes raisons. Les mêmes premiers business. Guetteurs assis sur nos canapés défoncés à l'entrée de la cité. Étés comme hivers (*AF*, 27).

⁵⁹ Pap NDIAYE, *La condition noire. Essai sur une minorité française*, op. cit., p. 314.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 442.

⁶¹ Cf. introduction pour la définition de ce terme qu'emploie Michel Agier dans ses travaux.

Cette habitude est soulignée par des compléments circonstanciels de temps qui suspendent le changement, et la prison qui intervient dans les parcours décrits s'impose comme un prolongement de l'enfermement social caractéristique de cet espace périphérique de la ville. On note par ailleurs que l'enfermement inhérent à la classe sociale est aussi le fait d'une généralisation des conditions de vie dans ces quartiers à l'échelle nationale, ce qui ne fait qu'accroître sa portée :

L'odeur des escaliers des HLM est partout la même. De Caucriauville⁶² au nord de Marseille en passant par le Mirail⁶³ ou les Minguettes⁶⁴. Une odeur acide qui prend à la gorge immédiatement et monte douloureusement au cerveau. La poignée du vide ordure couverte d'une mystérieuse matière sèche et gluante. L'ascenseur HS et jamais en réparation. Les messages écrits aux feutre, codes mystérieux (*AF*, 60).

➤ *Dans les zones pavillonnaires*

Les frontières urbaines, qui enferment les personnages noirs dans des classes sociales définies sont particulièrement visibles quand ceux-ci tentent de les franchir. Leur voisinage leur rappelle, considérant qu'ils ne sont pas « à leur place ». Mandela est par exemple le bouc-émissaire de sa voisine. Elle l'accuse d'avoir mis le feu à sa maison, ce à propos de quoi Mandela dit à sa mère « : [...] ce n'est pas moi, mais c'est toi qu'elle voit mettre le feu. Parce que c'est toi qui as introduit ce fils bâtard à côté de sa maison près du champ de lin. Elle t'en veut à toi, pas à moi » (*LI*, 25). L'habitation, dans les œuvres du corpus comme ailleurs, est significative de la situation dans laquelle se trouvent les personnages, des tensions qui se jouent dans leur style de vie et des enjeux que l'œuvre soulève. Ainsi, dans *Le Iench*, ce motif est abordé dès l'ouverture de la pièce, dans la première scène de l'Acte I, et soulève les questions sociales qui y sont liées :

SEYDOUBA. Papa, pourquoi on mange sur cette petite table ?

ISSOUF. C'est comme ça chez moi.

SEYDOUBA. À la télé, ils mangent sur une grande table et cette petite table c'est pour prendre des apéritifs.

RAMATA (*rit*). Des apéritifs ! Tu as vu une table plus haute dans cette pièce ? [...]

DRISSA. [...] Tout commence par un lopin de terre dessiné par le cadastre.

Le mot « propriété » hante les conversations des parents.

On va dans les banques. Mes parents demandent des acomptes. Le banquier dit « Bonjour monsieur Diarra », avec un sourire qui n'existe pas.

Acte de propriété. La viande de la sauce devient plus rare. Et au dîner ma mère se met à couper les pommes en deux pour Ramata et moi. Les week-ends, on visite les maisons-témoins. L'odeur de la terre retournée et humide pique mes dimanches embrumés. Du ciment et le gris du béton. [...] Témoin aussi les cuisines équipées, les canapés chez

⁶² Quartier du Havre.

⁶³ Quartier de Toulouse.

⁶⁴ Quartier de la banlieue sud de Lyon.

Conforama, les salles de bain en émail. Des carrelages éblouissants de routines à venir. [...] Puis viennent les dimanches où avec Ramata et le petit Seydouba nous jouons sur le chantier de notre maison.

Et sous la terre creusée de fondations, les sacs en gravats, les poutres qui blanchissent, mon œil voit se dessiner les fleurs de notre jardin bordé d'une clôture blanche. [...]

Puis nous aménageons.

Les voisins qui rechignent d'être les nôtres, notre négritude effaçant leur récent embourgeoisement.

Je n'arrive pas à dormir dans ma nouvelle chambre (*LI*, 12).

Il est question ici de l'installation de la famille afropéenne dans une banlieue pavillonnaire, généralement habitée par les classes moyennes en France, ou plus récemment par les « petits moyens », puisqu'ainsi que le révèle une étude sociologique dirigée par Marie Cartier, Isabelle Coutant et Olivier Masclet⁶⁵, depuis les années 1990, l'acquisition de ces pavillons est devenue plus difficile en même temps que le profil des nouveaux acheteurs s'est diversifié. Le texte résonne ainsi avec des données sociologiques, qui montrent que « pour les ménages qui sortent aujourd'hui des cités HLM, le pavillon représente bien plus qu'un logement confortable : il matérialise la distance prise avec l'univers d'origine autant que l'aspiration à “vivre comme tout le monde”⁶⁶ », ce que l'on retrouve aussi dans l'intrigue d'Éva Doumbia. La réplique citée ci-dessus montre que l'accès à la propriété s'est cependant fait aux dépens d'autres besoins, représentés dans l'extrait de la pièce par les restrictions de nourriture. D'une façon globale, cette nouvelle maison n'est pas décrite comme un espace chaleureux pour les personnages. Elle se caractérise, au contraire, par une forme d'hostilité. D'une part, celle-ci provient du lieu, qui est décrit par des couleurs et une atmosphère mélancolique, ainsi que le suggèrent les expressions suivantes : « dimanche embrumé », « ciment et le gris du béton », « ennui », « routine à venir ». D'autre part, elle est le fait des personnages en présence, ce banquier hypocrite et ces voisin·e·s méfiant·e·s, dont la peur révèle une angoisse du déclassement, que relève aussi l'étude sociologique susmentionnée :

Le déclassement ressenti contribue pour une part décisive au ressentiment contre les nouvelles familles, et aux propos et attitudes plus ou moins xénophobes à leur égard. Mais ce qui s'opère également très concrètement pour les premiers occupants des pavillons en bandes est la dépossession de leur propre espace résidentiel. Cette expérience particulière qui les conduit à ne plus se sentir « chez eux » dans le quartier est un autre facteur extrêmement important de la montée de l'hostilité des familles françaises à l'égard des immigrés⁶⁷.

Ainsi, on peut avancer que cette maison est représentative de l'exclusion que subit la famille dans l'espace social et plus largement culturel de la France. Elle est aussi symbolique du découragement du père, pour lequel l'unique alternative est de se fondre dans la masse,

⁶⁵ Marie CARTIER, Isabelle COUTANT, Olivier MASCLET (dir.), *La France des « petits-moyens »*. Enquête sur la banlieue pavillonnaire, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui. Enquêtes de terrain », 2008.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 207.

d'accepter une vie « conventionnelle », dictée par la société de consommation : « ISSOUF. [...] Moi je veux sauver mes garçons. Que mes fils s'effacent dans la soude du quotidien. Construire sa maison, y poser des meubles manufacturés, s'empoisonner à petit feu doni doni avec des aliments pollués qu'ils nous donnent à manger, et garder notre noblesse au creux de nos mémoires chantées [...] » (*LI*, 67), dit-il. Mais l'emménagement dans cette banlieue pavillonnaire ne modifie pas l'exclusion sociale que subissent les personnages. Celle-ci y persiste, et Drissa rêve d'une maison qui se conformerait encore plus à l'imaginaire de la classe moyenne française :

Une image noire en miroir de la télévision où quatre bons sourient au travers de l'écran. Sous un soleil aux dents blanches, ils entretiennent leur jardin, possèdent une caravane pour les vacances, cuisent des saucisses de porc gras, les frites, le poulet du dimanche, le café au lait, la baguette beurrée le matin, le fromage-qui-pue-mais-c'est-bon en fin repas. Un garage abrite la voiture de chacun de mes parents (*LI*, 13).

Il y a d'une part dans cette description des éléments matériels (une caravane, deux voitures) plus imposants que dans le pavillon familial, ce qui témoigne de l'envie d'appartenir à une classe sociale plus élevée. Mais surtout, le texte mentionne des pratiques culturelles, et notamment d'alimentation, qui renvoient à l'image que l'on se fait du « typiquement français ». La maison devient ainsi le réceptacle d'autres formes de vie qui sont désirées, et dans le même temps la représentation d'une exclusion continue et multiforme de la norme.

2.3 « Enfermé·e·s dehors » : la double absence qu'engendrent les espaces frontaliers

2.3.1 Tentatives désespérées « d'en être » : désirs d'inclusion

➤ *L'école dans Fille de*

Dans ces territoires hostiles, les personnages témoignent donc de tentatives désespérées pour se fondre dans leur pays de résidence et qu'ils ne soient plus considérés sous le prisme de la différence. Ils expriment alors un sentiment de décalage avec les habitus des « locaux ». C'est ce que l'on peut constater dans un passage de *Fille de*, où Leïla relate son premier jour de lycée en France et qu'elle rencontre pour la première fois ses camarades de classe :

Premier jour vers l'oubli
Matin
Sud France
Sale solitude

Froid
Quinze ans et demi
Mal de ventre
Parking d'un lycée de province
Fébrile
Avance ! Tiens fermement ton sac à dos et avance !
Le groupe est à 50 mètres de toi
Nuage de fumée au-dessus de leurs têtes coiffées à la mode
Pétards au bec, accoudés à leurs scooters, tu regardes leurs dialogues muets
Tout sonne juste dans leur bouche
Tu donnerais tout pour paraître « juste » ici

20 mètres, ils ne te voient pas
Tiens tes yeux bien ouverts
Tiens tes larmes, détends ta mâchoire
Ralentis !
Aie l'air sûre, décidée, paisible
10 mètres, l'un d'eux fait semblant de ne pas t'avoir vue
Tu transpires dans ton pull trop épais
Ton jean est trop large
Quelle conne d'avoir encore un sac à dos à ton âge
Gueule de gosse perdue
Les filles du groupe ont la panoplie des vraies femmes, elles sont tellement belles (*FD*,
14)

Le texte reflète l'angoisse que le personnage ressent face à cette confrontation, celle-ci augmentant à la mesure de la distance qui diminue et qui la rapproche de plus en plus du groupe. L'usage de l'impératif représente quant à lui le poids de l'exclusion, ce que figure aussi le dédoublement de la voix narrative avec l'emploi de la deuxième personne du singulier « tu ». Le pronom figure une voix intérieure – celle de la norme ? –, qui dicte de façon véhémence les faits et gestes du personnage, lui imposant notamment une description dépréciative de soi-même, quand les autres adolescent·e·s sont représenté·e·s de façon positive. Celle-ci inclut aussi un rapport au genre, puisque alors que les autres filles sont de « vraies femmes », Leïla se dévalorise, ce que soulignent notamment des hyperboles – « ton pull trop épais » ; « ton jean est trop large » ; et un registre familier – « conne » ; « gueule de gosse perdue ». Tout cela témoigne du complexe du personnage face aux autres, dont il se différencie explicitement, le texte opposant un « je » à un « ils », dans lequel il voudrait se fondre, désir que met particulièrement en exergue la phrase « Tu donnerais tout pour paraître “juste” ici ». « Juste » peut se saisir ici sous la forme d'une syllepse, renvoyant à la fois à l'adverbe, comme équivalent de « seulement », et à l'adjectif, comme synonyme de « certaine », signifiant dans les deux cas le désir d'inclusion du personnage. Or, ce passage s'inscrit dans la deuxième partie de la pièce, également la plus longue, qui s'intitule « transit » : ce titre suggère ainsi que pendant les premières années passées en France, le personnage ne se sentait pas être encore arrivé, et à part.

➤ *La boîte de nuit dans le Iench*

On retrouve des désirs similaires dans *Le Iench*, avec le personnage de Drissa, qui tente d'entrer dans une boîte de nuit qui lui reste longtemps fermée. D'abord refoulé avec ses amis, il y retourne seul plusieurs fois. Refusant de se résigner à l'interdiction qui lui est faite d'y entrer, ses tentatives se poursuivent pendant trois scènes consécutives : « Cela fait deux semaines que tu viens du jeudi au dimanche » (*LI*, 46), lui fait remarquer Faustin, le videur de la boîte de nuit. C'est que le jeune garçon refuse de se résigner à l'absurdité de l'interdiction qui lui est faite, celle-ci n'ayant d'autre motif que sa couleur de peau :

DRISSA. Donne-moi une seule raison valable pour que je n'y entre pas.

RAMATA. Mais DRISSA ! (*Elle lui montre son visage.*) [...]

DRISSA. Est-ce une raison valable ?

RAMATA. Non...

DRISSA. Donc j'y retourne ce soir. (*Un temps.*)

RAMATA. Comme tu veux, mais tu vas te faire du mal

DRISSA. Tu crois que je suis bien ? (*Un temps. Appuyant sur chaque syllabe.*) Tu crois vraiment qu'on est bien ? Réponds-moi : tu crois que c'est trop tard ? (*LI*, 46).

À cette dernière question, il n'aura pas de réponse, puisque la scène se termine. Dans la scène suivante, alors qu'il dialogue avec Faustin, Drissa laisse entendre le désir ardent « d'en être », ce qu'il répètera à la fin de la pièce (*LI*, 69) et ce qui est présenté comme le « leitmotiv⁶⁸ » du personnage. L'expression peut elle aussi se saisir sous la forme d'une syllepse, définissant simultanément son désir d'entrer à l'intérieur de la boîte de nuit et celui d'être « inclus » dans ce lieu qui peut s'interpréter comme un microcosme de la société. Ces deux interprétations se rejoignent dans le refus de se soumettre à l'exclusion qu'on lui assigne :

DRISSA. Je veux en être.

FAUSTIN (*rit*). Même si tu entres, tu n'en seras pas [...] Tu n'en seras jamais. Il n'y a aucune issue pour que tu puisses y entrer.

DRISSA : Cette porte est ma porte.

LE VIDEUR : La porte est fermée et elle est partout (*LI*, 47).

Ainsi que le videur le prévient, même le passage de la porte de la boîte ne lui garantit pas son inclusion. Ces frontières entre le dehors/ dedans qui lui resteront fermées sont symptomatiques d'une exclusion qui s'articule « partout », à savoir à l'échelle de toute la société. Même s'il réussit de temps à autre à les dépasser, de nouvelles lignes de démarcation se tracent au sein même de cet intérieur, et continuent de renvoyer le personnage noir à la marge. Ainsi, lorsque Drissa finit par réussir à entrer dans la boîte, il se confronte à la solitude et se rend compte qu'il est l'exception qui confirme la règle et que sa présence ne change donc rien à son exclusion :

⁶⁸ « Le Iench » [en ligne], Site officiel, *Compagnie La Part du Pauvre / Nana Triban*, URL : <https://cielapartdupauvre.com/repertoire/le-iench/>.

DRISSA. [...] Une danse je sais pas. Je ne danse pas.
Je danse ni ne bois.
Je ne peux pas danser leur danse. Je n'aime pas ces danses. Je ne veux pas la danse. Je danse le silence.
Immobile, je bouge en silence.
Il sort de la boîte.
Ce que je voudrais, c'est être un mec banal (*LI*, 48).

La majorité des verbes sont ici à la forme négative, rendant compte des multiples interdictions et impossibilités qui sont faites à Drissa. Le polyptote de « danser », scande le texte et lui attribuant une certaine d'absurdité. Celle-ci renvoie à cet enfermement dehors qui poursuit toujours Drissa, dans ce pays où il est pourtant né :

Seul, j'étais seul au centre. J'étais seul au centre. Ça ne sert à rien si on est l'exception. J'étais le seul au centre. [...] ça sert à rien l'exception. Si tu acceptes l'exception, un jour tu dégageras. Et tu seras seul. Cette fois, vraiment seul. Et quand tu dégages, parce qu'un jour tu dégageras étant donné que l'exception ne sert qu'à donner l'illusion que ça change pour que rien ne change, tu auras beau aller chercher les autres, ceux que tu regardais du haut de ton exceptionnalité, ils ne seront plus là pour toi (*LI*, 55).

On retrouve ici l'interprétation qui envisage les espaces frontaliers comme isolant le personnage et le maintenant dans une solitude (cf. 1.3.3). Celle-ci est exacerbée par la répétition de « seul » et « d'exception ». Elle est si entêtante qu'elle inscrit une forme de non-sens au sein du texte, la dernière phrase se caractérisant par l'enchaînement des propositions, si bien que les rapports logiques qui les rassemblent sont troublés.

2.3.2 Enfermements et errances mentales

➤ *Mélancolie et amertume*

Ce « trouble » syntaxique peut être interprété comme une absence de logique dans les situations que vivent les personnages. Si Drissa insiste tant à vouloir rentrer dans la boîte de nuit, c'est qu'il n'accepte pas l'interdiction qui lui est faite de rentrer, celle-ci relevant d'un non-sens. Ce non-sens peut s'appréhender comme une modalité d'enfermement, dans la mesure où il borne le discours littéraire des œuvres, notamment par les structures répétitives, de même qu'elle conditionne les pensées des personnages dans une forme d'errance, où l'on retrouve la suspension de l'espace-temps qu'engendrent les espaces frontaliers. C'est ainsi que « l'enfermement dehors » physique et social se répand dans les espaces mentaux. Lors de la première tentative de Drissa d'entrer dans la boîte, alors que celle-ci dégénère dans la violence, Karim dit en effet : « Il n'y a jamais eu ces panneaux indiquant l'interdiction faite aux Noirs, aux animaux. Le panneau est en nous, dans nos cœurs et nos cerveaux. Ces panneaux, nous les

avons appris sans savoir que nous les apprenions » (*LI*, 43). Ainsi, dans les œuvres, les lieux matériels visibilisent l'exclusion, mais ils permettent aussi de rendre compte des répercussions psychologiques sur les personnages, car comme le dit Michel Agier à la suite d'Edward Saïd « on n'enlèvera jamais que tout exil est une souffrance, toujours une perte de quelque chose de profond, des lieux et des liens proches, et toujours le désir d'autre chose⁶⁹ ». Cette souffrance, comme on le verra dans cette sous-partie, est le lot de nombreux·ses·s personnages du corpus et se décline à différentes échelles.

Dans *Faire l'aventure*, elle prend la forme d'une mélancolie⁷⁰ :

Oh, ce n'était pas la colère du jeune homme qui l'alertait, mais plutôt ce truc visqueux et vénéneux qu'il sentait poindre derrière, et que les gens éduqués appellent *mélancolie*. A Milan, le rabatteur avait croisé des aventuriers atteints exactement de la même maladie. Des gaillards plus robustes encore que Biram, mais qui, un beau matin, tombaient comme des fillettes. Le travail, ils ne voulaient plus en entendre parler. Les copains, ils se disputaient avec. L'aventure s'achevaient sur un convertible épuisé, à ressasser des souvenirs de voyage ratés et à boire du thé (*FA*, 135).

Cette mélancolie est métaphorisée par un « truc visqueux et vénéneux » qui rappelle la bile noire, celle-ci engendrant, selon la théorie des humeurs, l'état mélancolique. Celle-ci est retranscrite dans le roman de Kanor par une langue brute, quelquefois prosaïque, qui traduit elle-même les réalités difficiles du quotidien des migrant·e·s irrégulier·e·s. C'est ce que l'on peut remarquer dans cet extrait, notamment par la comparaison « comme des fillettes » et l'image du « convertible épuisé » sur lequel s'affaissent les espoirs de l'aventurier.

Dans la psychanalyse freudienne, la mélancolie est définie comme étant similaire au deuil. Ces deux états sont une « réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal, etc.⁷¹ », ce qui fait particulièrement écho à la « condition de l'exilé·e », pour lequel·laquelle les pertes se multiplient, ainsi que cela a été dit dans le chapitre 1. Deuil et mélancolie se différencient cependant par la question de l'estime de soi :

La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste par des auto-reproches et des auto- injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtement. Ce tableau nous devient plus compréhensible lorsque nous considérons que le deuil présente les mêmes traits sauf un seul : le trouble du sentiment d'estime de soi manque dans son cas. En dehors de cela, c'est la même chose. Le deuil sévère, la réaction à la perte d'une personne aimée, comporte le même état d'âme douloureux, la perte de l'intérêt pour le monde extérieur (dans la mesure où il ne rappelle pas le défunt), la perte de la capacité de choisir quelque nouvel objet d'amour

⁶⁹ Michel AGIER, « L'encampement du monde », dans *Un monde de camps*, op. cit.

⁷⁰ La notion de mélancolie sera davantage commentée dans le chapitre 7 (cf. 7.1).

⁷¹ Sigmund FREUD, « Deuil et mélancolie. Extrait de Métapsychologie » [en ligne], *Sociétés*, vol. 86, n° 4, De Boeck Supérieur, 2004, p. 7, URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2004-4-page-7.htm>.

que ce soit (ce qui voudrait dire qu'on remplace celui dont on est en deuil), l'abandon de toute activité qui n'est pas en relation avec le souvenir du défunt⁷².

Ainsi que le constate le compagnon de route de Biram, dont le point de vue est adopté dans la citation susmentionnée de *Faire l'aventure*, au sein de laquelle est employé un pluriel généralisant, la mélancolie est un état répandu chez les aventurier-e-s, et les symptômes que décrit Freud caractérisent effectivement les personnages de Kanor. Quand bien même elle ne se confronte pas aux difficultés matérielles que connaît Biram, Marème partage avec lui une amertume que le ton du roman laisse transparaître :

Un fouillis d'amertume et de résignation empoigna la Sénégalaise. À vingt-neuf ans, elle considérait que sa jeunesse était derrière elle. Elle faisait du shopping seule ou avec son mari. Elle possédait différentes cartes de crédit. Elle ne pouffait plus de rire. Elle n'allait plus jamais danser. Elle ne rêvassait presque plus. Et s'il lui arrivait d'effleurer son passé, elle se gardait d'y mettre quoi que ce soit de personnel. Tout était quelconque et sommaire. Elle disait par exemple *Je connais la France*, sans jamais mentionner l'existence de Jonas ou bien *J'ai une grande famille* sans citer personne (FA, 274).

Ce passage peut venir illustrer certains des symptômes décrits par Freud, comme « l'abandon de toute activité » qui y est suggéré par la domination de la négation grammaticale, d'autant plus que celle-ci est accentuée par la succession de phrases simples précisant « ce qu'elle ne fait plus ». Cette négation inscrit une rupture entre le temps de l'énonciation et celui de l'enfance, soulignant en cela l'obsession sur « l'objet » perdu. « L'état d'âme douloureux » peut s'interpréter par l'absence de joie qui définit son quotidien (« elle ne pouffait plus de rire »), ou encore par l'absence de projection dans l'avenir (« elle ne rêvassait presque plus »), et « la perte de l'intérêt pour le monde extérieur » par le fait qu'elle considère « tout » comme « quelconque et sommaire ».

➤ *La dépression*

Les malaises psychiques évoqués dans le cadre de la migration sont aussi endurés par des personnages issus de la postmigration, qui hérite des ruptures et du malaise que la migration a engendrés. C'est par exemple le cas de Karim de la pièce *Filiation ou les enfants du silence*, dont le mal-être fait écho à celui de Biram : « Pour l'heure, je me prends en pleine poire la mort, le vide, le désespoir. Solitude parmi d'autres, je serai. Personne n'est là, chacun doit sortir de son marasme, épopée contre la souffrance. Époque désespérante, prise de drogue, quatre ans de trou noir » (FOES, 28). Parce que « les références constitutives d'une culture clôturent l'espace psychique et fournissent de quoi s'accorder avec l'environnement⁷³ », leur absence engendre

⁷² *Ibid.*, p. 8.

⁷³ Malika EL JILALI, Malika BENNABI-BENSEKHAR, « Description d'un syndrome dépressif chez un immigré marocain, primo-arrivant. Dépression et culture » [en ligne], *L'information psychiatrique*, vol. 97, n° 7, John Libbey Eurotext, 2021, URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2021-7-page-615.htm>.

des « troubles » dans l'espace mental. Ainsi, chez des personnages, l'état d'esprit de la désappartenance se traduit par la dépression : à la désappartenance territoriale succède une errance mentale. Le roman *Anges fêlées* est guidé par cette thématique, ainsi que l'indique le titre qui renvoie aux « fêlures » identitaires de ces personnages déterritorialisés : tous se heurtent à l'absence de sens de leur présence au monde, celle-ci provenant notamment de l'impossibilité de se trouver un espace où ils se sentent être chez eux.

Leur errance physique dans l'espace urbain marseillais témoigne de cela : « Je ne sais pas où aller. [...] Je m'assieds sur le trottoir de cette ville que je connaissais et qui aujourd'hui m'est étrangère » (AF, 22) ; « Lorsque je marche dans les rues mes pas se lassent. Mes pas se lassent je suis lasse. Alors je crie. Et je crie ma fatigue de vivre dans la ville. Vivre en ville seule et vivre dans la nuit la ville [...] » (AF, 30). Il comporte par exemple des passages détachés de l'intrigue du roman, notamment par une mise en page spécifique⁷⁴, qui semble retranscrire des errances mentales des personnages et leur confrontation à des émotions liées à la fêlure identitaire, sans que la situation d'énonciation ne soit clairement définie. Le lecteur est alors lui aussi confronté à une forme de brouillage de sens, dans des passages du texte où la situation d'énonciation est par exemple troublée. Dans cet extrait, qui est localisé entre un chapitre consacré à Magali enfant et un chapitre consacré à Sofia, on ne sait pas par exemple qui s'adresse à qui :

Pourquoi me regardes-tu si fort alors que tu me fais si peur ? Folle, que tu crois, sur mon vélo rouillé, animal supersonique [...]
Pardonne-moi de t'avalier Ce n'est pas moi qui t'ai semé
Ce n'est pas moi qui t'ai grandi
Ce n'est pas moi qui t'ai nourri [...]
Manger me donne envie de dévorer.
Dévorer me fait m'avalier moi-même.
Je suis l'ogre aux dents de lait. Je becterai ta viande crue si tu insistes à t'approcher.
Mes mots mentent tu sais. Tu me fais peur en vérité. Ta bouche me fait peur. Ne me regarde pas de tes yeux vides. Le gouffre me fait peur. Tes bras prêts à me protéger et me porter me terrifient. Va-t'en (AF, 73).

Le thème de l'autophagie, qui est récurrent dans l'œuvre de Doumbia⁷⁵, retranscrit l'image d'un inconscient malade qui dévore le personnage. Le « tu » et le « je » se confondent, l'un annihilant l'autre, transformant de ce fait l'errance mentale, provenant du non-sens de l'existence et de la « place » du personnage, en anéantissement identitaire.

⁷⁴ Il comporte une marge de gauche plus importante que le reste du texte.

⁷⁵ La thématique apparaît par ailleurs dans sa performance culinaire *Nos autophagies quotidiennes* (2018), où elle explore l'histoire d'aliments comme le sucre, la banane, le cacao etc., qui sont « cultivé[s] par des gens qui sont en semi-esclavage voire complètement en esclavage. [...] ». « Ce qui m'intéressait, précise-t-elle, c'était de travailler sur l'eucharistie, se manger soi-même. Quand je mange un aliment, je mange un autre être humain qui est moi-même » (Marie-Julie CHALU, « Éva Doumbia, pionnière des cultures afropéennes en France. Entretien. » , *op. cit.*). La question de l'alimentation sera commentée plus en détail dans le chapitre 9 (cf. 9.3.2).

La folie qui est déjà mentionnée dans l'extrait cité ci-dessus est aussi traitée *via* le personnage de Magali du roman *Anges fêlées*, racontée ici sous le point de vue de Ibra, qui vient de la rencontrer dans les rues de Marseille :

La fille me tend la main. Elle me dit qu'on va chercher en marchant. [...] (AF, 23)

Je reviens vers elle et je redemande : *Ta bague, elle était comment ?* [...] Elle me regarde comme si elle s'apercevait de ma présence, et s'arrête, ses yeux brûlent de colère. *Elle était rouge incrustée de merde dans le ciel de ta mère.* [...] Et elle me demande : *Quelle bague ? Tu parles de quelle bague ? Casse-toi je t'ai dit, ne me touche pas et ne t'approche pas de moi.* Je recule et regarde autour de moi. Comprends que la fille débloque et qu'il me faut vite m'éloigner. [...] (AF, 24)

La fille, qui me suit, a oublié cette bague qui sans doute n'existe pas. [...] (AF, 28)

Je prends la fille dans mes bras. Un temps d'arrêt. *Pardon ?* Elle demande : *Pardon de quoi ?* Sans que je lui réponde, nous dansons. [...] Elle crie, hurlement soudain parmi les rires des passants. Elle a sorti de son sac un paquet enveloppé d'un mouchoir. [...] C'est une arme. [...] Elle me vise. Je ne bouge pas (AF, 29).

Là encore, le texte s'inscrit dans une forme d'absurdité, ce que traduit aussi l'enchaînement des dialogues qui montre une impossible communication par la parole. La succession des verbes souligne elle aussi cette absurdité, dans la mesure où les gestes et les actions s'inscrivent en contradiction les uns avec les autres : alors que Magali demande de l'aide à Ibra, elle le rejette par la véhémence de sa réponse ; alors qu'ils dansent ensemble, Magali tire avec une arme sur Ibra.

Plus loin, alors que Magali est internée en psychiatrie, son diagnostic est rendu à travers une succession de termes : « Bipolaire, cas limite, unipolaire. Ah bon c'est quoi ça unipolaire ? Unipolaire c'est un nouveau mot pour dépressive. Social-phobique. Ah c'est bien ça. Social-phobique. Agoraphobe. *Borderline*. Personnalité limite. Et encore cas limite. Cas extrême limite » (AF, 51). L'énumération des pathologies mentales réinjecte du non-sens dans le texte, tout en semblant vouloir montrer l'absurdité qu'elles connotent aux yeux des personnages. Les lexèmes employés, dont certains sont des dérivés du mot « frontières » ou renvoient à son champ sémantique, rendent aussi compte de la façon dont la « folie » est traitée dans le discours collectif : c'est un être que la société veut enfermer parce que justement il déborde de frontières établies par la norme, comme l'a démontré Michel Foucault dans son *Histoire de la folie*⁷⁶.

➤ *Suicide*

⁷⁶ Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel » 9, 2007.

Dans ce lieu, Magali est confrontée à des « suicidées » (AF, 51), dont la description laisse transparaître le malheur, lui-même accentué par les hyperboles employées : « Autour d'elle [...], les visages des femmes sont ornés de leur immense chagrin. Qu'elles ont tenté de noyer dans des cocktails improbables. Parfois des antidépresseurs censés apaiser les violents orages qui tourmentent les âmes. [...] Elles ont crié leur chagrin. Au diapason ont pleuré » (AF, 51). Le suicide représente le malaise identitaire à son paroxysme, puisqu'on peut l'interpréter comme une façon d'exécuter la fragmentation et l'annihilation identitaire. Ainsi, il est évoqué dans la deuxième partie de la pièce *Fille de*, à travers le personnage du petit frère :

Néons mi-hauteur sur le mur
Yeux avalés
Linoléum au sol
Intérieur coudes lacérés de rouge
Avril froid

Déoakine
Téralite
Solian

Le petit frère

Tercian
Zyprexa
Risperdal
Leponex

Tout petit petit [...] (FD, 16-17).

De même que le centre spécialisé décrit par Magali dans *Anges fêlées*, l'hôpital est un lieu hostile. La description dépersonnalise d'abord le frère en inscrivant des éléments de son corps, à savoir ses yeux et ses bras mutilés, dans un espace-temps neutre. Il y a de fait une distance que ce lieu met en exergue entre la sœur et le frère, lequel est d'abord effacé sous l'accumulation de noms de médicaments, comme si ceux-ci le faisaient disparaître, sans doute parce qu'elle ne le reconnaît pas dans cet état – aucune réplique ou parole rapportée n'est d'ailleurs prêtée au frère dans la pièce. L'accumulation de ces mots à la morphologie et à la phonétique complexe, de même que la rupture syntaxique que l'on constate dans cet extrait est telle qu'il en devient absurde : pour le lecteur non-averti dans le domaine médical, ces mots ne signifient rien. La suite de l'extrait retranscrit une notice de médicament, qui n'éclaire cependant en rien le texte, mais le surcharge par une nouvelle profusion de vocabulaire spécifique, de syntaxe fragmentée et par l'emploi d'une police « criarde », du moins différenciée du reste du texte : « LES NEUROLEPTIQUES OU ATIPSYCHOTIQUES, MÉDICAMENTS À EFFET NEUROBIOLOGIQUE, UTILISÉS ENTRE AUTRES DANS LE TRAITEMENT DE CERTAINES AFFECTIONS DU SYSTÈME NERVEUX CENTRAL » (FD, 17). Tout cela inscrit dans le texte un non-sens : celui qui se pose

au frère dépressif, mais aussi celui qui se pose à la sœur, qui voit son frère dans un tel état. Devant la violence de cet enfermement, Leïla voudrait faire fuir son frère :

De faux remèdes
Toi un faux malade
Tous les deux, on crierait jusqu'au faux plafond
On sauterait sur le lit de la clinique à en défoncer les ressorts
On en baverait d'ivresse
On hurlerait à la mort, les infirmiers de la sale petite clinique psychiatrique viendraient nous enfermer tous les deux dans ta camisole chimique
On enragerait de rire à en vomir
En nage, on se laisserait retomber sur le petit lit froid
Tu me chuchoterai : « Tu es ma grande sœur profonde »
Et moi : « On les as bien eus »

Mais l'intérieur des coudes est lacéré de rouge

Va-t'en
Cours
Loin
Sourde
Transpire
Saigne
Tends
Siffle
Trace [...]
Tentative de suicide (FD, 17-18).

Cette même projection dans la fuite est empreinte de douleur, ainsi que le montre le champ lexical de la souffrance (physique et mentale) qui est déployé, et comme étant impossible, ainsi que le signifie la proposition coordonnée introduite par « mais », qui marque l'opposition et qui est détachée du reste du texte, de même que le conditionnel employé. Et même là, dans ce moment imaginé, l'enfermement surgit de nouveau, et ce de façon paroxystique, par l'image de la camisole. La suite du texte présente une suite de mots qui traduisent la fuite ; encore une fois, celle-ci n'est pas synonyme de liberté, elle renvoie encore et toujours à une forme de souffrance, le stress et l'angoisse y étant suggérés par la rapidité du rythme de la réplique, qui s'apparente à la stichomythie.

La « tentative de suicide », qui est mise en relief à la fin du passage, peut être interprétée comme une forme de solution à l'enfermement, ou comme l'unique alternative possible face au non-sens auquel se confronte les personnages. C'est ainsi que la mort est présentée dans la perspective du personnage de Sofia d'*Anges fêlées*. Vers la fin du roman, celle-ci se pend, ce qui a cependant été déjà annoncé bien avant le dénouement, lors d'une conversation avec Magali, qui a lieu dans l'enceinte du centre où cette dernière est hospitalisée : « *Une seule solution de vie s'offre à moi : me pendre. Me pendre* » (AF, 53). À la fin du chapitre correspondant, le texte précise qu'« effectivement, Sofia mourra pendue un an plus tard. Il y a

des silences et des absences dont on ne guérit pas. Mais pour l'heure, nous n'en parlons pas » (AF, 54). Cette intervention du·de la narrateur·rice enferme l'intrigue dans une forme de fatalité : on sait d'ores et déjà quelle sera l'issue du parcours de Sofia, et dans un chapitre qui raconte le jour où elle procède à l'acte, il s'impose aussi de force au sein du texte, comme une solution ultime pour échapper la dépression : « S'effacer. Prendre une gomme et faire disparaître le corps dessiné » (AF, 75).

2.3.3 Ni d'ici ni de là-bas

➤ *La double absence de la migration postcoloniale*

Sofia exprime en effet son sentiment de désappartenance dans des passages qui précèdent son suicide. À Abidjan, alors qu'elle est en voyage, elle se dit par exemple : « *Au final, je suis ici parce que je ne suis pas d'ici*. Cette appartenance vide qui l'opresse. Elle est nulle part. De nulle part et d'ici-là » (AF, 41). Fille d'une mère française et d'un père malien qui a disparu, elle se heurte à une désappartenance déterminée par la question raciale, ainsi qu'on le verra dans le chapitre 3, mais elle relève aussi d'une absence de liens aux territoires qu'elle traverse. Constamment en voyage, elle se rend compte à ce moment-là du roman qu'où qu'elle aille, la France la poursuit par l'intermédiaire de l'impérialisme occidental (AF, 40) ; mais en même temps, cette France n'est pas un territoire auquel elle se rattache. Selon Pierre Bourdieu « l'immigré est *atopos*, sans lieu, déplacé, inclassable. [...] Ni citoyen, ni étranger, ni vraiment du côté du Même, ni totalement du côté de l'Autre, il se situe en ce lieu "bâtard" dont parle aussi Platon, la frontière de l'être et du non-être social⁷⁷ », ce qui est aussi hérité par la postmigration. Ce lieu « bâtard » pourrait être figuré par l'espace frontalier qui, après avoir été géographique, devient social, métaphorisant cependant toujours un lieu d'exclusion et par là-même de négation. Tout comme le fait Bourdieu dans cette citation, les autrices du corpus emploient la métaphore de l'espace pour signifier leur « double absence », notion que le sociologue qu'Abdelmalek Sayad définit dans son étude de l'immigration algérienne en France comme l'exclusion conjointe du pays d'origine et d'arrivée⁷⁸. Dans le corpus de la thèse, ce sentiment de double absence est partagé par plusieurs personnages, et ce quel que soit le paradigme de mobilité dans lesquels ils s'inscrivent. C'est ce à quoi peut renvoyer l'appellation Nulpar (H, 46) qui est accolée au personnage de la Volante dans *Humus* ; ou encore celle de « Fille de l'entre rien », notion à travers laquelle se définit le personnage de Leïla dans *Fille de*. Celle-ci se définit aussi comme une « fille de l'erreur », et comme le « fruit de l'union satanée

⁷⁷ Pierre BOURDIEU, préface à : Abdelmalek SAYAD, *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999.

⁷⁸ Abdelmalek SAYAD, *La Double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, op. cit.

entre l'indigène et la colon » : fille d'un Djiboutien et d'une Franco-Italienne, ses deux territoires d'origine sont reliés par des rapports conflictuels et postcoloniaux. C'est cette particularité, en comparaison avec d'autres (post)migration et territoires (intra-européennes par exemple) que relève Éva Doumbia à propos des identités afropéennes : « Ce qui modifie la donne par rapport à d'autres populations qui sont entre plusieurs territoires, c'est que je crois que quand on est l'enfant du colonisé et du colon, on est [...] dans un déchirement⁷⁹ ».

L'Afropéen ne particulièrement figure ce déchirement, dans la mesure où il est né·e dans le territoire qui a colonisé son pays d'origine, celui où sont né·e·s ses ancêtres. Leur déterritorialisation, concept emprunté à Deleuze et Guattari⁸⁰, qui représente par extension l'absence d'ancrage dans un territoire défini, se multiplie, parce qu'elle se superpose à celle de parents migrant·e·s, formulant finalement un brouillement des territoires en question⁸¹. Aussi, les personnages n'habitent – au sens de vivre – véritablement aucun espace, ce que métaphorise l'image de la maison dans cette réplique d'Issouf :

ISSOUF. [...] Même ici là maintenant là là où je te parle je ne suis pas ici. Écoute-moi. I sigui ! [...] On est dans un quelque part qui n'est pas ici. Nos enfants creusent la terre d'ici. Mais leurs orteils sont comme ces gros arbres qu'on voit ici dans les forêts blanches et leurs branches comme la vapeur au-dessus de la cheminée d'usine où je travaille.

Je vis.

Point.

Je travaille, je mange, je regarde la télévision.

Point.

Depuis longtemps, j'ai cessé de creuser les fondations d'une maison là-bas où je ne vivrai plus. [...] J'ai suivi ce quelque chose qui nous exile. Ce quelque chose que nous poursuivons quand nous prenons le bateau ou l'avion. Qui n'existe pas, cette chose que nous ne nommons pas [...] Oui j'ai construit ici. Et tu crois que ça suffit ? Non. Tu vois bien ! Les enfants sont en un autre endroit. Un coin qu'on ne voit pas parce qu'il n'existe pas (LI, 39-40).

Cette réplique résonne avec le sous-titre de l'ouvrage de Sayad : « des illusions de l'immigré aux souffrances de l'immigré ». Issouf rend compte de l'inexistence de ce qu'il était venu chercher en France, de même que de l'absence de place qui lui est accordé dans ce pays. L'accumulation de compléments circonstanciels (« ici », « là ») ne fait que l'accroître, dans la mesure où les déictiques désignent eux-mêmes un lieu qui n'*est pas*. Son inexistence contamine tout le reste : les enfants eux-mêmes deviennent une absence aux regards du pays où ils sont

⁷⁹ Je retranscris un passage de : *Entretien avec Éva Doumbia pour « Anges fêlées »*, [en ligne], Limoges, theatre-contemporain.net / Les Francophonies en Limousin, 2016, URL : <https://preprod.theatre-contemporain.net/video/Entretien-avec-Eva-Doumbia-pour-Anges-fele-e-s-33e-Francophonies-en-Limousin>. 2 min 19.

⁸⁰ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éd. de Minuit, 2012.

⁸¹ Pour un usage de la notion dans le contexte de l'étude des littératures de la migration, voir par exemple : Véronique PORRA, « De la marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaines ? » [en ligne], *Revue de littérature comparée*, vol. 314, n° 2, 2005, URL : <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2005-2-page-207.htm?ref=doi>.

nés, de même qu'une distance s'est créée avec le pays de leurs parents. Quand Ramata se remémore un voyage au Mali, elle témoigne de ce rejet :

À un moment, il y a un type qui m'a insultée en bambara. La fourchette ou quoi. Je ne sais pas. Je sais pas, je sais plus pourquoi, ni ce qu'il a dit exactement. Il a juste dit une phrase puis « vous les toubabs » et tchip. [...] En moi s'est allumée la phrase : « c'est le dernier endroit où j'aurais voulu être une bab' » [...] Même avec le plus gentil des clébardes. Un cocker avec sa crinière blonde, tu NE seras toubab que là où justement tu ne veux surtout pas en être un (LI, 45).

Le mot « toubab » définissant dans plusieurs pays d'Afrique de l'Ouest les Blancs, Ramata a ainsi été assignée à un territoire dans lequel elle subit pourtant aussi l'exclusion, et la désappartenance imposée et d'autant plus douloureuse que le personnage est assimilé à une catégorie à laquelle il ne se sent pas non plus appartenir. Elle en conclut que : « C'est pas soi qui décide ce qu'on est. On est de ce côté-ci, ou bien de ce côté-là. Et on n'est jamais des deux côtés à la fois, on est de ce côté-ci quand on est là ou de ce côté là quand on est ici » (LI, 30-31). La négation syntaxique qui domine, combinée à l'emploi du pronom personnel indéterminé « on » et au chiasme renforce cette absence identitaire et culturelle, qui est d'ailleurs totalement subie par les personnages.

➤ *Les harkis*

Karim de *Filiations ou les enfants du silence* subit la même forme de double absence, peut-être de façon encore plus exacerbée, du fait de l'histoire des harkis, qui selon Giulia Fabbiano sont « la figure bâtarde de l'entre-deux postcolonial [...] »⁸², figure qu'ils transmettent à leur descendant·e·s :

Rejetés en France et en Algérie, frappés par la relégation géosociale et par la hantise de la trahison, assimilés par le regard majoritaire aux Arabes sur la base du faciès, mis à distance par ces derniers à cause du rôle tenu par les pères pendant la guerre de libération, les descendants de harkis constatent le double déni auquel ils sont soumis⁸³.

En Algérie, ceux-ci sont considérés comme des traîtres, puisqu'ils ont collaboré avec la France, ce qui est retranscrit dans la première scène de *Filiations ou les enfants du silence*, où la mère de Karim exprime sa peur d'aller en Algérie : « Ton père est considéré comme un traître, Karim ! Qu'est-ce qu'il a dit Bouteflika ? Il a dit : “les fils de harkis, j'en veux pas !” » (FOES, 8). Ainsi, Karim ne connaît pas son pays d'origine et en est de toute façon exclu de sa terre d'origine. En effet, aujourd'hui encore, les harkis et leurs enfants resté·e·s en Algérie continuent d'être relégué·e·s à la marge sociale. « Harki » y serait même devenu une insulte

⁸² Giulia FABBIANO, *Hériter 1962 : harkis et immigrés algériens à l'épreuve des appartenances nationales*, op. cit., p. 75.

⁸³ *Ibid.*

courante⁸⁴. En France aussi, le mot est connoté négativement au sein des communautés d'immigré·e·s algériennes. Les descendant·e·s de harkis et harkettes la revendiqueraient certaines fois pour se différencier d'elles, rappelant leur allégeance à la France et revendiquant et de ce fait leur légitimité à se trouver sur le sol français⁸⁵. En tous les cas, le personnage de Karim met en exergue dans la pièce son sentiment d'être enfermé en dehors de l'Algérie natale de son père, ce qui provient aussi des silences familiaux (cf. chap. 1) :

J'ai compris que la question des origines était silence dans cette maison, et qu'on était définitivement pas comme les autres.

Un jour, bien plus tard, on me dira : « On était même pas des vrais harkis, nous on l'a pas choisi ». Pas des vrais, pas comme les autres, nous on est des PAS, au point de se faire soi-même disparaître
L'homme invisible, c'était moi
"Algé-Rien". Voilà (FOES, 29).

Les strates de désappartenance se multiplient, puisque le père n'avait pas choisi d'être un harki : s'il n'est donc pas considéré comme un Algérien, il n'est pas non plus un harki. C'est pourquoi le texte accentue tant la négation : celle-ci est soulignée par la répétition de l'adverbe de négation « pas » et par l'écriture en lettres capitales de l'un d'entre eux, qui est alors substantivé. C'est aussi le cas de l'adverbe « rien », qui met en relief le fait que le début du mot « Algérien » soit barré. En ce sens, la négation et le vide déterminent la façon que le personnage a de se définir au monde. La mention de « l'homme invisible », qui semble être un intertexte au roman de l'écrivain afro-américain Ralph Ellison⁸⁶ rejoint cette idée, puisque dans ce texte aussi, le héros se confronte à une succession de situations d'exclusion.

En effet les harkis ont, malgré leur engagement, été aussi rejetés par l'État français. Si celui-ci leur avait promis la protection, les politiques d'accueil sont restées considérablement limitées, ainsi que cela a été montré avec la question du camp (cf. 2.2). Leur arrivée en France a même été cachée aux médias français de l'époque, ainsi que le rapportent Pascal Blanchard et Gilles Boetsch :

Outre que l'ancienne métropole a abandonné une grande partie de ses anciens soldats coloniaux – considérés comme « traître » par le FLN –, ceux qui arrivent en France vont être considérés comme les « déchets de l'Histoire ». Alain Peyrefitte rapporte cette déclaration du général de Gaulle à leur sujet – « Des Français ces gens-là ! Avec leur

⁸⁴ « Dans les cours de récréation des collèges et lycées algériens, «*Hark!*», «*Ya harki!*» (Espèce de harki!), «*Ould harki!*» (Fils de harki!) sont des insultes courantes, même si le lien avec la guerre n'est pas forcément présent dans l'esprit des jeunes. Chez les adultes, le terme est volontiers employé lorsqu'on veut dévaloriser un responsable politique, ou plus généralement un puissant du régime, que l'on considère comme travaillant pour ses propres intérêts ou pour ceux de « l'étranger », au détriment de ceux de l'Algérie » : Daum, Pierre, « Enquête sur ces harkis restés en Algérie, *Le Monde diplomatique*, avril 2015, URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/2015/04/DAUM/52832>.

⁸⁵ C'est ce que l'on peut lire dans le livre de Giulia FABBIANO, *Hériter 1962 : harkis et immigrants algériens à l'épreuve des appartenances nationales*, op. cit., p. 159.

⁸⁶ Ralph ELLISON, *Invisible Man*, 1952.

turban et leur *djellabas*⁸⁷ ».

Pour les enfants nés de ces harkis, l'exclusion est héritée. Karim, qui est pourtant né sur le territoire français, hérite du sentiment d'illégitimité de l'exil : « Je sais que mes parents sont arrivés dans ce pays avant ma naissance. Tout petit déjà je sens qu'on fait pas partie de ce pays » (*FOES*, 10). Ce sentiment l'accompagne tout le long de son parcours, par exemple quand il intègre l'armée, alors même que l'engagement dans le domaine militaire pourrait justement signifier un effort d'intégration, dans la mesure où elle est au service de l'État : « Puis c'est le service militaire, j'y vais, je le fais, jusqu'au bout. A l'armée, la première chose que le sergent-chef m'a demandée, c'est : "t'as pas repris le bateau toi ?" » (*FOES*, 28).

➤ *Les métaphores de la mer et du bateau*

On retrouve ici l'image de la mer, mentionnée au début du chapitre. Au-delà de constituer un espace géographique de l'entre-deux, elle est aussi un espace métaphorique qui signifie les hors-lieux identitaires, intérieurs et culturels expérimentés par les populations en déplacement, au sein desquels les personnages du corpus sont enfermés. De fait, l'espace frontalier maritime se situe en dehors de tout territoire, de tout pays ; il se situe aussi, dans le contexte atlantique et méditerranéen, là où passe la ligne Nord / Sud et matérialise donc les tensions qu'il y a entre les territoires situés de chacun de ses côtés. Dans *Filiations ou les enfants du silence*, cette image est employée plusieurs fois, significative à chaque fois de la double absence de la famille de Karim :

Karim : Ma mère dit que mon père a pu fuir en bateau, qu'elle et mes deux sœurs aînées ont pu fuir avec un autre bateau, plus tard. [...]

Moi j'suis pas sûr.

Jusqu'au bateau d'accord, mais après j'suis pas sûr. Je crois qu'ils en sont jamais descendus, de ce bateau.

Moi j'pense qu'ils sont restés tellement de temps dessus qu'ils sont devenus le bateau. Et ils ont plus bougé, ils sont restés là, à dériver du Nord vers le Sud, juste au milieu des deux continents

Leïla : D'un côté : t'as pas intérêt à revenir, sinon on t'égorge à l'arrivée, ou alors on te met en prison, on t'affame, ou on te viole [...]

De l'autre côté : [...] Dégage, dégage, sale chien de traître avec tes yeux pleins de merde [...] La France t'a fait le cadeau de te laisser en vie, barre-toi, barre-toi et noyez-vous, toi, ta femme tes gamines, pas besoin de sépulture pour un bico. T'as plus de nom, plus de pays, plus d'histoire, t'es un chien [...]

 (*FOES*, 12).

La véhémence du propos exacerbe la violence de la double absence : le registre familial, les insultes, l'impératif, les exclamations et répétitions retranscrivent une parole excluante et

⁸⁷ Pascal BLANCHARD, Gilles BOETSCH, *Marseille, porte Sud : 1905-2005, op. cit.*, p. 159.

violente. L'image du bateau errant dans un entre-deux sans fin que souligne l'adverbe « jamais », rend quant à lui compte d'une situation de désappartenance qui se perpétue bien au-delà de la frontière physique. C'est pourquoi Karim, qui n'a pas vécu la migration, fait sienne cette image du bateau pour parler de sa propre situation en tant que postmigrant :

Moi, comme tous les autres, j'étais déjà un bateau avant de venir au monde.

Moi je suis jamais né Homme.

Je suis le bout qui est arrivé après, à qui on a rien à dire, parce que le père s'est déjà emmuré dans le bateau, il y a plus rien à raconter, juste à écouter le vide et son bruit.

Je suis le bout de l'écume là-bas qui se tait (*FOES*, 12).

Le bateau n'est ici pas un espace utopique de rencontre, permettant le passage d'un lieu à l'autre, mais c'est au contraire un lieu qui enferme l'individu, l'isole et l'entoure de silence. On retrouve ici la représentation de la mer comme gouffre et comme lieu de disparition pour ceux qui le traversent difficilement. Cette métaphore, pouvant potentiellement rappeler la cale du navire négrier (cf. 2.1.1), est significative d'une déterritorialisation sans issue, d'autant plus qu'elle se transmet de génération en génération.

Ainsi, l'enfermement se présente comme inhérent à la « condition de l'exilé⁸⁸ ». Il se poursuit de territoire en territoire, dans une perpétuation des lieux *à part* dans lesquels les personnages sont relégués, mais aussi *via* une condition sociale, qui se caractérise par l'exclusion. C'est particulièrement le cas pour ceux dont le parcours circule au sein de l'Afrodiaspora, dans la mesure où la ligne Nord / Sud que traverse leur parcours est aussi une ligne de couleur. Cette expression de Du Bois, qui renvoie à la frontière entre les races, est métaphorisée par l'image de la prison :

Les ténèbres de la prison nous encerclaient tous : des murs obstinément droits pour le plus blanc, mais implacablement étroits, hauts et impossibles à escalader pour les fils de la nuit, qui sont condamnés à continuer sombrement leur lourde marche dans la résignation, à frapper en vain leurs paumes contre la pierre, ou enfin, avec une tension presque sans espoir, à contempler fixement le trait de bleu au-dessus de leur tête⁸⁹.

L'enfermement derrière cette ligne de couleur, qui est donc marquée par l'obscurité, la privation de libre-arbitre et la fatalité, est étroitement lié, pour certains personnages à leur sentiment de double absence et de désappartenance. Ainsi, quand Sofia dans *Anges fêlées* exprime ce sentiment, elle se remémore aussi l'insulte que sa tante avait proférée à son encontre lorsqu'elle était enfant : « Vous les métis vous êtes des bâtards. Des chiens hybrides mi-noirs ni noirs. [...] »

⁸⁸ Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, op. cit.

⁸⁹ W. E. B. DU BOIS, *Les âmes du peuple noir*, op. cit., p. 11.

cette phrase résonne devant le miroir. Vous les métis vous êtes des bâtards. *Gnamokodèn*⁹⁰. La précision du mot. *Gnamokodèn*. Enfants sans père » (AF, 41). L'apparence des personnages métis visibilise en effet ainsi la « rencontre » postcoloniale et s'en fait alors le stigmaté. Ni totalement noirs, ni totalement blancs, ils se situent dans une entre-deux racial, qui est inclus dans un entre-deux identitaire et culturel plus global, et leur sentiment d'être illégitime dans l'un et l'autre territoire en est rendu d'autant plus fort

⁹⁰ Insulte qui signifie « bâtard » en bambara.

Chapitre 3 :

La frontière comme ligne de couleur

3.1 Exclusions nationales

3.1.1 Race et généalogie de la nation française¹

➤ *La désappartenance des personnages métis*

Les personnages métis héritent d'une histoire raciale complexe, ce dont témoigne l'étymologie du mot, qui est connotée négativement : métis renvoie à l'origine au domaine animal – plus particulièrement au croisement d'animaux de différentes races –, de même que « mulâtre », davantage employé aux temps de l'esclavage, qui « vient du portugais *mulato*, terme inspiré du castillan et qui désigne le mulet, animal stérile issu de l'union d'un âne et d'une jument ou d'un cheval et d'une ânesse. Terme qui a été créé pour désigner les enfants des Espagnols avec des Indiennes ou des esclaves africaines² ». Les métis dérangent déjà le système plantocratique, dans la mesure où celui-ci était fondé sur une frontière entre les couleurs de peau. Le métissage des enfants né·e·s d'un maître et d'une esclave apparaissait ainsi comme une menace envers cet ordre, « car l'existence d'un tel groupe intermédiaire troublait l'équation entre la couleur noire et l'esclavage d'une part, la couleur blanche et la liberté de l'autre³ ». C'est ce que reflète un dialogue entre des colons européens qui intervient dans le roman *Humus* :

On ne parle plus que de cela ; les hommes de couleur, les hommes de couleur ! Ne voilà-t-il pas qu'ils revendiquent des droits maintenant. A Dieu ne plaise qu'ils finissent par obtenir l'égalité civique !

- C'est toujours mieux que les nègres.

- C'est la même race. Ce qui appartient à l'espèce n'est guère soluble !

- Ils ont du sang blanc tout de même. [...]

- Sommes-nous pour autant acculés à laisser faire ? Car enfin, si nous n'intervenons

¹ Référence au sous-titre de : Elsa DORLIN, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, La Découverte, 2009.

² *Ibid.*, p. 195.

³ *Ibid.*, p. 168.

point, gageons que ce seront bientôt ces sang-mêlé qui nous mettront au pas ! (H, 202)

On relève ici un nombre important de termes racistes, termes qui sont d'ailleurs souvent répétés ; ce discours montre bien que la race constitue d'ores et déjà une préoccupation et le fait que les personnages ne considèrent les individus esclavagisés que sous ce prisme. Il illustre la peur d'un rapport de force inhérent à la distinction soit remis en cause, cette dernière étant soulignée par une différenciation entre un « nous » et un « ils ». Aussi, même dans les œuvres, les personnages métis sont sommés de « choisir un camp ». La pièce « Sacrifices » de Miano confronte le personnage de Kaleb, « un de ces mulâtres qui se rêvent blancs » (RBT, 60) et second du gouverneur britannique Sir Charles à Jahred, qui exerce la résistance dans les Basses Terres, au sein des plantations. À son propos, le colon dit : « Du sang de colon lui coule dans les veines, mais il tient à travailler dans les plantations, avec les déshérités [...]. Le moins que l'on puisse dire, c'est que la femme qui vous a fait venir en ce monde avait, elle aussi, du sang de maître. Elle n'aura enfanté que des rebelles » (RBT, 60). En considérant le « sang » du Blanc comme étant source de possible conscientisation de la condition, Sir Charles, qui est un gouverneur colonial, montre bien sa vision des races : c'est de son côté que se situe l'humanité, tandis que le « sang » noir n'est pas envisagé à travers cette possibilité. Le statut du maître est lié à la couleur blanche, celle de l'esclave à la couleur noire et les métis menacent cette frontière hiérarchique. La volonté de préservation de la « pureté des races » exprimée par les personnages européens vise donc à éviter ce trouble et conserver l'ordre sur lequel la plantation repose. Aussi, ainsi que l'écrit Achille Mbembe :

De manière tout à fait directe, le problème que pose [...] le régime de la plantation [...] est celui de la race, et donc du dissemblable, de ce avec quoi l'on ne partage rien – ou très peu –, de ceux qui, tout en étant avec nous, à côté de nous ou parmi nous, ne sont, en dernière analyse, pas des nôtres⁴.

➤ *Race et nation*

Or, cet ordre racial, qui n'était dans ce contexte pas encore nommé comme tel⁵, se situe aussi aux fondements de la nation, ainsi que l'affirme Elsa Dorlin dans son ouvrage *La Matrice de la race* : « le système plantocratique et la société coloniale constituent, à mon sens, l'un des hauts lieux de la formation d'une idéologie nationale⁶ », écrit-elle. La philosophe soutient dans cet ouvrage que le métissage était craint du fait de la théorie des tempéraments, qui accolait à telle couleur de peau tel comportement. Avant le XIX^e siècle, les différences ethniques et de

⁴ Achille MBEMBE, « La République et l'impensé de la "race" », dans Nicolas BANCEL, Florence BERNAULT, Pascal BLANCHARD, *et al.* (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2010, p. 206.

⁵ L'historienne Aurélie Michel, dont les travaux seront convoqués plusieurs fois dans ce chapitre, démontre que la race a succédé à l'esclavage, qu'elle a permis de le perpétuer sous une autre forme.

⁶ Elsa DORLIN, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française.*, *op. cit.*, p. 198.

couleur de peau étaient expliquées par la science *via* le climat. Mais avec la colonisation, cette théorie ne tenait plus, puisque l'anatomie des populations déplacées dans de nouveaux territoires, esclaves ou esclavagistes, n'était pas affectée par ce changement d'espace. La théorie du tempérament s'imposa alors comme une explication, ce qui marque un tournant, dans la mesure où les différences ethniques s'expliquaient depuis lors par des facteurs prétendument naturalisés. C'est dans cette perspective que se forgea la définition moderne de la race, qui s'instaure véritablement au XIX^e siècle. Jusqu'alors, en France, le mot était employé pour définir des familles nobiliaires depuis plusieurs générations et « faisait la distinction entre ceux qui sont bien nés et ceux qui ne le sont pas⁷ ». Mais peu à peu, à partir de la fin du XVII^e siècle et parallèlement à la découverte des autres continents par les Européen·ne·s, elle s'est définie en termes ethniques. Le·la déporté·e devient par essence la représentation de l'altérité, et ce dans une perspective de domination, qui soumet l'esclave à la volonté du maître blanc. Selon Pierre-Henri Boule, cette distinction « devenait essentielle au maintien de l'ordre », dans des sociétés où les maîtres étaient bien moins nombreux que les esclaves qu'ils asservissaient⁸, point de vue partagé par d'autres historien·ne·s, tel·le·s que Aurélia Michel :

À partir des années 1750, se dégage une tendance au sein de la société coloniale, que l'administration appelle « ségrégationniste ». Il est le fait d'une partie – la majorité – de la population blanche qui refuse non seulement la reconnaissance, par l'affranchissement, de leurs enfants métis mais ne supporte pas non plus d'être affiliée, par une parenté commune, aux mulâtres libres qui sont devenus à leur tour des planteurs ou des commerçants. [...] Ainsi, la couleur fait le Blanc⁹.

Or, ce qui se produisait dans le « Nouveau Monde » n'était pas indépendant des questions qui se posaient à la métropole. Si les esclaves arrivé·e·s sur le sol français étaient automatiquement affranchi·e·s, il n'en reste pas moins que la présence des Noir·e·s sur le sol continental était crainte et indésirable pour les autorités. En témoignent la création de la Police des Noirs en 1777, qui avait pour mission d'interdire aux personnes noires l'accès au royaume et de procéder à leur renvoi dans les colonies¹⁰ ou encore l'interdiction du mariage mixte dans les colonies proclamées en 1802 par Napoléon, qui interdit aussi aux Noirs de participer à la guerre¹¹. Or, c'est au début du XIX^e siècle que l'idée de nation est justement en plein essor, et cette hostilité témoigne de la peur pour les Européen·ne·s et les Français·e·s notamment d'être affilié·e·s aux populations noires :

Car le nègre est non seulement l'esclave mais la menace permanente d'une affiliation à l'esclave et de la confrontation avec la violence qui l'a produit. Dans le contexte de la révolution démocratique, le nègre libre constitue une menace plus grande encore, dont

⁷ Pierre-Henri BOULLE, « La construction du concept de race dans la France d'Ancien Régime » [en ligne], *Outre-mers*, vol. 89, n° 336, 2002, p. 159, URL : https://www.persee.fr/doc/outre_1631-0438_2002_num_89_336_3987.

⁸ *Ibid.*, p. 168.

⁹ Aurélia MICHEL, *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*, op. cit., p. 161.

¹⁰ Pap NDIAYE, *La condition noire. Essai sur une minorité française*, op. cit., p. 136.

¹¹ Aurélia MICHEL, *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*, op. cit., p. 210.

l'institution de l'esclavage ne protège plus. C'est ainsi que, en deçà des institutions, en deçà de la loi et évidemment en deçà du contrat social que viennent d'énoncer les deux révolutions, les colons européens s'inventent une identité invérifiable, indémontrable, une filiation imaginaire, inaccessible ni par l'argent, ni par la guerre, ni par la loi. Le secret de la « blanchité » les maintient à l'abri de toute « négrofication » et, surtout, leur assure le monopole de la parenté¹².

Pour Aurélia Michel comme pour Elsa Dorlin, l'idée de nation se pense à travers l'allégorie du corps, et plus précisément celui « d'une mère saine, blanche et féconde¹³ », ce qui engage l'idée que les membres d'une même nation sont uni·e·s par une filiation¹⁴ ; si l'on en revient à la définition qu' donne du statut d'esclave comme non-parent (chap.1), il apparaît alors plus clairement pourquoi les affranchi·e·s, métis·se·s et noir·e·s, dès l'émergence de la nation, en ont été exclu·e·s.

➤ *La particularité de la France : le tabou de la race*

Ce bref aperçu historique introduit une perception de la nation comme espace délimité par des frontières fermées, frontière qui s'articule ainsi aussi en des termes raciaux. Or, cette perspective va à l'encontre des mouvements de populations qu'ont connus entre autres les populations subsahariennes et afrodiasporiques. Pour Miano, il s'agit de *facto* d'un concept belliciste, qui « ne fonctionne que rarement sur le mode inclusif. Sa position naturelle est de dire : il y a nous, et il y a les autres. Quand on fait partie à la fois de ce qui est nous et de ce qui est les autres, je ne vois pas comment on peut sainement adhérer à cette vision des rapports humains¹⁵ ». L'étymologie le dit d'ailleurs, ainsi que le démontre l'historien Marcel Détiéne :

Nation s'origine dans naître et naissance, laquelle réclame un lieu et un agent créateur. L'Indigène ou le Natif font écho à l'Autochtone comme famille, race et lignée se déclinent entre elles. En concurrence avec gent et race, nation désigne un ensemble d'êtres humains caractérisé par une communauté d'origine, de langue et de culture. [...] ¹⁶.

Ces considérations font écho au contexte national français dans lequel sont contextualisées plusieurs intrigues du corpus. Certaines autrices, notamment Éva Doumbia et Léonora Miano, dénoncent la *color blindness* qui caractérise le pays, c'est-à-dire sa prétendue indifférence à la couleur de peau. La France s'oppose par exemple aux statistiques ethniques, mais invisibilise aussi en cela les discriminations qui y sont liées. Du fait de sa tradition universaliste et

¹² *Ibid.*, p. 213.

¹³ Elsa DORLIN, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, op. cit., p. 209.

¹⁴ *Ibid.*, p. 207.

¹⁵ Léonora MIANO, "Les noires réalités de la France", *Habiter la frontière*, op. cit., pp. 59-88, p. 85.

¹⁶ Marcel DETIENNE, *L'identité nationale, une énigme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, pp. 15-16.

assimilationniste, la race¹⁷ est y devenue un « impensé¹⁸ ». Pourtant, ainsi que l'écrit Nathalie Etoké, « bien qu'elle soit fondamentalement factice, la division raciale est désormais une réalité inévitable à cause de son ancrage dans une relation inégale au pouvoir. Le passé a produit le présent. Noirs ou Blancs, peu importe. Nous avons développé une dépendance à la couleur¹⁹ ».

Avec leurs œuvres, les autrices du corpus entrent dans ces débats, en faisant voir de quelle façon la race continue de fracturer la société française et le monde occidental plus globalement, tout en inscrivant le racisme contemporain dans tout un héritage historique, qui est aussi transnational. Elles le font à la fois en tant que victimes de racisme ou de pratiques racistes voilées, mais aussi à travers la représentation des situations vécues par les personnages, ainsi qu'on le verra dans ce chapitre. Leur propre expérience²⁰ sert donc aussi de référence dans le traitement de ces questions, qu'elles abordent de façon frontale au sein de leur fiction et de leurs écrits essayistes. Le vocabulaire qu'elles y mobilisent s'oppose d'emblée au déni de la race que l'on peut trouver dans le débat public français, puisqu'il fait explicitement référence à la couleur de peau, ainsi qu'on le perçoit par exemple dans ce passage de l'écrit pour la parole « Communauté », qui aborde la question *via* le rapport aux mots :

[...] pour te décrire, on est bien obligé de dire le mot : noir, et ce n'est pas toi qui en as fait toute une affaire, ce sont les autres, ceux qui n'ont pas de couleur, qui disent *black* pour adoucir l'embarras et qui, à force de prétendre ne pas distinguer ta pigmentation, ont fini par ne pas te voir du tout, toi l'individu (*EPP*, 38).

3.1.2 Invisibilisation des populations noires dans les représentations nationales

➤ *Dans l'historiographie nationale*

La question du langage, le choix des mots de même que leur rejet entrent en compte dans la fabrication de ce qui *fait* la nation. Pour Stuart Hall, qui envisage celle-ci comme une

¹⁷ L'emploi du mot « race » divise les luttes antiracistes. Une partie d'entre elles se prétend universaliste, et condamne l'emploi du mot, tandis qu'une autre, qualifiée par les médias « d'antiracisme politique » et qui regroupe souvent des personnes concernées, défend son utilité pour penser les discriminations sociales découlant de la racisation. C'est aussi une notion que des chercheur·e·s en sciences sociales emploient, tout simplement parce qu'il n'y a pas d'autres termes permettant de qualifier ce sur quoi repose le racisme. Accusé·e·s d'importer des notions qui appartiennent à d'autres contextes, comme celui des États-Unis, iels se heurtent souvent à des critiques et à des accusations d'indigénisme, « d'islamo-gauchisme », de « wokisme », de séparatisme etc... tant de termes qui rendent compte des tensions qui agitent ce débat dans la société contemporaine française.

¹⁸ Achille MBEMBE, « La République et l'impensé de la "race" », *op. cit.*

¹⁹ Nathalie ETOKÉ, *Melancholia africana. L'indispensable dépassement de la condition noire*, *op. cit.*, p. 15. La question de la subjectivité sera abordée plus en détail dans le chapitre 8 (cf. 8.1).

« communauté symbolique²¹ », la nation se fonde en effet sur ensemble discursif, de même que les identités qui s’y rattachent :

Mais en réalité, les nations ne sont pas quelque chose qui émergerait simplement : elles sont formées. Et de même les identités nationales ne sont pas des attributs qui nous seraient donnés dès la naissance : elles sont formées et transformées au sein de discours et d’autres systèmes de représentation²².

Ainsi, si des structures de pouvoir de la nation sont marquées par la race, indéniablement, les discours qui définissent la nation le sont aussi, puisque ces discours « sont bien sûr toujours étroitement articulés aux relations de pouvoir et à la façon dont le pouvoir fonctionne dans la société²³ ». Cela résonne particulièrement avec le contexte français, où l’on a vu en 2007 la création d’un ministère dédié, entre autres, à l’identité nationale²⁴, « une formule qui laisse entendre que l’État serait en charge de définir ce qu’être français signifie²⁵ ». Dans le récit collectif national aussi, la non-histoire évoquée dans le chapitre 1 (cf. 1.2) intervient : l’expérience des populations afrodescendantes, esclavagisées et colonisées en est exclue, ce qui lié au fait que la France, comme d’autres nations européennes, se pense à travers sa blancheur²⁶. L’écrit pour la parole « À quoi ça sert » dénonce en ce sens l’exclusion des faits et des personnages historiques noirs de l’historiographie nationale, qui avec « la langue, [...] les valeurs, les croyances, les coutumes, les rituels, les traditions et les mondes de signification²⁷ », font partie du patrimoine national :

A quoi ça sert d’enseigner l’Histoire des grands Empires subsahariens aux petits Français si on ne leur dit rien de la présence noire en France S’ils ne connaissent pas les chaînes de la mulâtresse Solitude²⁸ les Saramakas de la Guyane²⁹ Félix Éboué³⁰ la police des Noirs au 18^{ème} La Jeanne Duval³¹ qu’aima Baudelaire Gaston Monnerville³² [...] À

²¹ Stuart HALL, *Race, ethnicité, nation. Le triangle fatal*, trad. de Jérôme VIDAL, Paris, Éditions Amsterdam, 2019, p. 135.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ Le ministère de l’Immigration, de l’Intégration, de l’identité nationale et du Développement solidaire a été créé en 2007, sous la présidence de Nicolas Sarkozy, et dissous en 2010. Celui-ci a été souvent critiqué, du fait de l’association de ces différents éléments, qui sous-entend qu’ils sont étroitement liés ; cela suggère notamment que « l’immigration » serait un problème pour « l’identité nationale », exprimant en deçà une « xénophobie du gouvernement », pour reprendre le titre d’un dossier coordonné par Jérôme Valluy et rédigé en réaction à la création de ce ministère (Jérôme VALLUY, « Xénophobie de gouvernement, nationalisme d’État » [en ligne], *Cultures & conflits*, n° 69, 2008, URL : <https://journals.openedition.org/conflits/10183>).

²⁵ Pap NDIAYE, *La condition noire. Essai sur une minorité française*, op. cit., p. 218.

²⁶ J’emploie la notion de blancheur avec la définition qu’en donne Maxime Cervulle, qui la définit comme « l’hégémonie sociale, culturelle et politique blanche à laquelle sont confrontées les minorités ethnoraciales » (Maxime CERVULLE, *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, Paris, Éditions Amsterdam, 2021, pp. 31-32).

²⁷ Stuart HALL, *Race, ethnicité, nation. Le triangle fatal*, op. cit., p. 124.

²⁸ La Mulâtresse Solitude a été esclavagisée en Guadeloupe. Elle a farouchement lutté contre le rétablissement de l’esclavage, décrété par Napoléon en 1802.

²⁹ Peuples du Suriname et de la Guyane française qui descendent de marrons.

³⁰ Résistant et durant la deuxième guerre mondiale et homme politique guyanais.

³¹ Maitresse du poète, elle était métisse, mais ses origines sont incertaines.

³² Député guyanais. Cf. chap. 8.

quoi ça sert si ce n'est pour leur apprendre qu'ils descendent de puissants qui surent terrasser des peuples qui avaient eux aussi créée de la beauté C'est comme jouer aux Indiens après les avoir effacés (*EPP*, 16).

On retrouve ici le contexte discursif dont parle Hall, à travers les verbes qui renvoient à la parole et à l'instruction. Dans le même temps, le texte procède à une stratégie de contre-discours face à cette historiographie. Parallèlement à la dénonciation de l'absence de la prise en compte des faits et des personnalités historiques noires dans l'Histoire nationale, il les cite sous la forme d'une accumulation. Les parcours de plusieurs d'entre eux s'ancrent d'ailleurs dans les colonies d'outre-mer, et le texte dénonce aussi en ce sens la place subalterne que ces territoires occupent dans les perceptions de la nation, alors même qu'ils sont aujourd'hui des départements. Il s'agit ainsi de redonner une place à ces figures dans les récits collectifs.

C'est aussi ce pour quoi œuvrent d'autres écrivain·e·s africain·e·s de langue française, qui s'intéressent à des figures noires oubliées de l'histoire nationale du fait de leur couleur de peau et qui leur redonnent un visage, un parcours et une identité à travers des œuvres fictionnelles bâties à partir d'archives. C'est par exemple le cas de Emmanuel Dongala avec son roman *Sonate à Bridgetower* (2017), qui retrace le parcours d'un musicien métis, compositeur de la Sonate à Kreutzer, habituellement attribuée à Beethoven ; ou encore de Wilfried N'Sondé, qui dans *Un océan, deux mers et trois continents* (2018), raconte l'histoire de Nsakiu Ne Vunda, né à la fin du XVI^e siècle au Kongo, chargé par son royaume de devenir un ambassadeur du Pape. Avec leur romans, ces auteurs rendent compte de l'ancienneté de la présence des populations noires en France, qu'on a tendance à penser comme étant récente. Des personnes noires vivaient pourtant déjà sur le sol français dès le temps des Valois³³ (XIV- XVI^e siècle). Au XVIII^e siècle, et plus précisément « en 1738, on dénombre quatre mille Noirs et métis en France, la plupart sont esclaves malgré le droit français sur le sol de France qui en interdit la pratique³⁴ » ; en 1770, on les estime à cinq mille environ³⁵. Vivant principalement dans les villes portuaires et à Paris, iels occupaient une fois « libres » des emplois liés à la domesticité et à l'artisanat³⁶. Si aujourd'hui quelques travaux d'historien·ne·s, tel ceux d'Erick Noël ou de Pap Ndiaye, leur réattribuent une place dans l'histoire de France, la littérature y contribue donc aussi. Au-delà de raconter des parcours individuels oubliés, elle s'attache aussi à célébrer le rôle considérable que ces personnes ont joué pour l'Histoire nationale. C'est par exemple ce que fait Tierno Monénembo avec *Le terroriste noir* (2012), ou plus récemment David Diop avec son roman *Frères d'âme* (2018), qui mettent en scène ceux qu'on a nommés les « tirailleurs sénégalais ». Si les soldats recrutés dans les colonies ont largement contribué à

³³ Pascal BLANCHARD & al. (dir.), *La France noire*, Paris, La Découverte, 2011., p. 20.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Pap NDIAYE, *La condition noire. Essai sur une minorité française*, op. cit., p. 134.

³⁶ Erick NOËL, *Être noir en France au XVIII^e siècle*, Paris, Tallandier, 2006, pp. 115-116.

la victoire de la France dans les deux guerres mondiales, voire ont été sacrifiés à cette fin, leur investissement a été peu honoré³⁷.

Au-delà d'une présence dans les annales de l'historiographie, il est donc aussi question d'honorer à leur juste valeur ces figures historiques noires qui ont contribué à l'Histoire de la France ; la race n'intervient pas seulement en effaçant, elle procède aussi par humiliation. Ce sont ces deux éléments que figure la métaphore de l'obscurité dans ce passage du texte « Couleur » : « L'Histoire d'avant, personne au sein de la famille ne la savait, [...] quand les hommes n'avaient pas encore été enduits de couleur, coulés dans l'ombre, comme jetés au fond d'une fosse, l'Histoire commence dans cette obscurité que le jour ne viendra jamais éclairer tant elle est épaisse » (*EPP*, 13). Selon Ricœur « les mêmes événements se trouvent ainsi signifier pour les uns gloires, pour les autres humiliations. À la célébration, d'un côté, correspond l'exécration de l'autre. C'est ainsi que sont emmagasinées, dans les archives de la mémoire collective, des blessures réelles et symboliques³⁸ ». Quand l'Histoire propre aux populations afrodescendantes est évoquée dans la nation, elle l'est donc sous le sceau du tragique :

[...] l'Histoire ne s'achève pas, évidemment, les livres de ton père tapissaient les murs de la maison [...] devenue adolescente, il arrivait qu'il t'incite à en lire un, tu le prenais mais ne l'ouvrais pas, il n'y avait qu'à lire le titre pour savoir qu'une vallée de larmes t'attendait là, se déployant sur les pages, tu entendais claquer le fouet, grincer les chaînes, siffler les balles, haleter les chiens, mourir l'espérance, gémir les générations traumatisées par ces indépassables [...] tu tournais résolument le dos aux blessures inguérissables, aux impardonnables affronts, aux spoliations, déportations, humiliations, trahisons, crimes attendant en vain réparation, chéloïdes courant le long des cœurs [...] (*EPP*, 14)

Celui-ci est sous-entendu ici par l'accumulation d'expressions renvoyant à la souffrance, de même que par les termes qui font référence à l'impossibilité (« inguérissables », « impardonnables », « en vain »). On remarque aussi la régularité rythmique et phonétique des mots énumérés dans la dernière proposition qui enferme le texte, de même que les discours qui évoquent l'histoire des populations noires, dans l'amoncellement des drames.

➤ *Dans le domaine littéraire et artistique*

Ces œuvres du corpus contredisent une tradition littéraire de langue française dont les populations noires ont été exclues. C'est ce dont témoignent les autrices du corpus, en invoquant notamment leur propre expérience en tant qu'artistes. Elles se confrontent aux

³⁷ En plus de n'avoir souvent pas ou d'avoir peu été indemnisés pour leurs efforts de guerre, ils ont été exclus des défilés célébrant la victoire, de même que des photos les immortalisant, ce qui avait été recommandé par le haut-commandement américain, à l'heure où la Ségrégation était toujours appliquée aux États-Unis.

³⁸ Paul RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Points Série essais », 2003, p. 99.

frontières racialisées de la littérature, mentionnées dans l'introduction de la thèse, qui prend d'une part la forme de la faible proportion de personnages noirs au sein des œuvres, de même que celles des écrivain·e·s noir·e·s dans le patrimoine littéraire national. En effet, le domaine littéraire est soumis, de même que l'espace social, à des phénomènes de domination, analysés notamment par Kaoutar Harchi :

Le centralisme littéraire parisien (qui agit tant à l'intérieur des frontières nationales qu'au-delà d'elles), la domination des grands groupes éditoriaux ou encore la division hiérarchique des œuvres et les modalités promotionnelles des ouvrages sont, ainsi, autant de segments du champ littéraire qui contribuent à reproduire les mécanismes de l'hégémonie sociopolitique ordinaire³⁹.

La même chose pourrait se dire à propos du genre, des études comme celles d'Audrey Lasserre⁴⁰ démontrant par exemple que les femmes sont nettement sous-représentées dans le patrimoine littéraire français. Aussi, on peut supposer que l'intersectionnalité intervient aussi dans ce domaine, bien que les autrices occupent une place non-négligeable dans le domaine strictement « francophone »⁴¹. L'intervention de la race et du genre au sein de la production littéraire de langue française est non seulement dénoncée par les autrices dans des écrits essayistiques, mais aussi mise en abyme à l'intérieur de certaines de leurs œuvres. C'est le cas dans *Je ne suis pas un homme qui pleure* de Fabienne Kanor, qui a pour personnage principal une écrivaine noire de langue française⁴², et dans *Filiations ou les enfants du silence*, au sein duquel Leïla témoigne de son malaise face à la langue. La race intervient dans la difficulté qu'elle rencontre face à l'écriture, ainsi que le montre la dernière phrase de ce passage :

Leïla : Je sais pas dans quel ordre, je sais pas comment on doit dire, je sais pas la langue, je meugle, je hoquète, je termine pas mes mots, je sais pas l'humour qu'il faut, je sais pas le cadre, je sais pas les concepts pour débats littéraires, je sais pas faire bien comme dans une pièce de théâtre. Je crache des mots et, avec leur bave, j'essaie de recoudre des chairs arrachées. C'est plein de mucus et de sang séché, c'est pas propre.

³⁹ Kaoutar HARCHI, « Quand la littérature justifie la domination. », *Ballast, op. cit.*, p. 135.

⁴⁰ Audrey LASSERRE, « Le genre et les études littéraires d'expression française (xxe-xxie siècle) en France » [en ligne], *ElFe XX-XXI 2016*, n° 6 *Études de littérature de langue française des xxe et xxie siècles. À la lumière des études de genre, op. cit.*

⁴¹ Calixthe Beyala était relativement populaire dans les médias francophones au début des années 2000 ; aujourd'hui, Miano cumule aussi de nombreuses interventions publiques. On pourrait ajouter à cette liste Fatou Diome, Assia Djebar, Marie NDiaye et tant d'autres.

⁴² Dans les manifestations auxquelles elle participe, elle se confronte au regard raciste du public, qui essentialise les auteur·rice·s noir·e·s et leurs œuvres : « Tous ont faim d'histoires authentiques qui se dérouleraient au village avec des tam-tams, des hurlements d'enfants-soldats et des pleurs d'excisées. Merde, c'est quand même pas pour engraisser leur imaginaire de cinglés que je m'évertue, depuis huit ans maintenant, à écrire ! Ok pour gagner plus, ok pour me vendre mieux, mais il y a des limites [...] Elle vit en couple dans un jardin au bout du monde... Je rêve ou c'est de moi qu'on parle ? Moi, dont on évalue sans vergogne la biographie, que l'on replace d'office à Saint-Louis parce que le Sénégal, c'est sûr, c'est plus affriolant que Paris centre. *Uno*, je suis née en province française et n'ai découvert leur Afrique fantôme qu'à l'âge de vingt-six ans. *Dui* : Nous, Martiniquais d'origine, avons été faits français en 1635, soit avant même que les Niçois ne le deviennent. *Trei* : mon grand-père votait Giscard d'Estaing » (Fabienne KANOR, *Je ne suis pas un homme qui pleure*, Paris, JC Lattès, 2016, pp. 113-114)

« Écrire » ? C'est pour les grands, c'est pour les « blancs » (FOES, 20).

L'anaphore de « je sais pas » et l'accumulation des négations rendent compte de la façon dont la racisation intervient dans son rapport à l'écriture, et le rapport à la langue est véritablement décrit par l'intermédiaire de la souffrance. Celle-ci s'exprime ici par l'image du corps, qui expulse les mots dans la douleur. Les textes de Leïla Anis illustrent cela par leur non-conformité à la syntaxe traditionnelle et normée, dans la mesure où ils ne sont pas toujours ponctués et calquent certaines fois l'oral, qui dans cet extrait prend par exemple la forme de l'élision de l'adverbe négatif « ne ». En cela il procède à une déconstruction des normes qui taraudent la production littéraire, point sur lequel je reviendrai dans le 9^e chapitre (cf. 9.2.1).

Cette absence n'est cependant pas le propre de la littérature. Elle s'étend à toutes formes de productions artistiques, ce qui la rend d'autant plus effective. Miano raconte par ailleurs que lorsqu'elle avait été en relation avec une production pour un projet de série télévisée, on lui avait demandé de blanchir l'un de ses personnages qui, du reste, appartenait à une classe sociale plus favorisée qu'un autre. Ce dernier pouvait rester, quant à lui, noir, ce qui témoigne de l'interaction de la classe dans la vision raciale. Éva Doumbia, membre fondatrice de l'association *Décoloniser les arts*, qui dénonce le manque de représentation des personnes racisées dans le domaine artistique et médiatique, évoque pour sa part ce qu'elle nomme des « opérations de blanchiment⁴³ » qui ont cours dans les théâtres français. En ce sens, elle mentionne notamment la glottophobie dans le domaine des arts scéniques, où seul « le phrasé qui se prétend un non-accent est le parler de la bourgeoisie parisienne⁴⁴ ». La glottophobie désigne « les discriminations à prétexte linguistique et inclut le processus de stigmatisation qui conduit à ces discriminations⁴⁵ », et lorsqu'elle intervient dans le domaine, il s'agit de gommer ce qui fait entendre le territoire ou la classe dont sont originaires les comédien·ne·s racisé·e·s, afin de les pousser à ressembler le plus possible à ce qui est présenté comme étant la norme. Ces différents éléments révèlent ce que Sylvie Chalaye a nommé le « syndrome du soldat de Baltimore ». Dans son ouvrage, *Race et théâtre*, elle mentionne un fait consigné par Stendhal dans son pamphlet *Racine et Shakespeare* (1825) : lors d'une représentation de la pièce *Othello*, un soldat tira sur le comédien maure qui jouait le rôle du personnage éponyme. Ainsi, il ne fit pas la différence entre la fiction et le monde réel, et c'est cela qui persiste dans l'abord que le monde des arts de la scène⁴⁶ ont des comédien·ne·s racisé·e·s : « L'acteur noir continue d'être perçu en scène comme un Noir par le milieu même du théâtre⁴⁷ ».

⁴³ Éva DOUMBIA, « Affaires de Lions et de gazelles », dans Leïla CUKIERMAN, Gerty DAMBURY, Françoise VERGES, *et al.* (dir.), *Décolonisons les arts!*, Paris, L'Arche, coll. « Tête-à-tête », 2018, p. 34.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Philippe BLANCHET, « Glottophobie » [en ligne], *Langage et société*, n° HS1, 2021, URL : <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2021-HS1-page-155.htm?ref=doi>.

⁴⁶ C'est aussi vrai, rapportent des acteur·rices, dans le milieu du cinéma. Voir à ce propos : Aïssa MAGBA (dir.), *Noire n'est pas mon métier*, Paris, Seuil, 2018.

⁴⁷ Sylvie CHALAYE, *Race et théâtre. Un impensé politique*, *op. cit.*, p. 67.

➤ *Problématiques de représentation*

Cette exclusion est problématique, dans la mesure où la littérature constitue un espace de représentation. Pour Miano, c'est particulièrement le cas dans un pays comme la France, qui « reste un pays de littérature. Ce qu'elle sait d'elle-même, c'est ce qui est écrit dans ses livres. Ce qui n'y est pas mentionné n'a pas d'existence dans le pays⁴⁸ ». Ce propos pourrait aussi s'appliquer à l'historiographie, à l'épistémologie, de même que tout ce qui fait le patrimoine d'un pays. Chacun de ces domaines fabrique en effet des personnages publics qui sont considérés comme des modèles et jouent, en ce sens, le rôle de références dans les constructions identitaires. D'abord, la normalisation de ces modèles qui sont donc majoritairement blancs, de même que les critiques que subissent les autrices vis-à-vis de leur production, sous-entendent que le groupe majoritaire ne pourrait pas s'identifier à des personnages noirs. L'un des romans de Miano, *Blues pour Élise* (2010), a par exemple été mal accueilli par son éditeur d'alors au motif que « les personnages présentés n'étaient pas universels⁴⁹ ». À l'inverse, les populations afropéennes sont quant à elle toujours sommées de se conformer à des personnages qui ne leur ressemblent pas : « ce visage-là n'a jamais les traits trop typés, jamais outrageusement épatés, jamais indiscutablement crépus, le pays ne sait rien de toi, ne te soupçonne même pas » (*EPP*, 29-30). Ensuite, cela engendre des problématiques identitaires pour ceux qui ne sont pas représenté·e·s, « parce qu'il est impossible de se construire sans admirer de se construire dans une société ne vous proposant que des places de seconde catégorie » (*EPP*, 60). C'est ce qu'affirme l'écrit pour la parole « Projections », qui mentionne par ailleurs la place prépondérante qu'occupe l'image dans la société d'aujourd'hui (réseaux sociaux, publicité etc.) :

Mais cette ère est celle de l'image Elles cherchent des images Nos filles Elles cherchent des miroirs Leurs étoiles dans le ciel de France L'empreinte de leur pas sur ce sol de France Leur légitimité sur cette terre de France Leurs références Leurs héroïnes dans les colonnes de l'Histoire de France Elles cherchent des modèles visibles incontestés (*EPP*, 60).

Les termes « miroirs », « empreintes », « légitimité », « référence » et « héroïnes » renvoient chacun à cette question du modèle nécessaire à la construction identitaire, mais aussi au sentiment d'appartenance nationale, absent dans ce contexte, ce qu'indique la répétition du verbe « chercher ».

3.1.3 La confrontation à une nation hostile

⁴⁸ Léonora MIANO, "Les noires réalités de la France", *op. cit.*, p. 79.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 73.

➤ *Xénophobie*

Ces différentes formes d'exclusion du patrimoine national s'ancrent dans un contexte hostile à l'immigration, au sein duquel le rejet de « l'étranger·e » ou celle·celui qui la·le figure s'exprime sous différentes formes et à diverses échelles. Les personnages de Leïla Anis, dont les parcours se croisent sur le territoire français, s'y confrontent de façon plus ou moins frontale. En 1973, quand le père de Leïla arrive en France il déclame le poème « Identité⁵⁰ » de Mahmoud Darwich – dont une partie est citée dans *Fille de* (FD, 26) – à travers lequel il affirme son identité arabe. En opposition totale avec le lyrisme et la longueur de texte, sa fille se confronte, dès son arrivée à l'Université – lieu qui figure pourtant le savoir et donc, suppose-t-on, la tolérance à l'altérité – au rejet du pays d'arrivée et à la honte :

Tu lis à 50 centimètres devant toi, sur le dossier d'un strapontin, une inscription gribouillée au feutre : « LES ARABLES DEHORS ! »
L'angoisse monte jusqu'au sommet de ton crâne
Une pulsion te traverse l'esprit, te lever et crier à tous ceux qui t'entourent : « Bonjour !
Moi je suis pas ARABLE ! Je suis pas ARABLE ! »
La honte d'avoir une pensée pareille se mêle à la honte d'oser être assise parmi les autres
(FD, 25)

La faute d'orthographe dans l'inscription inscrit un registre ironique dans l'extrait, mais cette ironie n'atteint pas le personnage. De son côté, c'est l'agression qui prime, ainsi que le montrent les expressions renvoyant au sentiment, et engage chez Leïla en premier lieu le réflexe de se désolidariser du groupe visé.

Dans *Filiations ou les enfants du silence*, la xénophobie est rapportée de façon plus radicale encore et *via* un vocabulaire familier et vulgaire, quand il est question de la double absence de de la famille de Karim (cf. 3.2). Le registre employé par Leïla retranscrit la violence de l'exclusion subie dans le territoire d'arrivée : « On veut pas de toi, t'entends ?! [...] La France, elle te chie dessus, tu crois que tuer pour la France, ça fait de toi un Français ? [...] barre-toi, barre-toi et noyez-vous, toi, ta femme tes gamines, pas besoin de sépulture pour un bico. [...] (FOES, 12) ». La personnification de la France et sa répétition figure ici la puissance du rejet que l'entité nationale fait subir aux personnages en migration, y compris à ceux qui en héritent. La noyade et des termes comme « bicot » renvoient en effet à la montée de l'extrême droite en France dans le dernier quart du XX^e siècle. En effet, plusieurs cas de meurtres par noyade à connotation raciste ont été recensés⁵¹, notamment de personnes d'origine

⁵⁰ Mahmoud DARWICH, *Poèmes palestiniens précédés de Chroniques de la tristesse ordinaire*, trad. de Olivier CARRE, Paris, les Éditions du Cerf, coll. « L'histoire à vif », 2009.

⁵¹ Le 17 octobre 1961, entre 120 et 345 personnes qui manifestaient à l'appel du FLN en France ont été tuées par la police, par noyade et par balles ; en 1995, Brahim Bouarram, qui était d'origine marocaine, mourra noyé dans la Seine, suite à une altercation avec des militants de l'ultra-droite, en marge d'une manifestation du Front national (Patricia TOURANCHEAU, « Le Front national manifeste à Paris, un Marocain meurt noyé dans son sillage » [en ligne], *Libération*, 1995, URL : https://www.liberation.fr/evenement/1995/05/02/le-front-national-manifeste-a-paris-un-marocain-meurt-noye-dans-son-sillage_134528/.) ; on peut aussi évoquer la mort de Imad Bouhoud, la

arabe. C'est dans ce contexte que s'ancrent les parcours des personnages de Karim de *Filiations ou les enfants du silence* et de Solal de la pièce *Du bruit sur la langue*⁵², tous deux ayant été inspirés par celui de Karim Hammiche, qui a grandi à Dreux dans les années 1970 et 1980 :

Dans le petit soir, une rumeur vient des rues du centre-ville : « Ma ville aux Français ! »
Et le scarabée hurle la nuit dans mes oreilles, il déchaîne son chant de bruit : « Trois millions de chômeurs, ce sont trois millions d'immigrés de trop ! On est chez nous ! »
Et le scarabée me perce le tympan et il répète en écho le bruit des mots : « Mort aux Arabes ! » [...]

Donnez-moi du bruit du bruit du bruit.

Donnez-moi le sang de ma mère dans ses yeux humiliés.

Donnez-moi les clous sur leurs rangers et le fracas de leurs battes.

Donnez-moi du bruit du bruit du bruit.

Donnez-moi les caillasses des gamins au bas des immeubles. [...]

Donnez-moi la rage dans les mains des gamins après une ratonnade⁵³.

Or, Dreux est une ville particulière au regard de l'extrême-droite, puisque c'est là qu'a été enregistrée la première véritable percée du Front National : en 1983, le parti remporte avec le RPR auquel il s'est allié les élections municipales dans cette ville-dortoir d'Eure-et-Loir⁵⁴, auparavant gouvernée par la gauche. Dans un contexte d'accroissement du chômage, le programme du parti revendique la fermeture des frontières étatiques, et les discours portés par ses adeptes travaillent à creuser, parallèlement à cela, une différenciation et une rupture entre les populations d'origine immigrée, ce que l'on perçoit dans le texte avec l'opposition entre une 1^{ère} et une 3^e personne du pluriel, un « nous » français et un eux « arabes » et « immigrés ». La violence de cette scission est soulignée dans cet extrait par l'agression de l'ouïe et la gradation qui la définit : on passe de « rumeur », à « hurle » et jusqu'à « percer les tympan ». Cela rend compte de la popularité grandissante de ces discours dans l'opinion publique ; et de même que ce bruit, sans cesse répété dans le passage, s'approprie le texte, ces discours tentent de s'approprier l'espace national. Remportant de plus en plus de suffrages aux élections⁵⁵,

même année, au Havre, et bien d'autres encore, dont celle d'Ibrahim Ali à Marseille, tué par balle par des colleurs d'affiches du Front National. Durant le confinement lié à la pandémie du Covid-19 en avril 2020, un témoin a encore filmé une arrestation ayant eu lieu en Seine St-Denis, dans laquelle on entend les policiers tenir des propos racistes. L'acte est survenu sur les mêmes berges que celles où se sont produits les meurtres de 1961... (A.A, « Vidéo. "Un bicot comme ça, ça ne nage pas" : indignation après des propos racistes tenus par des policiers », *Le Parisien*, publié le 27/04/2020, URL : <https://www.leparisien.fr/video/video-un-bicot-comme-ca-ca-ne-nage-pas-indignation-apres-des-propos-racistes-tenus-par-des-policiers-27-04-2020-8306499.php>). La question des violences policières sera évoquée plus en détail dans la dernière sous-partie de ce chapitre.

⁵² C'est ce que nous a dit Leïla Anis, dans le cadre d'un entretien.

⁵³ Leïla ANIS, *Du bruit sur la langue*, Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, coll. « Théâtre à vif », 2016, p. 12.

⁵⁴ Dominique ALBERTINI, David DOUCET, « La percée » [en ligne], dans *Histoire du Front national*, Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2014, URL : <https://www.cairn.info/histoire-du-front-national--9791021007246-p-89.htm>.

⁵⁵ Les scores aux différentes élections montrent cette montée. Aux présidentielles, le Front National est passé de 0,75% des voix en 1974 (deux ans après la création du parti), à 15% en 1995 ; en 2002, il accède au second tour avec 16,8 % de voix, de même qu'en 2017 et 2022, respectivement avec 21,30 % et 23,15 % des voix ; ce dernier score est d'autant plus retentissant que le paysage d'extrême droite s'est « diversifié » avec la création de nouveaux partis.

l'augmentation de la popularité de ces idées politiques témoigne d'un repli sur soi, d'une peur de l'altérité et d'une appréhension de celle-ci comme danger. Cette hostilité s'exprime non seulement par la violence discursive, que relatent les slogans cités dans le passage, mais aussi (pour une minorité) par la violence physique. En effet, les mots « scarabée », « rangers » « battes » et « ratonnade », font explicitement référence à une frange radicale de l'extrême droite, portées par des idées xénophobes et néonazies, qui emploient l'agression physique pour mettre en œuvre leurs idées racistes. Les sympathisant·e·s de ces idéologies défendent une représentation de la nation française comme étant blanche et chrétienne, alors que l'Histoire n'a cessé de la placer en relation avec d'autres cultures, religions et couleurs de peau, ce qui relève d'un paradoxe ; iels craignent la disparition de ce que Miano nomme le « monde connu », alors même que leurs ancêtres ont fait disparaître celui de ceux qu'iels rejettent :

Les assimilationnistes Les opposants au multiculturalisme C'est ça qu'ils craignent La perte des repères Que tout change Qu'on n'ait pas le choix Que ce soit ça ou disparaître Que la langue se transforme Les visages aussi La substance profonde [...] Qu'on dise la nation trop petite trop étriquée pour définir ce qu'on est (EPP, 17).

La peur est mise en avant dans cet extrait par la succession des conjonctives et les verbes renvoyant à l'hybridité, ce qui fait écho à l'hostilité historique de la nation envers le métissage évoquée au début de ce chapitre.

➤ *La question de la nationalité*

C'est conjointement à la montée de l'extrême droite en France, que les politiques d'accueil des immigré·e·s se sont durcies. Dans l'après-guerre, les personnes originaires des anciennes colonies bénéficiaient encore d'une liberté de circulation dans le territoire français – du fait notamment du besoin de main-d'œuvre –, et étaient considérées comme des citoyen·ne·s du pays, ce qui fut aboli en 1974. En 1981, le séjour irrégulier devient un motif d'expulsion. En conséquence les contrôles policiers et aux faciès se durcirent, tout en produisant un amalgame entre la délinquance, voire le terrorisme, et la race : « les Arabes et les Noirs, y compris les domiens, se trouvaient désormais considérés comme des illégaux en puissance⁵⁶ ». Durant les années suivantes et jusqu'à aujourd'hui, le droit pour les migrant·e·s, africain·e·s notamment, de rester sur le territoire fut de plus en plus contraint, par l'instauration du visa d'entrée en 1986, la limitation croissante du regroupement familial ou encore l'accroissement des conditions pour l'obtention d'un titre de séjour et de la carte de résident⁵⁷. À cela s'ajoute automatiquement une limitation croissante de l'obtention de la nationalité pour les immigré·e·s,

⁵⁶ Pap NDIAYE, *La condition noire. Essai sur une minorité française*, op. cit., pp. 210-211.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 209-221.

qui tout en permettant l'accès à des droits officialise l'appartenance à la nation. L'écrit pour la parole « Sostène » aborde cette question *via* le récit d'un personnage qui perd cette nationalité :

J'ai cinq enfants, tous diplômés de l'enseignement supérieur, tous français. Moi aussi, j'avais la nationalité. Cela fait quand même trente-cinq ans que je vis ici. J'y suis venu pour faire des études. Je les ai faites. J'ai toujours travaillé. Je paie mes impôts. Je paie mon loyer. Je verse ses étrennes au gardien. Je joue aux courses. Je lis *L'Équipe* et *Le Parisien*. Que faut-il de plus ? J'avais la nationalité, tout allait bien. L'autre jour, je suis allé déposer mon dossier pour renouveler ma carte d'identité. On m'a dit que c'était impossible parce qu'il manquait l'acte de naissance de mon père, né à Pointe-noire [...] Tout se passe comme si la nationalité française m'avait été prêtée pour un temps, avant de m'être retirée. [...] Je suis né au Congo, comme mon père. Je ne vais quand même pas me reprocher d'avoir vu le jour dans ce pays où le Général de Gaulle a établi la capitale de la France libre. Je ne vais quand même pas avoir honte de ma filiation avec cette terre qui a su abriter l'âme de la France quand elle était menacée dans l'Hexagone. [...] J'ai tout donné à la France (*EPP*, 24-25).

La mise en relief du « je », qui débute de nombreuses phrases, témoigne d'une volonté de se faire entendre et de s'affirmer dans un contexte hostile. Il affirme aussi la prééminence d'une identité, qui soutient l'ancrage dans la culture et les pratiques de vie françaises sous-entendues par les différents verbes (travailler, payer, verser, jouer, lire...). L'enchaînement de phrases courtes qui les mobilisent laisse entendre l'agacement du narrateur, ce qui est aussi suggéré par l'anaphore de « je ne vais quand même pas ». Pour Sostène, il n'est pas question de choisir entre son pays d'origine et son pays d'arrivée, d'autant plus que les deux sont de toute façon fortement reliés par l'Histoire, laquelle intervient dans le texte pour prouver la légitimité de son propos. Aussi, le texte soulève le fait que l'appartenance des populations noires à la nation française est constamment remise en question et ce aussi *via* les institutions, qui transforment en parcours du combattant les démarches administratives, ce dont le texte rend compte par les différentes étapes relatées. Leur profond ancrage dans ce territoire, l'adoption des pratiques sociales et culturelles du pays, les liens qui unissent leur pays d'origine à leur pays de résidence sont donc impuissants vis-à-vis de la race, qui persiste à les exclure du territoire national. C'est le cas même pour ceux dont la nationalité est actée par le droit du sol et qui malgré cela se heurtent sans cesse à la remise en cause de leur appartenance au pays du fait de leur couleur de peau⁵⁸ : « tu aurais bien voulu que ça ait un sens, un vrai, cette carte d'identité qui fait rigoler les keufs » (*EPP*, 37), dit le narrateur du texte « Communauté ».

➤ *Imposition de la binarité et double conscience*

Ainsi, le personnage noir est, dans le contexte français, exclu à la fois des représentations nationales et de son territoire « physique ». Ce renvoi vers l'ailleurs est aussi expérimenté par

⁵⁸ Les contrôles aux faciès, qui ont été avérés par plusieurs études et notamment par une enquête de l'Union Européenne datant de 2011, en constituent une preuve.

les personnages afropéens, qui, même nés sur le territoire national, continuent, comme les générations dont ils descendent, à être perçus comme des étrangers. Dans le même temps, ils se heurtent à une impossible conjonction de leurs différentes appartenances, ainsi que le figure l'accentuation de la conjonction de coordination « ou » qu'emploie la narratrice de l'écrit pour la parole « Binarité » : « Le pays dit : Noire ou Française Le pays dit qu'on ne peut être que Noire ou Française La pensée du pays est binaire Polarisante Limitée Elle résonne comme une sommation » (*EPP*, 73). L'énumération des termes renvoyant à la frontière comme lieu de rupture souligne l'impossibilité pour la nation de s'ouvrir à ses minorités, ce que les personnages du corpus, à l'instar de Drissa, conscientisent au sein de leur texte :

DRISSA. [...] Ce pays est un corps malade.
Il me demande à moi de me fondre en lui et me refuse la fonte à la fois.
Je fais quoi de ça ?
Avec ça ? [...]
J'ai vu le corps malade de ce pays qui se rêve d'égalité tout en me refusant la fusion.
Et comment pourrait-il me fondre ?
Il ne pourrait pas nous fondre, ceux dont il a fait les hommes d'en bas.
Comment fondre un corps d'homme qu'on estime si bas.
Qui ne compte pas ?
Ce pays comme une personne qui ment au monde.
Qui se ment à soi.
Ce pays me parle de fusion en lui mais ne me veut pas [...]
Ce pays ne peut accepter de me fondre à l'égal moi dont il fit un jour son esclave (*LI*, 70).

Le pays est comparé à un « corps malade », ce qui renvoie à la métaphore de la nation susmentionnée, et dénonce cependant la contradiction qu'il y a entre ce mépris et les valeurs qu'il prône, telles que l'égalité. Ce qui émane de ce texte, c'est donc une forme d'absurdité, que provoque aussi la répétition du verbe « fondre » et l'enchaînement des affirmations et des négations, comme si tout ce qui est affirmé était dans l'immédiat contredit par la réalité. Par ailleurs, la répétition de « bas » en fin de ligne et la paronomase avec « pas » soulignent le mépris que la France a pour ses populations noires, et ancre cela dans l'histoire de l'esclavage, ainsi que le suggère la dernière phrase.

L'imposition de la binarité rappelle ce que W. E. B. Du Bois, nommait, au début du XX^e siècle et dans le contexte de la Ségrégation, la « conscience dédoublée » :

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 un seul moi meilleur et plus vrai. Dans cette fusion, il ne veut perdre aucun de ses anciens moi. Il ne voudrait pas africaniser l'Amérique, car l'Amérique a trop à enseigner au monde et à l'Afrique. Il ne voudrait pas décolorer son âme noire dans un flot d'américanisme blanc, car il sait qu'il y a dans l'âme noire un message pour le monde. Il voudrait

simplement qu'il soit possible à un homme d'être à la fois un Noir et un Américain, sans être maudit par ses semblables, sans qu'ils lui crachent dessus, sans que les portes de l'Opportunité se ferment brutalement sur lui⁵⁹.

La conscience dédoublée renvoie au fait de s'appréhender soi-même à travers les yeux de l'autre, sous-entendu celui de l'Américain·e blanc·h·e dans le contexte auquel réfère Du Bois. La conscience dédoublée révèle la difficulté pour le sujet afro-américain de combiner son origine africaine, ainsi que sa couleur de peau, avec son appartenance au territoire états-unien, difficulté que connotent des termes comme « irréconciliable » et « déchirure ». Aussi, la double conscience projette le personnage dans une négation de soi, qu'il intériorise et qui provoque une position inconfortable du sujet dans son monde. Cette conscience dédoublée engendre en effet une perception de soi qui se pense par le prisme de la différence et de l'écart vis-à-vis de la norme de la blancheur, ce qui s'est perpétuée dans d'autres contextes que celui de Du Bois. Paul Gilroy, de même que les autrices du corpus, situent en effet la conscience dédoublée aussi dans le contexte européen contemporain :

Les Anglais noirs d'aujourd'hui [...] – et peut-être même tous les Noirs en Occident –, sont pris entre (au moins) deux grands assemblages culturels, qui se sont tous deux transformés avec le monde moderne dont ils sont issus, et ont pris des formes nouvelles. Ils sont à présent figés, symbiotiquement, dans une relation antagoniste marquée par le symbolisme des couleurs, qui renforce la force culturelle évidente de leur dynamique manichéenne centrale : le noir et le blanc. Ces couleurs sont au fondement d'une rhétorique particulière qui s'est développée en liaison avec le langage de la nationalité et de l'appartenance nationale, et avec celui de la « race » et de l'identité ethnique⁶⁰.

3.2 Effets de la race : négation, essentialisation et dépersonnalisation

3.2.1 Le voile noir

Cette « rhétorique particulière » a des conséquences immédiates sur le quotidien des populations noires de France, ce que des œuvres du corpus illustrent, en confrontant les personnages à des situations de racisme ordinaire. Avec la conscience dédoublée, ils intériorisent le regard dépréciatif posé sur eux. L'écrit pour la parole « Forum des halles », qui va servir de point de départ à la réflexion élaborée dans cette sous-partie 3.2.1, met en scène une narratrice qui est poursuivie par des voyantes, la pressant de l'urgence de lire dans son

⁵⁹ W. E. B. DU BOIS, *Les âmes du peuple noir*, op. cit., pp. 11-12.

⁶⁰ Paul GILROY, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, op. cit., p. 32.

avenir. Celle-ci comprend qu'à travers leur regard, elle subit une forme de damnation, du fait de sa couleur de peau :

Elles se dirigent spontanément vers les femmes noires Je m'en aperçois chaque fois que je passe par là Les femmes noires doivent porter un fardeau bien visible [...] Je réponds que non Non [...] Ce n'est pas ainsi que je souhaite être vue Elles insistent Me pourchassent affolées J'ai besoin d'aide Sans le savoir J'ai besoin d'elles D'ailleurs elles crient Hurlent qu'il y a un voile noir Quelqu'un a jeté un voile noir sur mon existence Je suis une fille bien Mais voilà Il y a ce voile Il est noir Il est lourd C'est un voile comme un carcan Un voile noir Pas blanc évidemment Le Mal c'est le noir Nous ne devons pas cette appellation au hasard Il y a ce voile Je hausse les épaules Je leur dis que Dans ce cas elles ne peuvent rien voir S'il y a un voile Elles ne peuvent pas me voir telle que je suis (*EPP*, 66).

➤ *Noir vs. Blanc : symbolique des couleurs*

Premièrement, ce texte souligne le « poids » de la couleur de peau, ainsi qu'on le perçoit à travers la répétition du mot « noir », lequel est rapproché de termes à connotation péjorative : « fardeau », « lourd », « carcan », « le Mal »... le mot « blanc » n'est quand à lui mentionné qu'une seule fois, et se trouve accompagné d'une négation. Cette façon dichotomique de représenter les couleurs de peau, l'une étant chargée négativement, tandis que l'autre n'est pas dans la mesure où elle constitue la norme, met en exergue leur dichotomie symbolique, qui s'inscrit dans l'histoire de la race et la produit en retour. C'est ce qu'écrit Nathalie Etoké dans son essai *Melancholia Africana*, où elle montre que la couleur de peau noire est considérée comme l'opposé de la couleur de peau blanche, les deux étant reliées par un rapport hiérarchique. Le Blanc, maître de l'esclave, colonisateur, hérite des privilèges de domination que lui octroie la symbolique de la couleur blanche, qui, dans les références chrétiennes notamment, renvoie à la pureté et au bien : « Blanc, qui combine toutes les couleurs du spectre solaire, à la couleur de la neige, du lait. Qui est d'une teinte claire, éclatante par opposition à ce qui, dans la même espèce, pourrait être foncé. Homme, femme de race blanche. Synonyme : pur, vierge, propre, immaculé, innocent⁶¹ ». La couleur de peau noire représente quant à elle ce qui est de l'ordre de la différence, du négatif, dans ce qui est *autre* : le noir est l'inverse du blanc et réfère au péché, et dans l'Ancien Testament de la Bible, à la Malédiction de Cham⁶². Cette idée de malédiction persiste dans le récit de la narratrice de l'écrit pour la parole, ainsi

⁶¹ *Ibid.*, pp. 39-40.

⁶² La 9^e genèse raconte que Cham rapporta à ses frères Japhet et Sem, qu'il avait vu leur père Noé enivré et dénudé. Les deux frères allèrent alors le recouvrir d'un manteau. Noé bénit ces deux derniers et maudit Cham et sa descendance : « Maudit soit Canaan ! qu'il soit l'esclave des esclaves de ses frères ! ». Après cette épisode, Noé attribua les différentes parties de la terre à ses fils, et Cham et ses descendants héritèrent de l'Afrique et d'une partie du Moyen-Orient. La Malédiction de Cham donna lieu à diverses exégèses et interprétations, ne figurant pas en tant que telles dans la Bible, dont certaines « justifient » l'esclavage, et d'autres la couleur noire. L'étymologie de Cham renverrait à l'hébreu « brûlé », « noir » ou « chaud » ; c'est ainsi que se créèrent des raccourcis entre la peau noire, la malédiction et l'asservissement.

que le suggère la majuscule de l'expression « le Mal ». Aussi, la traite transatlantique était justifiée par le fait que les peuples noirs étaient maudits et leur couleur se chargea de connotations négatives :

Noir, caractérisé par l'absence de couleur. Qui a une couleur sombre. Menace d'échec, de trouble, de malheur. Plongé dans l'obscurité. Qui inspire l'inquiétude, la mélancolie, ce qui est terrifiant. Qui manifeste le pessimisme, la tristesse, le malheur. Inspiré par la perversité, la méchanceté, la colère. Qui est répréhensible, immoral ou illégal. Très sale, crasseux. Qui appartient à une race caractérisée essentiellement par la pigmentation très foncée de la peau. Synonyme : funèbre, préoccupé, africain⁶³.

Selon Aurélia Michel, cette dichotomie des couleurs précède la race en tant que telle. Les Européen·ne·s auraient commencé à se définir en tant que Blanc·he·s à partir de la fin du XVII^e siècle, alors que l'économie plantocratique était en plein essor. Auparavant, iels faisaient davantage référence à leur religion chrétienne, mais peu à peu, le prisme de la couleur se serait imposé pour marquer une différenciation avec leur « descendants créoles⁶⁴ ». Le mot « nègre », quant à lui, est plus ancien. Issu du portugais *negros*, il a d'abord renvoyé à la couleur de peau noire, puis un amalgame entre « noir » et « esclave » s'est créé chez les Européen·ne·s installé·e·s aux Amériques ; les seuls Noir·e·s qu'iels voyaient étaient des personnes esclavagisées⁶⁵.

Cet amalgame annonce l'essentialisation qui est une des caractéristiques de la race, et qui débute d'ores et déjà dans les navires négriers : « Les Noirs, tels que l'Europe les construisit au cours des siècles de DTS⁶⁶, ne furent que des ombres sans nom, sans visage. Ils furent ce que montrent les nombreuses représentations de corps entassés dans l'entrepont des navires : des êtres sans appartenance aucune, privée d'individualité⁶⁷ ». Leurs spécificités identitaires, comme leurs appartenances locales, étaient alors effacées sous leur statut d'esclaves. C'était aussi le cas de la classe sociale qui était la leur dans leur pays d'origine. Ainsi, l'Esclave, qui était déjà en situation de subordination en Afrique, se retrouve enfermée aux côtés de son ancienne maîtresse, la Reine. Cette dernière souhaiterait faire valoir son statut, mais elle se heurte à l'indifférence du capitaine, qui « dit que tout nègre c'est nègre et qu'il lui importe peu de savoir qui a fait qui, qui était qui. Ici, tous les esclaves se ressemblent. Aucune distinction. Aucun privilège » (H, 181). Aurélia Michel précise en outre que dans le regard européen, le « nègre » « n'est pas un homme, pas même une femme, il n'a pas de genre⁶⁸ », et ajoute que la « fiction du nègre » est « devenue son essence⁶⁹ ». En effet, la déshumanisation propre au contexte esclavagiste s'est prolongée dans la suite de l'Histoire, sous d'autres formes certes que

⁶³ Nathalie ETOKÉ, *Melancholia africana. L'indispensable dépassement de la condition noire*, op. cit., p. 39.

⁶⁴ Aurélia MICHEL, *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*, op. cit., p. 20.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁶ Acronyme que Léonora Miano emploie pour désigner la Déportation transatlantique des Subsaharien·ne·s.

⁶⁷ Léonora MIANO, « Parole due », op. cit., p. 147.

⁶⁸ Aurélia MICHEL, *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*, op. cit., p. 163.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 164.

dans le régime de la Plantation, mais toujours à l'aune de la différenciation. Tout cela est résumé par Achille Mbembe par le « principe d'extériorité » que subit le « nègre » :

En premier lieu, il aura servi à désigner non pas des personnes humaines comme toutes les autres, mais une humanité (et encore) à part, d'un genre particulier ; des gens qui par leurs apparences physiques, leurs us et coutumes et leurs manières d'être au monde semblaient témoigner de la différence dans sa brute manifestation – somatique, affective, esthétique et imaginaire. Ceux que nous appelons « les Nègres » nous seront ensuite apparus comme des gens qui, précisément du fait de leur différence ontique, représentaient jusqu'à la caricature le principe d'extériorité (par rapport au principe d'inclusion). [...] Constituant un monde à part, la part à part, ils ne pouvaient devenir les sujets à part entière de notre vie en communauté. Mise à part, mise à l'écart, part à part – c'est ainsi que le Nègre en vint à signifier, en son essence, et avant toute parole, l'injonction de la ségrégation⁷⁰.

➤ *La métaphore du voile : dépersonnalisation et essentialisation*

Deuxièmement, dans l'écrit pour la parole « Couleur » mentionné en début de sous-partie, on constate la répétition du mot « voile ». Pour les voyantes, il fait référence à la malédiction qui dans leur perception est accolée à la couleur de peau de la narratrice, quand pour cette dernière il constitue précisément ce qui empêche les voyantes de la voir elle, en tant qu'individu. Le voile renvoie donc à la race, qui recouvre l'identité du personnage, ce que suggèrent aussi les attributs qui le définissent (« noir », « lourd ») et le fait que ceux-ci s'imposent dans une proposition introduite par une opposition (« Je suis une fille bien Mais voilà »). Là encore, le propos résonne de façon transhistorique et transcontinentale, l'image du voile étant notamment employée par Du Bois, qui se sert de cette métaphore pour penser les discriminations liées à la race que subissent les Afro-américain·e·s. Elle renvoie, pour lui « à tout ce qui borne l'horizon des Noirs⁷¹ », à savoir l'institutionnalisation du racisme à travers la Ségrégation et ses conséquences sociales, politiques et identitaires. En « enveloppant » le Noir, le voile le dépersonnalise, puisqu'il recouvre l'identité et gomme ainsi l'individualité de ceux qui le subissent. C'est ce qu'expérimente la narratrice du texte « Couleur » : « Ce dont tu rêvais, ce n'était pas d'être blanche, simplement d'avoir le droit d'être une personne, enfant, tu comprenais déjà que noir, ce n'était pas une catégorie biologique, naturelle, que c'était une mémoire, des représentations » (EPP, 14). La couleur devient alors omniprésente dans l'expérience des concerné·e·s. Elle conditionne les pratiques de vie et les ambitions personnelles du personnage :

La couleur avait fini par recouvrir ton âme, les rêves de fillettes n'étant pas, on s'en doute, aussi puissants que le verbe des mères, la tienne disait, lorsqu'elle boutonnait ton manteau, ajustait des moufles sur tes petites mains : *N'oublie pas ta couleur, tiens-toi*

⁷⁰ Achille MBEMBE, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2013, pp. 76-77.

⁷¹ Amadou Bal BA, « W.E.B. du BOIS (1868-1963), et son livre : "les âmes du peuple noir" » [en ligne], *Le blog de BA Amadou Bal*, 2016, URL, <http://baamadou.over-blog.fr/2016/04/w-e-b-du-bois-1868-1963-et-son-livre-les-ames-du-peuple-noir-par-m-amadou-bal-ba-http-baamadou-over-blog-fr.html>.

bien, avec quelques variantes : N'oublie pas ta couleur, surveille ton langage, travaille davantage, ne crois pas aux mirages (EPP, 14).

On relève ici la tonalité injonctive, qui enferme encore une fois le personnage noir non pas seulement dans la race, mais aussi dans l'impératif de ne jamais l'oublier ; les rime en *-age* martèlent ces injonctions, et sous-entendent leur intériorisation. Comme le voile dans « Forum des halles », la couleur est donc lourde à porter et aliène le sujet, lequel disparaît ici sous les préceptes à suivre.

3.2.2 Complexes physiques

➤ *La peau*

Finalement, le voile de Du Bois, c'est aussi la couleur de peau en elle-même. Celle-ci figure en effet l'aspect le plus visible de la race et enferme le personnage noir dans une entité négative, face à un Blanc qui figure quant à lui la norme. Parce qu'il vit en territoire dominé, il se confronte à un regard qui le catégorise *de facto* à partir de sa couleur de peau, celle-ci étant toujours visible. Face à ce « fardeau », des personnages rêvent simplement de pouvoir se débarrasser de leur couleur de peau, à l'instar de Beauty, narratrice d'un écrit pour la parole éponyme : « Petite fille, j'espérais laisser ma couleur dans l'eau du bain [...] » (EPP, 23). Dans d'autres textes, comme dans *Noire Précieuse* (2020)⁷² d'Asya Djoulaït, cela s'illustre de façon encore plus frontale par la question de la dépigmentation de la peau, pratique répandue chez les populations subsahariennes et afrodescendantes qui consiste à employer des produits chimiques nocifs, « 20 à 30 % de cortisone, de mercure et d'hydroquinone, autant de substances [...] interdites en France⁷³ », précise la sociologue Juliette Sméralda, pour obtenir une peau plus claire. C'est que la dépréciation de la peau noire s'exprime aussi en des termes esthétiques. Dans l'*Essai sur l'inégalité des races*, Gobineau écrit par exemple que « la race blanche possédait originellement le monopole de la beauté, de l'intelligence et de la force⁷⁴ ». On se souvient alors de l'extrait du *Cahier d'un retour au pays natal* dans lequel est décrit de façon caricaturale un Noir dans un tramway, qui était « comique et laid⁷⁵ ». L'intertexte baudelairien rappelle la figure maudite de l'Albatros⁷⁶, malédiction qui est partagée par le personnage de Césaire et par ceux du corpus.

⁷² Asya DJOULAÏT, *Noire précieuse*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2020.

⁷³ Juliette SMERALDA, *Peau noire, cheveu crépu. L'histoire d'une aliénation*, Pointe-à-Pitre, Éd. Jasor, 2005, p. 215.

⁷⁴ Arthur de GOBINEAU, *Essai sur l'inégalité des races* [en ligne], vol. 1, Wikisource, 1884, p. 219, URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Gobineau_Essai_inegalite_races_1884_Vol_1.djvu/261

⁷⁵ Aimé CESAIRE, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, p. 41.

⁷⁶ « Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule ! / Lui naguère si beau, qu'il est comique et laid ! » (Charles BAUDELAIRE, « L'Albatros », *Les fleurs du Mal*, Paris, Pocket, 2004, p. 12).

Pour les personnages afropéens, qui se confrontent particulièrement à leur différenciation puisqu'ils se situent dans un contexte occidental, la norme de la blancheur constitue ainsi un idéal à atteindre, aspiration qui elle-même est aliénante, parce qu'inatteignable : « Quand tu viens ici en France tu perds l'innocence qui consiste à ne pas rêver d'être un Blanc » (LI, 34), dit Faustin, le videur de la boîte où Drissa tente désespérément d'entrer, dans la pièce *Le Iench*. Cette norme est telle qu'elle s'est figée au sein même du langage, avec une locution comme « couleur chair », qui exclut d'emblée les différences mélaniques :

RAMATA : « Vous avez dit les collants doivent être chers ». [...] Elle m'a serrée puis doucement : « je veux dire chair, couleur de la chair ».

Ah ? J'ai demandé.

« Oui, elle a continué : chair ça veut dire couleur peau. »

J'ai regardé la sienne, j'ai regardé ma peau.

Mes larmes ont cessé de couler pour faire place à la solidité du silence enragé. Et le soir j'ai dit que je ne voulais plus y aller (LI, 27).

Cet extrait pointe du doigt la façon dont le langage intervient dans la fabrication de la race, et la représente en retour : ici, il est question d'une d'expression figée, donc commune et banale, qui exclut une partie de l'humanité de la signification du langage. Les textes racontent comment ces considérations *a priori* anodines⁷⁷ affectent émotionnellement les personnages, ce que montrent dans la citation du *Iench* les termes qui renvoient à la colère. Ce qui y relève d'un simple quiproquo lexical est d'autant plus discriminant qu'il se combine dans la pièce à de nombreuses autres situations de discrimination, et inscrit la question du langage dans les multiples ramifications de la ligne de couleur. Dans le cadre du texte de théâtre particulièrement, on peut y percevoir un discours qui dépasse la simple intrigue : de fait, ce souvenir fonctionne indépendamment des autres péripéties, avec lesquelles il n'a pas de relations de cause ou de conséquence. C'est d'autant plus le cas qu'ici la réplique est écrite au discours rapporté, et que dans cette scène Ramata est d'abord « *seule, un moment isolé. Souvenir* » (LI, 27), ainsi que le précise la didascalie ; dans la mise en scène, elle s'adresse d'ailleurs au public à ce moment-là de la pièce.

➤ *Les cheveux*

Si ce souvenir est narrativement indépendant des autres péripéties, il leur est malgré tout rattaché par une similitude thématique. Dans la suite de la réplique, Ramata évoque en effet le rapport au cheveu crépu, qui engage des problématiques similaires à celle de la couleur de peau. De fait, la norme du cheveu, comme bien d'autres normes esthétiques, est fondée sur des critères

⁷⁷ Le fait que le langage comprend des expressions qui sont à connotation raciale démontre justement le contraire, du fait que cela normalise l'exclusion. La journaliste Rockhaya Diallo, qui avait posté un *tweet* en 2019 au sujet de la couleur des pansements, s'est attirée les foudres d'internautes et de différents médias, ce qui prouve là aussi que la question n'est pas si subsidiaire qu'elle le paraît.

propres aux personnes blanches : « les filles ça met des robes et ça a les cheveux qui volent » (LI, 16), sous-entendu qui sont lisses et longs. Alors qu'elle est exclue de la prise en compte dévalorisante des filles de sa classe par ses camarades masculins, l'un de ses camarades lui disant « Bah tu vois toi t'es noire on note pas les filles noires » (LI, 24), Ramata décide donc tout bonnement de se raser la tête :

RAMATA (*continue*) : Aujourd'hui, au lycée, une déflagration de conscience m'a explosé au visage. Après m'avoir non notée le gars roux s'est approché de moi. Et il a touché mes cheveux. Il les a touchés. C'est là que j'ai hurlé : « TOI, TU ME TOUCHES PAS. TU NE ME TOUCHES PAS ! TU ME TOU-CHES PAS. » Un cri, un cri-hurlement.[...]

Une honte liquide se diffuse dans mon sang.

Le filtre honteux contamine mes organes.

Je souffle, ouvre ma bouche pour sortir le filtre.

Je ne pourrais pas retirer le noir de ma peau ni effacer la blancheur de mes dents. Et ma bouche n'est pas dégonflable. Restent mes cheveux. Je suis rentrée, déterminée. Je suis allée dans la salle de bain, j'ai ouvert un tiroir. Il y avait le rasoir. Je n'ai pas hésité. Plus de cheveux-arbrisseaux dont nos pères taillent les feuilles vertes. Plus jamais de nattes remontées, plus jamais de chignons serrés (LI, 27).

Encore une fois, la pièce montre l'impact que les normes esthétiques ont sur les vécus intimes des personnages. L'emploi des lettres capitales et la répétition qui expriment le rejet du garçon l'ayant touché rendent compte de la colère ressentie par le personnage. La honte est elle aussi soulignée, à travers la métaphore du fluide, qui prend possession de l'ensemble de son corps. Ainsi, en se rasant la tête, Ramata exprime véritablement le désir de se défaire de sa race. En effet, le rapport au cheveu crépu s'ancre dans tout l'ensemble du processus de déshumanisation et de négation que les Noir·e·s ont subi.

Juliette Sméralda montre dans ses travaux qu'il y a toute « une *représentation collective négative du cheveu crépu*, intériorisé sur le plan individuel par les porteurs⁷⁸ », laquelle est fortement liée à l'histoire de l'esclavage et de la colonisation. Alors qu'en Afrique précoloniale, la coiffure était ritualisée et occupait une place prépondérante, servant d'identification d'appartenance à une ethnie ou encore de protection contre le soleil⁷⁹, les déporté·e·s en furent totalement privé·e·s. Le soin du cheveu était rendu difficile sinon impossible, parce qu'ils ne disposaient pas du matériel et des produits nécessaires pour leur entretien⁸⁰. Particulièrement dans la cale, cette absence de soin, outre le fait qu'elle engendrait emmêlement, cassure et

⁷⁸ Juliette SMERALDA, *Peau noire, cheveu crépu. L'histoire d'une aliénation*, op. cit., p. 60.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 77-78.

⁸⁰ Ils étaient par exemple privé·e·s du peigne en bois qu'ils utilisaient sur le continent. Ayant la forme d'une main et des bouts arrondis, il était adapté aux cheveux crépus, contrairement au peigne européen. Sméralda explique qu'il s'agissait par ailleurs d'un objet « précieux », puisque sa poignée était ornée de sculptures symboliques. Elle ajoute que « l'importance psychologique du peigne ne doit pas être minimisée, car avec elle, c'est tout à la fois la liberté, la dignité et le sentiment de sa propre valeur qui étaient simultanément perdus pour l'Africain » (*Ibid.*, p. 77).

salissure, aggravait des maladies telle que la teigne⁸¹. De l'autre côté de l'Atlantique, les esclavagistes attrapaient les déporté·e·s par leurs cheveux pour décourager les fuites, ou encore pour les faire sortir du bateau, explique Sméralda, en citant notamment Willie Morrow⁸². Évidemment, autant qu'ils tâtaient le corps de l'esclave, ils touchaient aussi sans ménagement leur chevelure. Ces éléments peuvent expliquer que « les Afrodescendant·e·s des sociétés post-esclavagistes allaient finir par interioriser l'aversion que leurs cheveux et leur peau inspiraient aux Blancs⁸³ ». Si l'étude de Sméralda s'ancre principalement dans le contexte caribéen, la pratique du défrisage, du port d'extension et de perruques, qui est aussi commune en Afrique subsaharienne et en Europe continentale, marque la volonté de cacher, sinon de se défaire du cheveu crépu.

En tous les cas, ces pratiques illustrent des complexes que l'extrait susmentionné du *Iench*, comme d'autres textes, mettent en scène. Pour la narratrice de « Beauty, » il est symbolique de la distance qui la sépare de sa mère adoptive, laquelle est blanche : « Quand la coiffeuse s'occupe de moi, encore aujourd'hui, je me dis que c'est à ma mère de le faire. Peigner. Démêler. Oindre. Natter. Quelque chose crisse au fond de moi » (*EPP*, 23). L'énumération des verbes à l'infinitif ici insiste sur la pénibilité que constitue la coiffure pour la jeune fille et l'importance du soin dont ses cheveux ont besoin, soin que la mère ne peut satisfaire. Pour Sofia du roman *Anges fêlées*, il engendre le dégoût de soi : « Grimace. Elle n'aime pas ses cheveux ni son visage. Elle n'est ni crépue ni bouclée » (*AF*, 40), car ils sont le reflet de son « entre deux racial ».

➤ *Le schéma épidermique racial*

Ces représentations des rapports que les personnages ont avec leur couleur de peau et leur cheveux crépu font écho à ce que Frantz Fanon a défini sous la notion de « schéma épidermique racial ». Ce schéma épidermique racial se substitue au schéma « corporel », faisant disparaître ce dernier :

« Tiens, un nègre ! » C'était un stimulus extérieur qui me chiquenaudait en passant. J'esquissais un sourire.

« Tiens un nègre ! » C'était vrai. Je m'amusai.

« Tiens, un nègre ! » Le cercle peu à peu se resserrait. Je m'amusai ouvertement.

« Maman, regarde le nègre, j'ai peur ! » Peur ! Peur ! Voilà qu'on se mettait à me craindre. Je voulais m'amuser jusqu'à m'étouffer, mais cela m'était devenu impossible. Je ne pouvais plus, car je savais déjà qu'existaient des légendes, des histoires [...] Alors le schéma corporel attaqué en plusieurs points, s'écroula, cédant la place à un schéma épidermique racial. [...] Dans le train, au lieu d'une, on ne me laissait deux, trois places. Déjà je ne m'amusais plus. Je ne découvrais point de coordonnées fébriles du monde.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 92-93.

⁸² Willie MORROW, *400 years without a comb*, California Curl, 1990.

⁸³ Juliette SMERALDA, *Peau noire, cheveu crépu. L'histoire d'une aliénation*, op. cit., p. 96.

J'existais en triple : j'occupais de la place. J'allais à l'autre... Et l'autre évanescant, hostile mais non opaque, transparent, absent, disparaissait. La nausée... J'étais tout à la fois responsable de mon corps, responsable de ma race, de mes ancêtres. Je promenai sur moi un regard objectif, découvris ma noirceur, mes caractères ethniques, – et me défoncèrent le tympan, l'anthropophagie, l'arriération mentale, le fétichisme, les tares raciales, les négriers, et surtout, et surtout : « Y a bon banania »⁸⁴.

L'invective « un nègre » révèle « le pouvoir qu'a un nom de blesser⁸⁵. » Judith Butler écrit dans *Le pouvoir des mots* que « la blessure que peut occasionner le langage semble n'être pas simplement l'effet des mots utilisés pour s'adresser à une personne donnée ; elle semble aussi résulter de la manière que l'on a de s'adresser à elle, manière [...] qui interpelle et constitue le sujet⁸⁶ », ce que l'on perçoit dans la scène relatée par Fanon, et ce qui rappelle aussi ce que j'écrivais quelques lignes plus tôt à propos de l'intervention du langage à la racisation. Dans le regard de ceux qui l'entourent, Fanon est *avant tout* un Noir, seulement un Noir pourrait-on même dire, puisque la perception qu'en ont les autres est fabriquée par une accumulation de représentations, elles-mêmes héritées de l'historiographie occidentale. La culture populaire, les arts visuels et la publicité, à laquelle se rapporte la mention de « Banania », ont en effet enfermé la·le Noir·e dans des imageries racistes, essentialisées et dévalorisantes. En contexte colonial et postcolonial où a cours la conscience dédoublée, ce prisme a été assimilé : « Ma noirceur était là, dense et indiscutable. Et elle me tourmentait, elle me pourchassait, m'inquiétait, m'exaspérait⁸⁷ », ajoute Fanon. Le corps en tant que tel ne lui appartient donc plus, puisqu'il est défini, dans les yeux des autres, et peu à peu dans les siens également, par les représentations qu'y inscrit la race.

Corps et couleurs de peau deviennent donc les premiers réceptacles de la race, et également les plus visibles. C'est d'ailleurs sur elles que se sont appuyés les théoriciens racistes du XIX^e siècle et leurs prédécesseurs⁸⁸, dont les classifications reposaient en premier lieu sur des prétendues différences mélaniques, morphologiques et physiologiques. Quoi qu'il fasse, le sujet noir ne peut y échapper, dans la mesure où sa couleur de peau ne peut être cachée. Là aussi, le propos résonne avec le corpus et notamment ce passage de l'écrit pour la parole « Couleur » :

Il devait bien y avoir une raison, pour que tu rêves, comme ça, d'être seule au monde [...] déambulant dans une ville déserte, blanche ou privée de corps [...] la couleur ne te posait pas de problème en tant que telle, tu l'aurais revêtue sans mal, comme une robe

⁸⁴ Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1952, p. 90.

⁸⁵ Judith BUTLER, *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, trad. de Charlotte NORDMANN, 3e éd, Paris, Éditions Amsterdam, 2017, p. 69.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁷ Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, *op. cit.*, p. 94.

⁸⁸ Comme François Bernier, qui en 1684 publie « Nouvelle division de la terre par les différentes espèces ou races d'hommes qui l'habitent, envoyée par un fameux voyageur à M. l'abbé de La *** » dans *le Journal des Savants*, texte dans lequel le sens moderne de la race apparaît pour la première fois, ou encore Georges-Louis Leclerc de Buffon qui publie au XVIII^e siècle son *Histoire naturelle*. Leurs travaux sont analysés par Elsa Dorlin dans *La matrice de la race*, *op. cit.* pp. 210-230.

confortable, s'il n'y avait eu tout ça, les regards, l'Histoire, la parole, pas forcément dans cet ordre-là, ça dépendait des jours, les regards, à l'école, dans la rue, partout absolument, se tatouaient la peau de vieux fantasmes, voyaient en toi on ne sait quel archétype, t'arrimaient à d'anciens conflits, de sombres histoires mal assumées, te renvoyaient à des savanes inconnus, à des pilons, mortiers, roulements de *djembe* dont tu ne savais rien, ne voulais rien savoir, surtout en ce temps-là, quand tu étais petite fille (*EPP*, 12-13).

Le désir de solitude rend compte d'un désir de s'émanciper du regard social, au sein duquel le schéma épidermique racial se forme. Cet extrait montre lui aussi son omniprésence, ainsi que le connotent la longueur de la phrases et l'accumulation des représentations qui entremêlent l'historiographie à la réification et à l'exotisme, dont il sera question un peu plus loin. Les épithètes péjoratives (« vieux », « sombres », « inconnus » etc.) et l'emploi d'hyperboles et de redondances comme « partout, absolument » soulignent quant à eux le prisme négatif qui détermine ces représentations.

3.2.3 Races et genres

➤ *Masculin*

Dans sa lecture de Fanon, Norman Ajari écrit que ce même schéma épidermique racial fixe aussi l'immigré postcolonial contemporain. En ce sens, il ne relève pas de « l'étranger » en tant que tel, mais « il est au contraire toujours déjà *reconnu*, et passe invariablement au travers d'un crible, notamment tissé de représentations héritées de toute l'épaisseur d'un passé colonial et impérialiste⁸⁹ ». C'est ce dont rend compte le roman *Faire l'aventure*. Lorsque Biram fait de l'auto-stop, il désespère de trouver « un conducteur assez aimable pour l'emmener, d'un optimisme suffisamment rationnel pour considérer qu'un nègre, la nuit, n'était pas fatalement un voleur de poules ou un violeur de blanches » (*FA*, 306). On retrouve ici le lexème dépréciatif « nègre », et la figure du violeur, qui historiquement a souvent été accolée aux hommes noirs. À l'époque de la Ségrégation, le Sud des États-Unis a connu des lynchages en série d'hommes noirs accusés de viol sur des femmes blanches⁹⁰. Ces accusations démontrent et produisent en retour une image dangereuse et menaçante de l'homme noir, conjointement à d'autres stéréotypes, que Fanon a relevés dans *Peau noire, masques blancs*. Il y mentionne une enquête réalisée auprès d'Européens blancs, qui rapprochaient le mot « nègre » de

⁸⁹ Norman AJARI, *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, op. cit., p. 247.

⁹⁰ Voir à ce sujet Ida B. WELLS, qui a mené à la fin du XIX^e siècle un travail de recherche important à ce sujet, publié par la suite dans l'ouvrage *The Red Record* (Dodo Press, 1895).

« biologique, sexe, fort, sportif, puissant, boxeur, Joe Louis⁹¹, Jess Owen⁹², tirailleurs sénégalais, sauvage, animal, diable, péché⁹³ ». Si certaines de ces caractéristiques, comme la force physique par exemple, peuvent *a priori* sembler valorisantes, elles témoignent en réalité d'une perception non pas « surhumaine », mais « non humaine⁹⁴ » de l'homme noir. C'est aussi le cas de l'hyper-sexualisation qui est assignée à l'homme noir et qui le renvoie au statut animal, dans la mesure où un être humain a la capacité de contrôler ses pulsions : « Le Blanc est persuadé que le nègre est une bête ; si ce n'est pas la longueur du pénis, c'est la puissance sexuelle qui le frappe⁹⁵ ».

Cette perspective dépréciative que l'homme noir inspire peut aussi s'inscrire dans ce qui s'apparente, pour l'homme blanc, à une concurrence de la virilité. Gilroy relève déjà ce rapport de force au sein duquel interagissent à la fois la race et le genre dans la relation entre maître et esclave, et écrit qu'il se perpétue au-delà de ce contexte historique *via* la symbolique des couleurs : selon lui, « le Noir est placé en position subordonnée dans un système dualiste qui reproduit la domination de la blancheur, alliée à la rationalité⁹⁶ et à la masculinité⁹⁷ ». Ainsi, l'homme noir en contexte occidental est présenté, de même qu'il l'est déjà au sein d'un rapport non-genré, comme le pendant négatif de l'homme blanc, ce que relève aussi l'anthropologue Mara Viveros :

Ainsi, l'homme noir peut-il être représenté comme primitif, docile et affable parce qu'il ne constitue pas une menace pour la masculinité hégémonique occidentale (puissante, autoritaire, pleine d'initiative), ou au contraire comme brutal et sexuellement insatiable par opposition à l'homme blanc décrit cette fois comme un homme civilisé et protecteur. En bref, dans les sociétés coloniales et postcoloniales structurées par le racisme, un homme n'est viril que dans la mesure où cela peut être utile aux intérêts de la masculinité hégémonique des classes dominantes⁹⁸.

Raywenn Connell a développé en ce sens une typologie des masculinités⁹⁹. Celle-ci érige en modèle ce qu'elle nomme la masculinité hégémonique, à savoir une masculinité hétéro-

⁹¹ Boxeur noir américain (1914-1981)

⁹² Athlète noir américain (1913-1980), considéré comme le premier sportif noir connu à l'international. Victorieux lors des jeux olympiques qui eurent lieu en 1936 à Berlin, Hitler refusa de lui serrer la main du fait de sa couleur de peau.

⁹³ Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, *op. cit.*, p. 134.

⁹⁴ Léonora MIANO, *Marianne et le garçon noir*, Paris, Pauvert, 2017, p. 16.

⁹⁵ Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, *op. cit.*, p. 137.

⁹⁶ À l'opposé, l'homme noir se voit aussi souvent imposé le statut « d'amuseur public » : comédiens, musiciens, rappeurs, sportifs etc. Il est employé pour divertir, mais il n'est pas représenté au sein de pratiques jugées plus « sérieuses » et décisionnaires : si quelques femmes noires réussissent peu à peu à se faire une place au sein de la sphère politique, on constate que c'est bien moins le cas pour les hommes noirs, ce qui, selon Miano, renvoie aussi à la concurrence de virilités qui se joue entre les races (Léonora MIANO, "Noire hémoglobine", *Marianne et le garçon noir*, Paris, Pauvert, 2017, pp. 28-29).

⁹⁷ Paul GILROY, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, *op. cit.*, p. 98.

⁹⁸ Mara VIVEROS, *Les couleurs de la masculinité. Expériences intersectionnelles et pratiques du pouvoir en Amérique latine*, trad. de Hélène BRETIN, Paris, la Découverte, coll. « Collection Genre & sexualité », 2018, p. 115.

⁹⁹ Raewyn CONNELL, *et al.*, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, *op. cit.*

normée imposée comme modèle et qui renvoie à « la configuration des pratiques de genre visant à assurer la perpétuation du patriarcat et la domination des hommes sur les femmes¹⁰⁰ ». Ces pratiques sont ainsi définies par des caractéristiques contraires à celles qui définissent traditionnellement les féminités, comme le « courage, [la]force, [le] flegme, [l']aptitude au raisonnement, [l']appétit sexuel... [...]»¹⁰¹ », et, ainsi que l'écrit Virginie Despentes, une « répression des émotions » : « Taire sa sensibilité. Avoir honte de sa délicatesse, de sa vulnérabilité. Quitter l'enfance brutalement, et définitivement¹⁰² », ce que se reprochent par exemple des personnages comme Biram : « Il aurait aimé être un papa, un bonhomme avec de la bouteille, un cœur quiet et des souvenirs bien rangés. Au lieu de quoi, il avait les tripes et les nerfs d'un gosse. C'était douloureux, pitoyable » (*FA*, 190). À cela on peut ajouter le critère de la blancheur puisque ainsi que précisé ci-dessus, c'est elle qui est considérée comme la norme en contexte occidental, tandis que le fait d'être racisé exclut d'emblée les sujets concernés dans les marges sociales et culturelles. Connell parle en ce sens de masculinités marginales¹⁰³, précisant que « la marginalisation s'opère toujours par rapport à l'autorité de la masculinité hégémonique du groupe dominant¹⁰⁴ », pour lesquelles la question du genre se pose donc en terme intersectionnels.

➤ *Conséquence dans les relations*

Les stéréotypes attribués aux masculinités noires s'inscrivent jusque dans les relations intimes entre Blanc·he·s et Noir·e·s, qui peuvent être lues comme une illustration des tensions que contient la ligne de partage des couleurs, ainsi que le montrent certains des textes. C'est notamment le cas lorsque la couleur de peau devient un critère déterminant et sélectif dans le choix des partenaires ; c'est aussi là que le voile agit comme un élément essentialisant, puisqu'il efface l'individualité du partenaire racisé avec sa couleur de peau et toutes les représentations qui y sont liées. Ainsi, la narratrice du texte « Principe de réalité » évoque le fait que des femmes blanches acceptent tout – l'absence de culture, d'ambition et d'instruction notamment – des hommes noirs du fait de l'infériorité qu'elles leur attribuent : « Inconsciemment pénétrées de l'idée que les hommes noirs sont des handicapés historiques, elles n'en attendent pas beaucoup plus qu'une présence quotidienne et des performances sexuelles » (*EPP*, 54). Lorsque Biram et Marème s'entretiennent à propos de leur relation avec des Blancs, bien plus âgés qu'eux et avec lesquels des rapports de classe sont également soulignés – Biram considère par exemple que pour Marème, « l'unique divinité avait été l'argent du Blanc » (*FA*, 349), c'est aussi cette idée

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰¹ Léonora MIANO, « Noire hémoglobine », *op. cit.*, p. 31.

¹⁰² Virginie DESPENTES, *King Kong théorie*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche » 30904, 2006, p. 28.

¹⁰³ Dans sa typologie des masculinités, Connell mentionne aussi les masculinités complexes qui valident la masculinité hégémonique, et les masculinités subordonnées, qui renvoient notamment aux identités masculines homosexuelles.

¹⁰⁴ Raewyn CONNELL, *et al.*, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, *op. cit.*, p. 79.

de domination qui est soulignée. Le conjoint blanc est celui qui décide, ce qui constitue un privilège qu'il s'octroie parce qu'il se sent occuper un rôle de tuteur – donc, de supériorité : « Elle n'était pas méchante, ni hypocrite, [...] ce serait mentir que prétendre ça. Elle aussi savait bien s'occuper de moi. Et puis elle a commencé à me commander. Elle voulait qu'on fasse comme elle pensait qu'il fallait faire. Elle avait son négro dans la tête et elle voulait que ce négro et moi, on agisse tout pareil » (*FA*, 350).

Le partenaire en situation de domination conscientise alors ces ruptures raciales qui s'insèrent jusque dans l'intimité, ainsi qu'on le constate dans la façon que Biram a de percevoir Hélène, une sexagénaire blanche qu'il rencontre à Tenerife, et qu'il range dans la catégorie :

Des blanches mûres, grand minimum quarante-cinq ans, prêtes à beaucoup pour s'offrir un nègre vert et membru. Des sensibles dégoulinant de tendresse et d'amour inquiet, capables d'avaler des barbituriques. S'empressant, sitôt bécotées, de jouer à la maman, à l'impresario, à la boniche. Pas toujours appétissantes, mais toujours volontaires. D'une résistance malade aux coups bas, tolérant qu'on les trompe, qu'on leur mente, qu'on leur vide leur compte en banque au prétexte que ceux qui les dupent sont de culture, d'âge et de couleur de peau différents. Mais gaffe, elles ne sont pas complètement pommes non plus, les vieilles salopes. Elles n'hésitent pas, lorsqu'elles n'y trouvent plus leur compte, à retirer leurs billes et retomber sur leurs pattes de ménagères. En fait, elles portent bien leur nom, les vieilles salopes (*FA*, 152).

Ces femmes, d'ailleurs essentialisées, sont décrites de façon dévalorisante. En témoigne la succession de vocabulaire péjoratif les identifiant – « sensibles dégoulinant de tendresse », « boniche », « vieilles salopes » qui est répété plusieurs fois, « pomme ». Le registre familier et vulgaire rend compte de la colère qui anime le personnage dont la focalisation est adoptée. Tout prédit donc à une relation emplies d'animosité, laquelle est notamment liée à leurs différences de race et de classe¹⁰⁵. Biram reproche à Hélène son confort, qui est dû aussi à la domination que le continent et la race dont elle est issue exercent sur le monde, et ce notamment de manière économique :

Sûr que tu n'as personnellement rien à te reprocher, mais il n'empêche que, si tu peux être à l'aise aujourd'hui, si tu peux passer tes journées à rien foutre, c'est parce qu'il y a des pauvres qui ont toujours bossé. Votre richesse à vous, les gens d'Europe, elle s'est pas bâtie toute seule mais sur le dos des ancêtres. Tu dis que tu n'y es pour rien mais alors ne dis pas que tu n'en as pas profité. Profiter de l'argent qui vient du mal, c'est faire le mal (*FA*, 198)

Ressentant de la culpabilité, Hélène accepte de prêter de l'argent à Biram et ressent alors aussi de la honte face au pouvoir que cela lui octroie (*FA*, 200). Dans ces contextes, les relations intimes semblent ainsi bien trop conditionnées par les frontières qui séparent les couples, pour

¹⁰⁵ C'est aussi ce que raconte la nouvelle « Vers le Sud », de Dany Laferrière, adaptée au cinéma par Laurent Cantet, qui évoque la prostitution d'hommes haïtiens, vendant leurs services à des femmes blanches plus âgées (Dany LAFERRIERE, *Vers le sud*, Paris, Grasset, 2006).

qu'elles soient sincères et apaisées, ce que rejouent aussi les relations physiques et sexuelles qu'ils entretiennent. Ceux-ci sont contaminés par des conflits qui ne sont pas le fait de leur individualité, mais bien des représentations que leur statut socio-racial – une Blanche aisée face à un Noir en situation irrégulière – leur assigne. Le corps devient alors un espace où se cristallisent les rapports de domination et la possibilité pour Biram de prendre une revanche sur le malaise qu'ils engendrent :

Il attendait l'instant où le plaisir d'Hélène monterait, et alors là, juste à ce moment-là, il lui percerait l'estomac, il l'éclaterait comme un nègre, comme des générations de bons nègres avaient tant rêvé de le faire. Il galopait. Il courait en elle en espérant l'entendre hurler à moi ! Qu'elle l'a sentît pour de bon, sa douleur ancienne, indépassable d'homme noir. Qu'elle se pissât dessus de dégoût et de peur en l'avalant. Qu'elle ne lui survécût pas. Il réalisa qu'il était en train de l'étrangler... (FA, 220).

L'amour et la sexualité sont donc eux aussi « colonisés » par les rapports Nord / Sud, ce que l'on perçoit aussi dans la relation qui unit Marème, l'amour d'adolescence de Biram, à Giovanni, de trente ans son aîné. La relation est dépeinte par le personnage de façon désillusionnée. Dépourvu de passion, elle est surtout guidée par les nécessités matérielles : « Quand tu es pauvre [...] l'amour, il rapetisse vite. Il devient un bouton, il sèche et il tombe » (FA, 350), dit-elle.

➤ *Féminin*

Dans le regard de son époux, Marème apparaît comme une propriété : « Il avait installé Doriane dans son cent et quelques mètres carrés et l'avait épousée. C'était la féconder qui l'obsédait désormais quand il lui faisait l'amour. Il la voulait mère, c'était devenu son projet » (FA, 352). Si la perception de l'homme est marquée par l'amour, il n'empêche qu'il se pose comme une instance décisionnaire quant à son avenir. Dans le roman, le personnage féminin prend peu d'initiatives, son libre-arbitre étant approprié par son mari. En deçà, leur relation laisse entendre là aussi un rapport de domination, qui est exacerbé dans d'autres textes, par une véritable appropriation du corps de la femme noire par l'homme blanc. Dans l'écrit pour la parole « Sororité », il est question du harcèlement que subit une employée noire dans son travail. À propos de son directeur, elle dit : « Une fois, il est allé jusqu'à me demander quand on me verrait en bikini. [...] Je suppose qu'il est normal d'imaginer une femme noire nue. Tu sais que nous n'avons jamais quitté la jungle » (EPP, 48-49). Or, cette même imagerie de la femme noire est employée ailleurs dans des techniques de marketing. C'est ce que raconte la pièce *Le Iench*. Ramata, jeune afropéenne est recrutée par un commerçant de lingerie, qui se disait : « je mets une belle black comme ça à l'air sauvage, ça serait bien, une racée ronde pulpeuse à la peau bien noire, j'en fais une beauté rare, je me disais ça, du commerce, un truc

qui vend bien » (*LI*, 62). Le fait qu'il lui ait proposé par ailleurs de se prostituer montre bien le fait qu'il la considère comme un objet, voire comme un produit de consommation.

Ainsi, comme les hommes noirs, les femmes noires se heurtent elles aussi à des stéréotypes hérités de l'histoire de l'esclavage et de la colonisation, et de l'imagerie exotique et raciste qui en découle. Dans le cadre des arts vivants, Sylvie Chalaye parle « d'éroticolonie¹⁰⁶ », qu'elle définit comme ce « territoire imaginaire où l'artiste iconisée reste enfermée dans son corps¹⁰⁷ » et qui conditionne la perception des personnages féminins noirs sur scène. On retrouve là le renvoi vers l'ailleurs mentionné dans la première sous-partie, qui se combine donc aussi au genre. Ainsi, l'écrit pour la parole « Projections » insiste particulièrement sur la nudité des artistes féminins noires citées. Il mentionne « La nudité mise en cage » de Joséphine Baker, de même que celle de Lisette Malidor, « dénudée elle aussi Un corps elle aussi ». On perçoit avec ces expressions la métaphore animale qui leur est accolée, laquelle est aussi soulignée par « les bananes les grimaces les roulements d'yeux », et surtout la répétition du mot « sauvage » sur lequel ce passage du texte insiste particulièrement : « il leur a fallu jouer les sauvages pour arriver en haut de l'affiche Il leur a fallu jouer les sauvages émoustiller le désir malsain qu'on avait de la sauvage » ; « dévêtues puis couvertes d'exotisme habillées de fantasmes La femme noire de France n'a été que saturé de stéréotypes » (*EPP*, 59). La scène est appréhendée dans ce cadre comme un espace où les artistes féminines noires sont prisonnières de carcans à la fois racistes et sexistes, qui aliènent leur identité. C'est aussi ce que met en scène *Fille de*, lorsque le personnage relate ses débuts au théâtre et qu'elle se confronte au regard éroticolonial d'une metteuse en scène :

Ah cette danse tribale de chez toi, ça c'était bien, là j'ai vu ta place dans le spectacle ! Pendant tous ces mois de travail, j'ai vu chez toi une qualité très poussée, ça n'a rien de péjoratif, attention. Tu es docile. C'est incroyable, les filles sont toutes comme ça chez toi ? Ça me plairait d'aller faire un spectacle dans ton pays, j'ai déjà un titre en tête, ça s'appellerait : Les filles de Dji... Sans cette employeuse chez qui tu n'es jamais retournée, tu n'aurais peut-être pas appris à identifier le sexisme et le néocolonialisme au travail (*FD*, 28).

On perçoit ici un discours s'articulant à différents niveaux. D'une part, le personnage rapporte les paroles de l'employeuse qui assigne très clairement Leïla, ainsi que le montre la forme déclarative, à des qualités qui seraient elles-mêmes le propre d'un territoire. Très vite le propos passe d'un singulier de la deuxième personne à un pluriel, ce qui connote l'essentialisation. D'autre part, la dernière phrase est un commentaire des propos précédents, que le personnage adresse directement au public, brisant ainsi le quatrième mur et dépassant en deçà la frontière entre la fiction et l'espace social.

C'est que ce domaine social constitue lui aussi d'une certaine manière un espace scénique, dans la mesure où le corps féminin y est toujours exposé au regard de l'homme blanc. C'est

¹⁰⁶ Sylvie CHALAYE, *Race et théâtre. Un impensé politique*, op. cit., p. 107.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 108.

aussi ce type de regard que posent les « prédateurs » mis en scène dans le texte « Summer Soon », qui se passe dans un cadre urbain. On y trouve un vocabulaire gustatif et de nombreuses métaphores qui décrivent la femme noire comme une denrée comestible :

L'été est dans les pupilles des hommes. Dès qu'il approche, ils n'ont d'yeux que pour les femmes noires. Même ceux qui n'en ont rien à faire habituellement. C'est comme ça. [...] Puisque ce n'est pas encore le moment de prendre ses vacances annuelles, chacun cherche, à sa façon, un léger avant-goût de fête à se mettre sous la dent, un encas épicé, une pâtisserie saupoudrée de sucre brun [...] Les hommes du Champ de Mars cherchent de jeunes femmes. Des primo arrivantes venues faire leurs études. Elles sont propres, lisses, avec un parfum tropical, cette saveur qu'ils ont déjà sur le bout de la langue, ce goût que leur ont laissé des séjours d'affaire en Afrique centrale (*EPP*, 43).

Cette perception dépersonnalisée de la femme noire renvoie là aussi, à un ailleurs, fondant son identité dans un territoire géographique. Le texte rend ainsi compte de la domination des genres qui se joue dans cette scène : l'homme est en position de spectateur et c'est aussi de son point de vue que provient la représentation décrite dans le texte, tandis que la femme la subit.

3.3 Le corps noir, réceptacle de la violence raciale et intersectionnelle

3.3.1 Le viol

L'écrit pour la parole « Summer soon » se poursuit par une scène de viol :

Très vite, sa main est sur leur jambe. Très vite, il les tutoie. Très vite, sa main soulève sa jupe, glisse entre les cuisses. [...] Il a passé un bon moment à rouler dans le quartier, il faisait son marché du regard, soupesait, tâtait, répétait déjà ce geste, l'enfouissement brutal de la main droite entre les jambes d'une jeune femme subsaharienne. L'insertion des doigts : l'index et le majeur. Si la jeune femme est réactive, elle se servira de son sac à main pour le frapper au visage, ouvrira la portière en l'injuriant. La plupart du temps, elle ne l'est pas. Elle est seulement stupéfaite (*EPP*, 44).

Le texte met en exergue le rapport de force qui se joue ici : l'homme blanc est sujet, tandis que la femme noire est objet. La répétition de « très vite¹⁰⁸ » souligne aussi l'absence de consentement et la stratégie du violeur qui consiste à désarmer sa victime. Le viol peut alors être appréhendé comme une appropriation de l'autre, et de fait, le corps noir se fait métaphore d'un espace dont l'homme blanc s'empare par la violence. Ainsi, on peut l'interpréter comme une métonymie du territoire lointain, fantasmé, à coloniser, suivant le propos de Sylvie Laurent

¹⁰⁸ J'ai déjà analysé cet extrait dans le livre : *Questions identitaires dans les récits afropéens de Léonora Miano*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2016, p. 144.

qui écrit que « la barbarie exercée sur le territoire des Africaines est une métaphore de celle que le continent subit¹⁰⁹ ».

Le motif du viol est régulièrement mentionné dans la littérature afro-caribéenne et afro-américaine féminine, où il constitue certaine fois un épisode introducteur au récit : dans *The Bluest Eyes*¹¹⁰ (1970) de Toni Morrison, l'inceste est mentionnée dès le début du roman ; *Moi, Tituba... Sorcière noire de Salem* de Marysé Condé débute par le récit du viol de la mère de l'héroïne : « Abena, ma mère, un marin anglais la viola sur le pont du Christ the King, un jour de 16** alors que le navire faisait voile vers la Barbade. C'est de cette agression que je suis née¹¹¹ ». Dans *Humus* aussi, la violence sexuelle est un motif récurrent, que ce soit dans le contexte du village d'origine (cf. chapitre « la Blanche »), durant la transportation (cf. chapitre « la Mère »), dans les plantations (cf. chapitre « la Vieille »), ainsi que sur le navire (cf. chapitre « la Muette »). Le corps soumis devient un espace que les captives ne peuvent plus protéger et dont elles sont dépossédées ; c'est un corps colonisé par l'homme blanc et la violence qu'il exerce, celle-ci imprégnant non pas seulement l'espace corporel, mais l'être tout entier. C'est ce que l'on peut lire dans le récit de la Muette, qui dit que les hommes ont « cassé » (*H*, 23) son ventre :

Une nuit, ils m'ont mangé le ventre. L'homme était seul mais c'est comme s'ils étaient cent. Je n'avais plus de larme quand il est entré. Je songeais seulement à mon doigt dans la gorge. Ce doigt qui ne suffirait jamais à tout enlever. J'ai pensé qu'il faudrait que j'en mette deux, la main, le bras. Jusqu'à ce que toute l'eau de l'homme parte (*H*, 19).

Le corps apparaît comme échappant au personnage, ce que sous-entend la métaphore cannibale ; il est approprié par les esclavagistes violeurs, ainsi que le métaphorise l'image des fluides qui noient littéralement le corps violé. La métonymie du corps ou du sexe que signifie le ventre et que l'on retrouve aussi dans d'autres parties du roman – « Il y a de la violence dans le regard de nos maîtres, des jurons dans leur bouche lorsqu'ils nous brûlent le ventre » (*H*, 62) –, renvoie elle aussi à l'idée du viol comme étant fondateur, dans la mesure où le ventre constitue un espace de gestation, habituellement pour un enfant à naître : ici cependant, il devient l'espace fondateur de la dépossession de soi.

Les violences sexuelles mentionnées dans *Humus* annoncent l'entrée des héroïnes dans l'intersectionnalité des oppressions, à savoir celle du genre, de la race et de la classe. Premièrement, le viol inaugure une dichotomie du genre marquée par la violence, ainsi que le sous-entend l'intertexte avec le *Deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir par le personnage de la Blanche : « L'eau sale, la chienne, la femme. C'est à cause d'eux, de leur chose qui j'en suis sûre me détraque. On ne naît pas femme, on le devient à leur contact. La manière qu'ils ont

¹⁰⁹ Sylvie LAURENT, « Le « tiers-espace » de Léonora Miano romancière afropéenne » [en ligne], *Cahiers d'études africaines*, n° 204, 2011, p. 778, URL : <http://journals.openedition.org/lama.univ-amu.fr/etudesaficaines/16857>.

¹¹⁰ Toni MORRISON, *L'oeil le plus bleu*, trad. de Jean GUILLOINEAU, Paris, 10-18, coll. « 10-18 », 2011.

¹¹¹ Maryse CONDE, *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem*, Paris, Mercure de France, coll. « Collection folio » 1929, 2011.

de nous regarder, de nous toucher, de nous remplir » (*H*, 104). C'est aussi ce que l'on peut constater dans les extraits de chants de marins, qui apparaissent de façon indépendante entre les différents chapitres, dans lequel le corps féminin noir n'apparaît que comme un objet sexuel, à dominer : « Les filles marrons ont la peau en sucre / Pourrions faire du miel avec / Dedans les cuisses c'est tout mouillé / J'y planterais bien mon mât d'gabier » (*H*, 165). Dans la cale, se laissent donc aussi déjà entendre la race, *via* l'exotisme mentionnée précédemment et l'essentialisation. Dans les plantations, les distinctions de genres et de races sont aussi creusées par les rapports entre femmes blanches et femmes noires ; ainsi que le soulignent régulièrement les féministes intersectionnelles, il n'y avait pas de solidarité entre elles dans ce contexte, mais au contraire une violence exacerbée de la part des femmes blanches envers les femmes noires, parce que « leur mari impose ouvertement des relations sexuelles à des esclaves ou entretient des liaisons, souvent tout aussi contraintes, avec des négresses et mulâtresses libres. Les femmes blanches gardent le silence, mais la jalousie explique la violence spécifique dont certaines font preuve envers leurs négresses¹¹² ». S'y ajoute enfin la classe, que j'envisage ici à travers leur état d'asservissement. En tant qu'esclaves, les personnages sont considérés comme de la marchandise et seulement à travers leur capacité de production, à une époque fondatrice pour l'histoire du capitalisme, l'esclavage étant considéré par différent·e·s chercheur·e·s comme se situant à l'origine de ce système économique¹¹³. Les femmes particulièrement devaient « donner des bras neufs à l'esclavage », de même qu'elles devaient prendre en charge différentes tâches au sein de la plantation, tant domestiques qu'agricoles.

3.3.2 Un corps désarmé

➤ *Fragmentation du corps*

Selon bell hooks¹¹⁴, le viol était « un mode de torture courant utilisé par les négriers pour soumettre les femmes noires récalcitrantes¹¹⁵ ». Le corps noir devient ainsi un terrain où ces

¹¹² Aurélia MICHEL, *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*, op. cit., p. 159.

¹¹³ Voir par exemple : Éric WILLIAMS, *Capitalisme et esclavage*, Paris, Présence Africaine, 1944. Marcus Rediker écrit plus particulièrement à propos du navire négrier ceci : « Le navire fut ainsi l'élément central d'un ensemble de bouleversements économiques profonds et interdépendants qui furent essentiels à l'essor du capitalisme : la conquête de nouvelles terres ; l'expropriation de millions de personnes et leur reconversion dans les secteurs de l'économie en pleine croissance et orientés vers le marché ; l'exploitation minière de l'or et de l'argent ; la culture du tabac et du sucre ; le développement concomitant du commerce de longue distance ; et, enfin, une accumulation planifiée de la richesse et du capital qui allait au-delà de tout ce que le monde avait jusqu'ici connu » (Marcus REDIKER, *À bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite*, op. cit., pp. 69-70).

¹¹⁴ De son vrai nom Gloria Jean Watkins, bell hooks a choisi son nom de plume en hommage à sa mère et à sa grand-mère. Elle l'écrit sans majuscule, considérant l'emploi de celles-ci comme un signe de culte de la personnalité.

¹¹⁵ Bell HOOKS, *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, trad. de Olga POTOT, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2015, p. 59.

multiples violences se croisent, et finissent par « sectionner », verbe que l'on peut aussi deviner dans la notion « d'intersectionnalité », le sujet. Ce postulat résonne de manière particulière au regard de l'histoire de Saartje Baartman, qui est mentionnée dans l'écrit pour la parole « Projections » : « la Vénus qui ne fut pas vénérée pas divinisée seulement montrée moquée taillée en pièce » (*EPP*, 59). Après avoir été déportée d'Afrique du Sud puis exhibée dans des zoos humains, son corps a été disséqué après sa mort et ses parties (génétales notamment) ont été conservées pour servir des recherches scientifiques. Son squelette a lui été exposé au musée de l'Homme à Paris. Ainsi, la multiplicité des formes d'oppression entraîne une dislocation du sujet noir, celle-ci s'articulant dans les espaces intérieurs, mais aussi de façon très concrète par des violences physiques. La torture des corps noirs constitue un motif qui figure alors particulièrement la dislocation identitaire vécue par les personnages noirs en contexte hégémonique, ce qu'illustrent de manière paroxystique des scènes de lynchage au temps de l'esclavage, comme celle qui suit un extrait du roman *Humus* déjà citée dans le chapitre 2, qui se poursuit ainsi :

Les regards tous tombèrent sur ces chevaux dévalant la plaine, traînant derrière eux le cadavre d'un garçon.

Ce n'est pas tout. Le maître, fou de colère, exige que la mère vienne identifier le corps. Elle accourt, regarde le Blanc, lui répète que ce n'était pas son enfant, ce prétendu fils [...]. Le maître perd patience. Vingt-cinq coups de fouet. La femme continue de nier. Cinquante. On lui ordonne, puisque ce n'est pas son fils, d'en finir avec le machabée [...] Dix jours après, elle craquait. Une folie qui, avant de traverser son corps, dansait autour d'elle comme une toupie. [...] Bientôt la mort viendrait (*H*, 40).

La « violence du texte¹¹⁶ », qui laisse d'ailleurs planer le doute sur l'identité du jeune esclave tué – on ne saisit pas réellement s'il s'agit du fils disparu, ou pas –, est soulignée ici par une multiplication des supplices, ceux-ci s'exerçant aussi sur des sentiments humains, comme l'amour maternel. Premièrement, l'esclave fugitif est poursuivi, puis mis à mort de façon terrible, comme on l'a déjà relevé dans le chapitre 2. Deuxièmement, sa mère doit se confronter à la disparition de son fils. Troisièmement, elle est fouettée, à cause de l'ultime acte d'auto-défense qu'elle produit, à savoir nier l'identité de son fils. Ainsi, les maîtres font ici « du moindre réflexe de préservation une avancée vers la souffrance la plus insoutenable¹¹⁷ ». Quatrièmement, elle est forcée de le tuer. L'ensemble de ces actes constituent des « procédés d'anéantissement¹¹⁸ » du sujet noir, ce qui réussit, puisque le personnage va sombrer dans la folie. Or, ce qui est raconté dans cet extrait fait écho à des pratiques de torture employées au temps de l'esclavage, où des mères étaient forcées d'assister à l'exécution de leur fils qui avaient marronné, ce qu'Elsa Dorlin explique en ces termes : « la justice coloniale [...] veut

¹¹⁶ Marc GONTARD, *La violence du texte. Études sur la littérature marocaine de langue française*, Paris : Rabat, L'Harmattan, 1981.

¹¹⁷ Elsa DORLIN, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017, p. 5.

¹¹⁸ *Ibid.*

apprendre aux esclaves que le droit de conservation ne leur appartient ni en propre ni à celle qui leur a donné la vie, mais qu'il ne relève que du seul intérêt de leur maître¹¹⁹ ». C'est pourquoi les scènes de lynchage étaient exposées à la vue de l'ensemble de la communauté des esclaves. Comme dit précédemment, il s'agissait, au-delà de torturer des corps, d'« atteindre l'esprit, briser les êtres de l'intérieur. Il ne fut pas nécessaire de torturer physiquement des communautés entières. Exposer des corps suppliciés suffisait¹²⁰ ».

➤ *Pouvoir contre vulnérabilité*

La torture servait aussi à montrer aux déporté·e·s que, dans la perspective esclavagiste, iels étaient considéré·e·s non pas comme des êtres, mais comme des marchandises ou encore des « bien meubles¹²¹ », ainsi que le stipulait le Code Noir, texte entré en vigueur en 1685, qui légiférait l'organisation du système plantocratique. La scène de vente des esclaves dans *Humus* par exemple atteste de cette marchandisation des êtres, considérés seulement à travers les capacités de production de leur corps :

Cent, deux cents esclaves avaient été parqués là, sur le gaillard d'arrière, tétanisés par la peur, forcés de montrer dents, œil, anus, aisselle.

Sur une estrade, bien en évidence, on avait rassemblé quelques dizaines de nègres. Des pièces d'Inde, assurément les meilleurs, que les maux et la démence semblaient avoir épargnés. À mille huit cents livres la tête de nègre, il fallait bien que cela en fût. « Regardez-y bien à trois fois », ajouta néanmoins d'une voix sourde Isabelle. Il arrivait qu'une simple négligence fit payer au centuple de sa valeur une esclave. M. de Bougainville fit mander le chirurgien et ordonna que l'on examinât avec le plus grand soin la marchandise. Il venait de repérer deux solides gaillards et une négresse.

« Et d'où vient la femelle ? » s'informa Isabelle [...] (*H*, 212).

Le vocabulaire employé (« nègre » ; « des pièces d'Inde » ; « marchandise » ; « femelles »...) réifie les esclaves en animal et en objet. Le texte met par ailleurs en exergue la hiérarchie qu'impose la racisation. Le Blanc, propriétaire, est maître de la vente, qu'il vit presque comme une forme de divertissement. À l'inverse, les Noir·e·s sont exposé·e·s et dépourvu·e·s de toutes leur capacité agentive¹²². Leur corps est disloqué sous le regard des esclavagistes, ainsi que le montre l'énumération de la première phrase. Totalemment déshumanisés, il leur est aussi interdit d'exprimer des sentiments inhérents à l'être humain. Les œuvres littéraires réactualisent ces questions qui occupent encore une place subalterne dans les historiographies collectives, en les traitant de façon littéraire. Le présent d'énonciation employé dans *Humus* vise une forme d'immédiateté, de même que la dimension descriptive et les variations des points de vue ; si ici,

¹¹⁹ Elsa DORLIN, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, op. cit., p. 26-27.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 5.

¹²¹ Article 44 de la version datant de 1685.

¹²² Le mot, qui est à comprendre comme une puissance d'agir, sera plus amplement commenté dans le chapitre 4 (cf. 4.1.2)

le texte adopte celui des esclavagistes, ailleurs, c'est celui du personnage esclavagisé qui est choisi.

Dans les extraits susmentionnés, ce dernier est en position grammaticale d'objet, tandis que le personnage blanc est sujet. Cela rend compte de la « neutralisation » qui est employée dans le système plantocratique à l'égard des esclaves. De fait, aux stratégies d'aliénation identitaire correspondent des processus généralisés de désarmement des esclaves, ce qui apparaît de manière très concrète en terme législatif. Ainsi, l'article 15 de la version de 1685 du Code Noir stipule qu'il leur est défendu « de porter aucunes armes offensives ni de gros bâtons, à peine de fouet et de confiscation des armes au profit de celui qui les en trouvera saisis, à l'exception seulement de ceux qui sont envoyés à la chasse par leurs maîtres et qui seront porteurs de leurs billets ou marques connus¹²³ ». Dans sa « philosophie de la violence », Dorlin ajoute à cela que :

Le désarmement doit être immédiatement compris comme une mesure de sécurité des populations libres, mais, plus fondamentalement, il institue une ligne de partage entre les sujets qui sont propriétaires d'eux-mêmes et sont seuls responsables de leur conversation, et les esclaves qui ne s'appartiennent pas et dont la conversation dépend tout au bon vouloir de leur maître¹²⁴.

La ligne de partage mentionnée ici fait écho à la ligne de partage des couleurs, notamment dans le maintien du rapport de domination / soumission qu'elle suppose et cela inclut aussi la privation pour les esclaves de la possibilité de se protéger soi-même, même si on verra dans le chapitre 4 qu'ils élaborèrent des stratégies d'autodéfense alternatives. Or, il s'agit là d'une modalité du système plantocratique qui se perpétuera bien au-delà de l'esclavage et jusqu'à l'époque contemporaine. Dans ce contexte, le corps devient une « archive de la race », pour reprendre une expression employée par Maboula Soumahoro, qui écrit que « le corps et la couleur de la peau constituent les seules traces, les seuls indices, les seules preuves et les seules archives accessibles à notre époque¹²⁵ » des expériences afrodescendantes.

3.3.3 L'exemple des violences policières

➤ *L'aspect tragique dans Le Iench*

Des autrices du corpus écrivent en effet sur la question des violences policières, que subissent particulièrement les hommes noirs, en investissant le champ de la masculinité, et où

¹²³ « Code Noir » [en ligne], *op. cit.*

¹²⁴ Elsa DORLIN, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, *op. cit.*, p. 26.

¹²⁵ Maboula SOUMAHORO, *Le triangle et l'hexagone. Réflexions sur une identité noire*, La Découverte, Paris, 2020, p. 116.

la question du désarmement que soulève Dorlin ressurgit. Dans *Le Iench*, celles-ci constituent l'arrière-plan de l'intrigue. Dans un premier temps, elle en est détachée, dans la mesure où elle est évoquée dans des interludes, que les comédiens déclament sur scène. Composée à l'aide du travail de recension établi par le collectif « Urgence notre police assassine¹²⁶ », celles-ci énumèrent les noms des victimes de violences policières, en mentionnant certaines fois le contexte du décès, notamment les paroles racistes :

Qui saura la fin de Lamine Dieng, vingt-cinq ans ? Ils le frappent, la pluie de coups et les insultes. Nègro Banania Bamboula Chocolat Singe King Kong Nègro Sale Nègre On va te buter te faire la peau le cul sale Nègre de merde enulé petite tafiole [...] Les coups dans la cellule noire humide et sale, les cris de haine à l'abri des regards les coups la haine de nos peaux noires de nos cuirs défoncés sous leurs matraques tu as peur tu vas crever tu te dis arrêtez je n'ai rien fait ils hurlent comment ça Bamboula Nègre Nègro toi t'as rien fait mais si mon gars t'as fait tu as fait et tu sais ce que t'as fait ? T'es né t'es juste né, bâtard, et moi je te bute (*LI*, 39).

La brutalité des conditions dans lesquelles Lamine Dieng¹²⁷ est décédé est retranscrite dans le texte par les insultes racistes et leurs répétitions. Il ne s'agit pas d'une description marquée par le réalisme, au sens littéraire du terme, dans la mesure où le contexte spatio-temporel n'est par exemple pas mentionné, et que le texte n'est pas écrit à l'imparfait. Mais le présent employé projette le·la lecteur·rice ou le·la spectateur·rice dans l'immédiateté de l'agression. L'absence de ponctuation y participe, dans la mesure où elle suggère une lecture précipitée. La disproportion de la force est démontrée par l'omniprésence des termes renvoyant à la violence – « frappent », « matraques », « coups » –, et par le contexte d'enfermement où l'agression s'est produite. Enfermée, la victime est d'autant plus démunie face à la violence qui s'abat sur elle, celle-ci étant aussi signifiée par la présence d'un pluriel qui opprime un singulier, ce dernier devenant d'ailleurs une deuxième personne du singulier à la fin de l'extrait ; sans doute est-ce là une façon d'interpeler les consciences, de projeter encore plus le·la lecteur·rice ou le·la spectateur·rice dans cette situation. Là aussi donc, de même que dans le contexte de l'esclavage, la violence est légitimée lorsqu'elle est d'un côté de la ligne, qui est celui des forces de l'ordre, et condamnée lorsqu'elle est de l'autre, celui des minorités racisées :

Puisque les corps rendus minoritaires sont une menace, puisqu'ils sont la source d'un danger, agents de toute violence possible, la violence qui s'exerce en continu sur eux, à commencer par celle de la police et de l'État, ne peut jamais être vue comme la violence crasse qu'elle est : elle est seconde, protectrice, défensive – une réaction, une réponse

¹²⁶ Ce collectif a été fondée par Amal Bentounsi, sœur de Amine Bentounsi, abattu en 2012 à Noisy le Sec, d'une balle dans le dos, tiré par un policier. Il a pour objectif de dénoncer les actes de violences policières, de les recenser, et de proposer des stratégies de défense pour ceux qui en sont victimes. En ce sens, le collectif a notamment créé une application pour les téléphones portables, permettant de filmer ces violences.

¹²⁷ Lamine Dieng a été interpellé en 2007 par la police suite au signalement d'une altercation dans un hôtel. Il est décédé dans le véhicule de police qui le transportait à la suite d'un plaquage ventral, que les agents justifiaient en mentionnant sa « corpulence athlétique ».

toujours déjà légitimée¹²⁸.

C'est ce que Dorlin démontre à travers l'analyse de ce que subit Rodney King, un Afro-américain qui a été lynché par une dizaine de policiers en 2012, agression qui avait été filmée. Lors du procès, la défense de ces derniers s'appuya sur le danger que l'homme leur faisait courir ; de même, Rodney King dit qu'il « essayait juste de rester en vie¹²⁹ ». Malgré la flagrante disproportion du rapport de force – dix personnes armées contre une personne non armée –, ce furent les policiers qui furent acquittés.

Cette même disproportion de la force est mise en exergue dans la fin du *Iench*, où Drissa se fait tuer par la police, alors qu'il s'était réfugié seul, avec son chien, dans une forêt¹³⁰ :

DRISSA. [...] Non je ne suis pas une armée.
Je ne brûlerai rien.
Je demande juste le calme.
Vous me retournez et fouillez mes poches sous mon dos.
[...] Et vous hurlez sur moi et je tremble. [...]
Vous pointez vos armes
Vous me donnez des noms qu'ici je ne répéterai pas
Vos hurlements déchirent le calme de la forêt où la violence animale épouse indéfiniment la tranquillité végétale.
Vos insultes vont précéder les coups de vos poings sur la peau noire.
Ce sera ici ma fin (*LI*, 51-52).

Même là, la violence s'imisce, rendant celle-ci d'autant plus criante : on perçoit notamment la brutalité de la scène par le champ lexical du bruit, un bruit extrême et agressif, que souligne aussi le polyptote du verbe « hurler ». L'adoption d'un discours direct, adressé aux policiers, laisse entendre ce qui est habituellement tu dans ces violences, à savoir la voix de la victime. Mais dans le même temps, elle rend aussi compte de la fatalité de la situation : le fait que, à la fin de la pièce, les violences policières qui étaient jusqu'alors évoquées indépendamment de l'intrigue la rejoignent, dans une longue tirade qui s'étend sur trois pages et qui se termine par la mort du personnage, attribue au texte une dimension tragique¹³¹. Celle-ci était déjà suggérée par les interludes, toutes étant marquées par la fatalité, ainsi qu'on peut le voir avec des phrases comme : « serai-je moi le prochain ? » (*LI*, 18) ; « ce sera toi le prochain » (*LI*, 39) ; « qui sera le prochain ? » (*LI*, 17 ; 18 ; 49 ; 50), « Qui sera le prochain ? Serait-ce moi le prochain ? » (*LI*, 49 ; 68), ou encore la parole rapportée du policier susmentionné qui dit « T'es né t'es juste né » (*LI*, 39). Ces assertions marquent ainsi la condamnation qu'engendre la race, ainsi que la puissance de conditionnement de celle-ci.

¹²⁸ Elsa DORLIN, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, op. cit., p. 13.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹³⁰ La symbolique de la forêt sera commentée plus en détail dans le chapitre 5 (cf. 5.2.2).

¹³¹ C'est aussi ce que raconte le « cinéma de banlieues », qui montre le schéma de causes à effet liés aux violences policières. Voir par exemple les scènes finales du film *Divines* (2016) de Houda Benyamina et celle des *Misérables* (2020) de Lady Jy.

➤ *Les violences policières, une continuité de l'histoire afrodiasporique*

Le récit de la mort de Drissa rappelle le dénouement du roman *Louisiane* (2020) de Fabienne Kanor, qui se termine lui aussi par la mort de l'un des personnages, tué par la police. Là aussi, les forces de l'ordre s'acharnent sur le corps de Zac, qui était pourtant seulement en train de danser sur la chaussée : « les deux policiers tiraient comme des malades, des malades mentaux, des chiens de malades mentaux, des Blancs même si l'un d'entre eux était de la même couleur que nous-mêmes, tiraient et retiraient pour être certains que le corps entraîné à ne pas tomber tomberait enfin¹³² ». Ces textes font écho à des faits tragiques survenus ces dernières décennies : la mort par plaquage ventral de Lamine Dieng en 2007, d'Adama Traoré, décédé en 2016 dans les locaux de la gendarmerie de Beaumont-sur-Oise ou encore de George Floyd en 2020 à Minneapolis, pour ne citer que ces trois-là. C'est d'ailleurs aussi en 2020 que paraissent la pièce de Dumbia et le roman de Kanor, la même année où le mouvement *black live matters*, initié en 2014 aux États-Unis, a pris de l'ampleur et a eu un retentissement mondial. Il s'agit là certes d'un hasard, mais cela illustre les préoccupations communes, qui relient l'espace national français à celui du Nord de l'Amérique. Si en France, comme expliqué précédemment, la question raciale n'est pas traitée de la même façon qu'au Nord de l'Amérique, un texte comme *Le Iench* l'inscrit dans une vaste histoire transatlantique. De fait, le premier interlude du texte se termine en ces termes : « Les enfants n'ont pas appris pourquoi au fond de leur mémoire siège un nègre courant » (*LI*, 17), et l'esclavage est aussi mentionné dans la tirade finale de Drissa : « Je serai le pendu noir sur un arbre de France », (*LI*, 52) dit-il. On peut aussi y percevoir un intertexte musical à la chanson *Strange fruit*, inspirée d'un poème de Abel Meeropol, qui a été interprétée par la chanteuse Billie Holiday pour la première fois en 1939. Cette chanson évoque les lynchages des Afro-Américain·e·s au Sud des États-Unis à l'époque de la Ségrégation : « *Strange fruits, Southern trees bear a strange fruit / Blood on the leaves and blood at the root / Black bodies swinging in the southern breeze / Strange fruit hanging from the poplar trees*¹³³ ».

Ce que suggèrent ces allusions à l'Histoire, c'est que les violences policières s'inscrivent dans la continuité de l'histoire de l'esclavage, ainsi que l'écrit Léonora Miano :

Les Noirs de la période actuelle sont issus des violences faites à leurs aïeux. [...] Ce qui unit dans la couleur de peau, ce qui unit dans la douleur, c'est l'expérience commune de la violence systémique. C'est le réveil des blessures jamais vraiment cicatrisées, le rappel d'un choc inaugural dont il semble qu'il ne cesse de se répéter, selon des procédés guère éloignés de ceux d'autrefois. En France, les brutalités policières – assorties ou non d'injures racistes –, la surveillance constante, prennent vite des allures colonialistes,

¹³² Fabienne KANOR, *Louisiane*, Paris, Rivages, 2020, p. 199.

¹³³ « Les arbres du sud portent un étrange fruit / Du sang sur les feuilles et du sang aux racines / Des corps noirs qui se balancent dans la brise du Sud / Étranges fruits suspendus aux peupliers » (« Paroles et traduction de la chanson "Strange Fruit" par Billie Holiday » [en ligne], *La Coccinelle. Paroles de chansons et traductions*, URL : <https://www.lacoccinelle.net/243191-billie-holiday-strange-fruit.html>).

faisant des groupes minorés, des colonisés de l'intérieur¹³⁴.

Dans les deux cas, celui de l'esclavage, et celui des brutalités policières et du racisme contemporain, ce à quoi on pourrait ajouter la colonisation, les violences raciales procèdent de logiques que d'aucuns qualifient de « systémiques ».

➤ *Une lecture genrée*

Lorsque Drissa quitte la maison, Issouf dit à Ramata :

Je suis inquiet pour ton frère.

Un temps

Comme je le suis pour Seydouba.

Un temps

[...] Ils croient pouvoir dissoudre les filles et femmes dans leurs semences mais ils ne posséderont pas les garçons. Alors ils les abattent. Ils les abattent comme ils abattent les chiens qu'ils ont créés (*LI*, 67).

Avec cette réplique, le texte pour la scène amorce une lecture genrée des violences policières, dans la mesure où, ainsi que le dit le personnage, celles-ci touchent avant tout les hommes, quand les femmes subissent d'autres formes de violence. C'est aussi un point de vue que défend Miano, qui, dans l'ouvrage collectif qu'elle a dirigé, *Marianne et le garçon noir*, écrit ceci : « Avec ceux-là [les hommes noirs], c'est toujours peau contre peau, chair contre chair que l'on procède. On leur grimpe à plusieurs sur le corps, jusqu'à l'ultime suffocation. Il faut à tout prix les écraser, se prouver à soi-même que l'on peut avoir raison de l'hyper-virilité noire, sorte d'animalité fantasmée par la pensée euro-centrée¹³⁵ ». Ce que les violences policières représentent, selon elle, c'est donc une guerre de virilité et de masculinités : la police représente la masculinité hégémonique, ce que performe aussi son statut au sein de la société, de même que les valeurs qu'elle revendique (maintien de l'ordre, courage, protection etc.) ; les hommes noirs, victimes de violences policières, occupent quant à eux le statut d'une masculinité marginale, qui hérite de toute l'imagerie raciste susmentionnée. L'affaire Théo Luhaka, qui a donné lieu à la publication de l'ouvrage collectif *Marianne et le garçon noir*, est particulièrement parlante en ce sens. Selon la victime, lors d'une arrestation pendant laquelle le jeune homme protesta contre un contrôle d'identité, des policiers auraient introduit dans son anus une matraque sur environ 10 cm et ce, en proférant des insultes racistes, faits qui, s'ils étaient avérés, viendraient à l'appui de l'idée de l'interaction de la violence qui porte sur le genre avec celle qui porte sur la race. C'est en quelque sorte un rapport de force postcolonial qui se joue alors sur le corps de l'homme noir, ce que soulève l'artiste Elom²⁰ce, dans sa contribution à l'ouvrage dirigé par Miano :

¹³⁴ Miano, "Noire hémoglobine", *op. cit.*, pp. 12-13.

¹³⁵ Léonora MIANO, "Noire hémoglobine", *op. cit.*, p. 17.

Quand j'ai appris l'affaire d'A. Traoré, et récemment celle de Théo, j'ai vu la virilité blessée de l'Afrique [...]. L'homme noir représente symboliquement la force de l'Afrique. Si cette puissance peut être soumise aussi brutalement, de façon aussi gratuite, sans que nous puissions réagir en conséquence, c'est une partie de nous, la partie virile, qui est meurtrie. L'Afrique a été violée depuis des siècles. C'est à coup de canon et grâce à la ruse que ses grandes résistances ont été maîtrisées. [...] La France a infligé à notre continent une violence que nos pères ne pouvaient concevoir. Une violence à laquelle ils n'étaient pas préparés. À nous, qui avons grandi sur le sol africain, le viol de Théo a rappelé ce que nous avons affronté à l'école. La dysmétrie du rapport de force qui fait ployer nos pays, ce qui se cache derrière des termes tels que « coopération ». Les droits d'appauvrissement et d'exploitation que certains de nos dirigeants ont octroyés à des entreprises françaises sur le continent¹³⁶.

Là aussi, comme dans le cas du viol sur les femmes noires, le corps devient une métaphore du continent d'origine : il est violenté, approprié, tel que le fut l'Afrique par les Européen-ne-s au cours de l'histoire. Dans *Le Iench*, Karim exprime cette idée en mobilisant un vocabulaire qui insiste sur la perte : « KARIM. [...] Les guerres, on les a perdues même quand on croit les avoir gagnées je crois, qu'il se disait, parce que finalement nos fils, enfin leurs fils, vous voyez, Drissa ou moi [...] les guerres on les a perdues parce que même nos fils ne nous appartiennent plus » (*LI*, 31). Parce qu'il provient de cette terre saccagée, l'homme noir et plus globalement celui qui est racisé est de fait exclu de la masculinité hégémonique, qui détermine dans ces normes également celle de la « possession du territoire¹³⁷ ». Plus largement, cela montre la multiplicité des supports sur lesquels se joue l'Histoire, la façon dont ils se prolongent et s'insère jusqu'au plus près des individus, ce que les œuvres mettent aussi en exergue.

¹³⁶ ELOM20CE, « Dokuishinono : rependre possession de nous-mêmes », dans Léonora MIANO (dir.), *Marianne et le garçon noir*, *op. cit.*, pp. 111-148, pp. 117-118.

¹³⁷ Léonora MIANO, "Noire hémoglobine", *op. cit.*, p. 32.

Conclusion

Ainsi, cette première partie a permis de montrer de quelle façon les mobilités au sein des espaces frontaliers fragilisent ceux qui les traversent, dans le sens du Sud vers le Nord, et notamment de l'Afrique vers l'Occident. La traversée de l'espace frontalier engage une rupture avec le pays d'origine, mais elle perpétue aussi cette rupture dans le pays d'arrivée, inscrivant finalement le sujet en migration dans un entre-deux. Cet entre-deux, aussi nommé « entre-rien » par Leïla Anis, renvoie à l'espace liminal mentionné, et rend compte d'une sorte de suspension de la présence au monde des sujets en mobilité.

La mobilité au sein de l'espace frontalier engage la disparition de l'espace d'origine, disparition qui peut avoir été personnellement vécue, comme dans les romans *Humus*, *Faire l'aventure* et dans le texte pour la scène *Fille de*, ou héritée comme dans le contexte de la postmigration : il disparaît « physiquement », mais il disparaît aussi dans la mémoire et *via* les filiations humaines qui se rompent à travers la distance spatiale et temporelle. En engloutissant ces éléments, c'est aussi le sujet lui-même qu'il fait disparaître ; la traversée de l'espace frontalier engendre le risque de la mort, qui dans certains cas est à comprendre au sens propre (la traversée des espaces frontaliers met la vie en péril) et plus généralement au sens figuré ou au sens social. C'est particulièrement le cas des espaces frontaliers qui séparent le continent africain de l'Occident, au sein desquels les personnages se confrontent à une fragmentation de leur identité, fragmentation qui s'infiltré dans les récits familiaux, de même que dans les récits collectifs.

C'est aussi ce que produit l'enfermement, qui a été exploré dans le deuxième chapitre, et qui, comme la disparition, engendre une fracture entre le sujet et le monde environnant. Puisque l'espace frontalier se caractérise par la disparition d'une partie de l'Histoire, de l'identité et des relations, il peut aussi être saisi comme un « hors lieu ». Celui-ci cristallise un enfermement qui conditionne la trajectoire du personnage et qui déborde de la frontière en elle-même. Précédant la traversée, cet enfermement se perpétue surtout au-delà de celle-ci. Dans le cadre des migrations contemporaines, le non-lieu maritime se poursuit par de multiples « hors-lieux », espaces marqués par l'extraterritorialité, qui enferment le sujet dans la marge et dans le dehors de l'ordre social du territoire d'arrivée. Ainsi, une fois traversée, la frontière géopolitique et « physique » se prolonge sous d'autres formes, urbaines et sociales notamment. Indéniablement, ces situations d'exclusion contaminent aussi l'espace mental et se répercutent sur l'identité du sujet migrant ou postmigrant, ainsi que le met par exemple en scène le roman *Anges fêlées*.

Ces deux éléments, la disparition et l'enfermement dehors, peuvent se comprendre à travers le prisme de la race, qui a été le sujet du troisième chapitre. La racisation du sujet dont la trajectoire s'ancre dans l'espace frontalier, qu'il soit atlantique ou méditerranéen, historique ou contemporain, engendre en effet la constitution d'une norme et d'une différenciation. Cette

norme, qui est du côté de la blancheur, subalternise le sujet afrodescendant, qu'elle enferme dans des stéréotypes figés, tout en le dépersonnalisant et en l'essentialisant. Les œuvres mettent alors au jour de quelles façons le sujet compose avec cela et le rapport conflictuel que cela engendre avec sa propre perception de soi et de son corps, ce dernier étant envisagé comme un réceptacle de la race. Des logiques d'oppressions intersectionnelles divisent son intégrité, toujours dans une stratégie d'asservissement qui remonte à loin dans l'Histoire. L'analyse du viol ou encore des violences policières dont il est question dans *Le Inch* a permis de le montrer, dans la mesure où ils consistent tous deux à déposséder le sujet de son propre corps.

La situation au monde des personnages qui traversent l'espace frontalier se traduit ainsi par l'incertitude, que Michel Agier convoque dans sa définition de la condition cosmopolite :

Bien au-delà des vies dites « marginales », à partir d'une expérience de l'incertitude sans l'avoir ni choisie ni subie, au-delà de l'épreuve de ceux qu'on dit un jour « étrangers », cette condition naît *dans* la frontière, c'est-à-dire dans tout ce qui fait frontière. Font ainsi frontière les lieux incertains, les temps incertains, les identités incertaines, ambiguës, incomplètes, optionnelles, les situations indéterminées, les situations d'entre-deux, les relations incertaines. Ce sont des rencontres et des expériences qui mettent en relation un ici et un ailleurs, un même et un autre, un fait « local » et un contexte « global » [...] ¹.

Dans les œuvres, cette incertitude est montrée *via* les parcours des personnages subsahariens et afrodescendants et les intrigues dans lesquelles ils s'inscrivent. L'expérience de la frontière conditionne leur interaction avec l'altérité, leur être social, leur état mental, et leur propre perception du contexte dans lesquels ils se meuvent. La mobilisation de références transnationales et transhistoriques inscrit leur parcours dans une condition partagée, liée à la race notamment. Le point de vue interne, souvent privilégié dans les œuvres du corpus, permet de donner la mesure de ces expériences incertaines du monde. Cela participe de la volonté de centraliser les narrations de la frontière, en l'envisageant au plus près du vécu.

Le silence, la négation et le vide auxquels se confrontent les personnages sont performés dans les textes par leur forme et leur style, qui se caractérisent par une « écriture du hors-lieu ² ». Transposée dans l'étude de la littérature, la migration se fait *migrance*, qui selon Marie Carrière et d'autres théoricien·ne·s renvoie à une « esthétique de traversées et de dérives, liée à la postmodernité mais surtout à l'indétermination, à la discordance linguistique, à la brisure et la désorganisation de l'identité ainsi qu'à l'éclatement de la mémoire, du temps et de l'espace ³ ». Les structures répétitives peuvent par exemple renvoyer à l'enfermement physique et surtout mental des personnages. La disparition de la ponctuation dans des passages et plus globalement

¹ Michel AGIER, *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, op. cit., p. 7.

² Christiane ALBERT, « Une écriture du hors-lieu », dans *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Karthala, 2005, pp. 149-192.

³ Marie J. CARRIERE, Catherine KHORDOC (dir.), *Migrance comparée. Les littératures du Canada et du Québec = Comparing migration : the literatures of Canada and Québec*, Bern, Suisse, Allemagne, Belgique, 2008, pp. 57-58.

la déstructuration de la syntaxe renvoient quant à elles au non-sens auquel les personnages se confrontent dans leur situation de désappartenance. Cette esthétique fracturée est à l'œuvre dans les textes pour la scène comme ceux de Leïla Anis et les *Écrits pour la parole* de Léonora Miano, qui engagent particulièrement la voix des personnages et peuvent en ce sens – et dans un premier temps – signifier la difficulté de *dire* dans un contexte de dépossession de soi. Mais elle intervient aussi dans les romans, à travers des points d'arrêt dans la chronologie des récits et dans l'avancée de l'intrigue *via* des structures en analepse et en prolepse.

Plus subsidiairement, la présente réflexion sur l'espace frontalier en tant que lieux de rupture s'est aussi appuyée sur l'expérience des autrices, en tant que femme noire, métisse ou racisée, artiste et écrivaine, dont la création interagit avec le monde contemporain, et où, selon Stuart Hall : « Les identités ne sont jamais unifiées mais au contraire, dans la modernité récente, de plus en plus fragmentées et fracturées ; jamais singulières, mais construites de façon plurielle dans des discours, des pratiques, des positions différentes ou même antagonistes⁴ ».

⁴ Stuart HALL, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, trad. de Christophe JAQUET, Éd. Amsterdam, 2008, p. 379.

Partie II

Dynamiques de résistance à l'œuvre dans les espaces frontaliers

Introduction

*Épouser la mort elle-même, les puissances de l'ombre et de l'humus, pour mieux
renaître dans la lueur vacillante des aubes incertaines¹.*

Tactiques et stratégies

Une première lecture des espaces frontaliers tels qu'ils apparaissent dans les œuvres du corpus a envisagé ceux-ci comme instigateurs de malaises identitaires et culturels. Ce malaise peut être le fait, pour les personnages issus de la postmigration et de la migration, d'un sentiment de désappartenance, d'exclusion et d'oppression. Dans le cadre du Passage du Milieu, il provient d'un arrachement à la terre d'origine, d'une déportation et de multiples processus de déshumanisation et d'aliénation mis en œuvre dans le système plantocratique. Dans le contexte des (post-)migrations postcoloniales, cette violence originelle se perpétue sous d'autres formes, lesquelles prolongent les espaces frontaliers traversés sous la forme de marges sociales.

Néanmoins, l'Histoire a démontré que malgré ces différentes formes de violence, les frontières, que ce soit celle que figure l'Atlantique historique ou celle que figure la Méditerranée contemporaine, n'anéantissent pas toutes celles qui les traversent. L'existence et le déploiement de la diaspora afrodescendante sur les continents américains et européens notamment en sont des preuves. Dans le contexte postcolonial africain-européen, on constate aussi que les moyens mis en œuvre par les politiques européennes ne ralentissent pas les flux de migrations allant des Suds vers le Nord. Elles les rendent plus dangereuses, mais les tentatives de passages d'un continent à l'autre se perpétuent malgré les murs frontières ; elles les enjambent certaines fois, et les contournent d'autres fois, découvrant et traçant des routes alternatives.

Ces premières observations montrent que des « tactiques » s'élaborent dans l'espace frontalier face aux « stratégies » de rupture mises en place pour le fermer, deux notions que j'emploie suivant la définition qu'en donne Michel de Certeau :

J'appelle « stratégie » le calcul des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir est isolable d'un « environnement ». Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte. La rationalité politique, économique ou scientifique s'est construite sur ce modèle stratégique.

J'appelle au contraire « tactique » un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni

¹ Dénètem TOUAM BONA, *Sagesses des lianes. Cosmopoétique du refuge*, Paris, Post éditions, 2021, p. 141.

donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. [...] du fait de son non-lieu, la tactique dépend du temps, vigilante à y « saisir au vol » des possibilités de profit. [...] Il lui faut constamment jouer avec les événements pour en faire des « occasions »².

Quand la stratégie impose sa propre structure et se caractérise par une maîtrise du lieu, la tactique doit quant à elle composer avec le lieu de l'autre. L'espace frontalier en lui-même pourrait diverger entre ces deux perspectives. Dans le contexte de la Méditerranée, il constituerait dans ce cas une stratégie pour l'Europe – comprise ici très schématiquement comme structure de pouvoir politique et ancienne puissance coloniale –, puisque celle-ci s'approprie la frontière comme un espace de fermeture, à travers lequel elle cherche à se « protéger » des migrations entrantes. En cela, elle signale son contrôle et sa mainmise sur la frontière, ce que l'on peut aisément observer quand on constate le déploiement des politiques migratoires européennes dans l'espace méditerranéen. Du côté de l'Afrique – ou des anciennes colonies –, l'espace frontalier figurera plutôt un lieu de tactique, et ce à deux échelles. Par rapport au pays d'arrivée, celle·celui qui le traverse devra faire preuve de ruse et d'adaptation – donc de tactique. Mais c'est aussi par rapport au pays d'origine que cette tactique peut être comprise, dans la mesure où la traversée des frontières figure une façon d'échapper à des contraintes d'existence.

Ainsi, une deuxième lecture des espaces frontaliers s'élabore à partir des survivances qui s'y déploient, « survivance » s'entendant ici à la fois comme une action – survivre à la mort qu'engendre la traversée –, ou comme une fin – traverser la frontière pour échapper à la mort. Au-delà d'être des lieux de fragmentation, les espaces frontaliers ne peuvent-ils pas aussi figurer des lieux de résistance ? Quels types de tactiques mettent alors en œuvre ces résistances, de quelles façons se déploient-elles et sur quels supports s'exercent-elles ? Telles seront les questions qui seront posées dans cette deuxième partie, à partir d'une relecture des espaces frontaliers apparaissant dans les œuvres du corpus.

Cette dernière se basera sur la résistance que figure le marronnage, mentionné dans plusieurs de ces textes. Le marronnage définit, dans le système plantocratique, les multiples tactiques de résistance mises en œuvre par les esclaves pour échapper à leurs conditions. Tour à tour « individuels ou collectif, violents ou pacifiques, révolutionnaires ou défensifs, extraordinaires ou quotidiens, publics ou cachés, actifs ou passifs³ », ces actes divers sont des exemples de tentatives de préservation qui s'élaborent dans un contexte de servitude. À partir de là, on se demandera si et comment ces tentatives se perpétuent dans les autres contextes que

² Michel de CERTEAU, « Histoire d'une recherche », dans *L'invention du quotidien. 1 Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2010, p. XLVI.

³ Paulin ISMARD (dir.), *Les mondes de l'esclavage. Une histoire comparée*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2021, p. 657.

sont la Méditerranée traversée par migrations postcoloniales d'une part et les espaces sociaux de la postmigration afropéenne d'autre part.

Le potentiel de la liminarité

Dans son étude des phénomènes rituels, Victor Turner observe que la marge constitue un espace-temps où les caractérisations du sujet s'effacent :

Les attributs de la liminarité ou des personnes en situation liminaire (« les gens du seuil ») sont nécessairement ambigus, puisque cette situation et ces personnes échappent ou passent au travers du réseau de classifications qui déterminent les états et les positions dans l'espace culturel. Les entités liminaires ne sont ni ici ni là ; elles sont dans l'entre deux, entre les positions assignées et ordonnées par la loi, la coutume, la convention et le cérémonial. [...] Ainsi, la liminarité est-elle fréquemment assimilée à la mort, au fait d'être dans les entrailles, à l'invisibilité, à l'obscurité, à la bi-sexualité, aux vastes étendues désertiques [...] ⁴.

Si l'on élargit ces propos qui portent sur le champ particulier de l'ethnologie, on y perçoit des échos avec plusieurs situations décrites dans la première partie, à savoir la double absence (« ni ici ni là »), l'effacement (« mort »), le vide (« vaste étendue désertique »), la fixation (« positions assignées ») etc. Les attributs de la liminalité s'illustrent de façon concrète chez les migrant·e·s irrégulier·e·s contemporain·e·s, qui lors de la traversée des frontières sont privé·e·s d'une identité « officielle », dans la mesure où ils n'ont pas de document leur octroyant un droit de séjour. Aux yeux de nombreuses institutions, ils sont alors inexistant·e·s.

Cependant, dans le cadre du rite, l'espace liminal, s'il institue dans un premier temps un vide, permet en retour de redéfinir le sujet qui s'y trouve. Dans une perspective plus sociale, on pourrait alors supposer que l'effacement que produit la marge introduit une possible transformation de soi. Exclu du centre, le sujet marginalisé pourrait employer cet éloignement, cette rupture avec le centre, pour se réinventer au-delà et indépendamment de celui-ci ; c'est dans cette dualité que bell hooks envisage la marge sociale dans sa pensée intersectionnelle : « *I am located in the margin. I make a definite distinction between that marginality which is imposed by oppressive structures and that marginality one chooses as site of resistance – as location of radical openness and possibility* ⁵ ». Cette perspective, où la question du « choix », qui contraste avec l'imposition, est importante, ne pourrait-elle pas aussi définir les espaces frontaliers tels qu'ils apparaissent dans les œuvres du corpus ?

⁴ Victor TURNER, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, trad. de Gerard GUILLET, Paris, Puf, coll. « Ethnologies », 1990, p. 96.

⁵ « Je me situe dans la marge. J'établis une véritable distinction entre cette marginalité qui est imposée par les structures d'oppressions et cette marge que l'on choisit comme un espace de résistance – comme un espace d'ouverture et de radicale possibilité ». bell HOOKS, « Choosing the margins as a Space of Radical Openness » [en ligne], dans *Yearnings. Race, Gender and Cultural Politics*, Routledge, New York, 2015, p. 153, URL : <https://thepoliticsofglobalart2018.files.wordpress.com/2018/09/bell-hooks.pdf>.

L'ouverture et la radicale possibilité que mentionne bell hooks pourrait correspondre à la frontière, qui, dans l'espace plantocratique, sépare la plantation et le territoire cultivé / colonisé de l'espace naturel. Celle-ci figure, dans ce contexte particulier, le lieu de passage pour l'esclave vers une possible « liberté ». L'espace frontalier se pose alors comme « l'allié » du fugitif ». Là, dans le territoire non-cultivé, point de hiérarchie sociale, puisque c'est un espace qui échappe à la loi du colon. Le·la fugitif·ve qui y reste peut alors potentiellement y inventer un nouvel espace de vie et une nouvelle façon de définir son rapport au monde.

Qu'en est-il dans le contexte méditerranéen contemporain ? Michel Agier, dans ses travaux sur la frontière, montre que dans le cadre des mobilités postcoloniales s'annoncent également d'autres manières d'habiter les territoires. Ces manières sont certes fragiles et incertaines, voire constamment en danger, ainsi que les textes l'ont montré dans la première partie, mais on peut aussi y percevoir des actes de résistance. Dans les espaces de vie qui se construisent aux abords des frontières, où les migrant·e·s sont bloqué·e·s, l'anthropologue observe les bégaiements de nouvelles formes de vie qui se déploient : comme dit dans l'introduction générale, elles initient selon lui des expériences inédites du cosmopolitisme moderne et de son monde, lesquelles échappent au contraire à ceux qui se déplacent de façon sécurisée⁶.

Communitas

Ce cosmopolitisme provient du fait que les espaces frontaliers sont aussi des lieux de croisement pour les différents territoires entre lesquels ils se situent. Du fait de cette localisation, ils constituent des points nodaux entre des parcours aux origines diverses. C'est également de cette façon que Turner envisage la marge dans le cadre du phénomène rituel. Celle-ci forme ce qu'il nomme des « *communitates* » à savoir « une communauté non structurée ou structurée de façon rudimentaire et relativement indifférenciée, ou même une communion d'individus égaux qui se soumettent ensemble à l'autorité générale⁷ ». Dans ses travaux, la marge se pense ainsi comme un espace qui, en anéantissant les structures sociales à travers lesquelles l'individu se définit habituellement, engendre une forme d'égalité – une égalité qui se construit dans une expérience collective de la privation, laquelle détermine aussi, comme on l'a vu dans la première partie, les espaces frontaliers. C'est sous ce signe de négativité partagée que Césaire définissait la communauté afrodescendante :

Oui, nous constituons bien une communauté, mais une communauté d'un type bien particulier, reconnaissable à ceci qu'elle est, qu'elle a été, en tout cas qu'elle s'est constituée en communauté : d'abord une communauté d'oppression subie, une communauté d'exclusion imposée, une communauté de discrimination profonde. Bien

⁶ Michel AGIER, « Habiter la frontière. Paysages et figures cosmopolites », *op. cit.*

⁷ Victor TURNER, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, *op. cit.*, p. 97.

entendu, et c'est à son honneur, en communauté aussi de résistance continue, de lutte opiniâtre pour la liberté et d'indomptable espérance⁸.

Dans son propos, la négativité de la rupture se conçoit parallèlement à la lutte contre cette rupture, mais dans les deux cas, l'unité est affirmée. Pour des penseurs occidentaux au contraire, la communauté se présente comme étant « désœuvrée⁹ », « inavouable¹⁰ », « désavouée¹¹ » ; Jean-Luc Nancy considère que « le témoignage le plus important et le plus pénible du monde moderne [...] est le témoignage de la dissolution, de la dislocation ou de la conflagration de la communauté¹² ». Élaborant leur réflexion entre autres à partir de l'échec du communisme et des catastrophes du XX^e siècle dont la Shoah, leur pensée s'inscrit, ainsi que l'écrit Chloé Brendlé, dans « une sorte d'ontologie négative de la communauté, conjuguant deuil inachevable et désir inassouissable de collectif¹³ ». On pourrait alors s'interroger sur la dimension particulière que la communauté pourrait avoir dans le contexte afrodescendant, qui hérite pourtant lui aussi de catastrophes et de ruptures. Des pistes de réflexion pourraient se trouver dans les pensées de la diaspora, que Césaire amorce dans son propos. Pour Paul Gilroy, l'Afrodiaspora rompt avec les « perspectives nationales et nationalistes¹⁴ » propres à l'espace euro-américain, dont les écueils ont été montrés précédemment. On peut alors supposer que les communautés qui naissent dans l'Atlantique noir et ses prolongements sont aussi forcés de se penser en des termes différents de ceux qui prévalent en Occident.

Ainsi, l'enfermement, la disparition et la racisation évoquées dans la première partie seront révisées dans cette deuxième partie à partir d'un autre regard porté sur l'espace frontalier, envisagé cette fois-ci comme un espace de rencontre, et au sein duquel se déploient des modalités de survie et de réinvention. L'étude des personnages, leur construction et les péripéties dans lesquels ils s'inscrivent servira à étudier les potentialités de résistance que cette autre perspective questionne.

Historiquement, dans les plantations, de nombreuses personnes esclavagisées ne se résignaient pas à leur condition : « Les esclaves s'enfuient, se suicident, avortent, se révoltent,

⁸ Aimé CÉSAIRE, « Le discours sur la négritude » prononcé le jeudi 26 février 1987 lors de la Conférence Hémisphérique organisée par l'Université Internationale de Floride à Miami (Aimé CÉSAIRE, *Discours sur le colonialisme suivi du Discours sur la Négritude*, Présence Africaine, 2004, pp. 81-83).

⁹ Jean-Luc NANCY, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986.

¹⁰ Maurice BLANCHOT, *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

¹¹ Jean-Luc NANCY, *La communauté désavouée*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Collection La philosophie en effet », 2014.

¹² Jean-Luc NANCY, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 11.

¹³ Chloé BRENDLE, *Seuls, ensemble : fabrique des appartenances et imaginaires de la communauté dans des récits contemporains français (Marie NDiaye, Laurent Mauwignier, Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Olivier Cadiot)*, Université Sorbonne Paris Cité, Université Paris Diderot, 2017, p. 22.

¹⁴ Paul GILROY, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, op. cit., p. 39.

frappent, tuent, empoisonnent parfois, se vengent. [...]»¹⁵. Le quatrième chapitre, qui s'intitule « *La dignité ou la mort* », expression empruntée à Norman Ajari, interrogera les *tactiques de résistance contre l'annihilation* spécifiques qui se déploient dans les espaces frontaliers atlantique, méditerranéen et afropéen pour lutter contre la mort sociale, soit en se l'appropriant, soit en la retournant envers l'opresseur, soit en la contournant. Dans un système d'oppression, le suicide pourrait alors être paradoxalement conçu comme un geste de préservation, voire d'affirmation de soi, ce dont il sera question dans la première sous-partie, où la mort sera envisagée par le prisme de la thanatoéthique. C'est aussi ainsi que peut se lire l'infanticide, que la deuxième sous-partie envisagera aux côtés de tactiques de résistance secrètes : celles-ci se déploient à l'orée de la plantation, de son quotidien, et en réinvestissant des pratiques importées du continent d'origine, dont le sens et la portée échappent aux maîtres de la plantation. Partant du constat que dans les œuvres ces tactiques sont souvent exercées par des personnages féminins, on se demandera dans quelle mesure la question du genre intervient dans les différentes modalités de résistance, notamment à travers l'étude, dans la troisième sous-partie, de trois personnages référentiels : la figure de la marronne, celle de l'amazone et celle d'Antigone, que des œuvres du corpus révisent.

D'autres personnages contournent la mort physique ou sociale par la fuite. Dans la perspective de la tactique, elle ne figure pas un acte de lâcheté, mais au contraire une façon de résister, d'autant plus quand elle se produit dans un système comme celui de la plantation où le·la futur·e fugitif·ve est mis·e à contribution pour alimenter ce même système. C'est ce qu'affirme Dénètem Touam Bona dans ses travaux, auxquels fait référence le titre du cinquième chapitre, *Cosmopoétiques de la fuite*. Pour le philosophe, la cosmopoétique « du grec *kosmos*, le “monde” dans la beauté de son ordonnancement, et *poiêsis*, la “production” d'une œuvre¹⁶ », est significative des contre-mondes qui se forment dans les espaces où les marrons trouvent refuge. Si sa réflexion se base en premier lieu sur le contexte de l'esclavage, elle ouvre aussi des pistes de réflexion pour l'étude des migrations postcoloniales contemporaines, qui seront vérifiées à travers la comparaison des contextes atlantique historique et méditerranéen contemporain tels qu'ils sont représentés dans les œuvres. Après avoir commenté les figurations des fuites de certains personnages, on verra dans quelle mesure la cosmopoétique de la communauté marronne se prolonge dans ou se différencie des lieux de refuge qui se forment aux abords des frontières contemporaines. La façon dont sont décrits et écrits ces lieux, souvent naturels et représentant également à leur manière des espaces frontaliers, sera éclairante à ce sujet. L'hétérotopie foucauldienne servira de prisme d'analyse pour élaborer la comparaison entre les différents textes et permettra de repenser ces espaces autres qui, dans la première partie, auraient été envisagés sous le prisme du « hors-lieux ».

¹⁵ Aurélia MICHEL, *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*, op. cit., p. 152.

¹⁶ Dénètem TOUAM BONA, *Sagesses des lianes. Cosmopoétique du refuge*, op. cit., p. 139.

Or, s'ils sont effectivement des contre-espaces, ces lieux hétérotopiques ne pourraient-ils pas inverser la désappartenance à l'œuvre dans les espaces qu'ils contestent ? Certaines des hétérotopies rassemblent plusieurs personnages, voire des communautés tout entières, mais, étant à l'état de construction, la nature même de l'en-commun qui définit ces communautés est encore en négociation. Initiée dans le cinquième chapitre, cette réflexion sera prolongée dans le sixième chapitre, intitulé *Filiations et communautés en recomposition*. Celui-ci débutera par une lecture des relations intimes qui résistent ou qui se construisent au sein des espaces frontaliers. Par une approche s'inscrivant dans l'éthique du *care*, on se demandera dans quelle mesure l'affect peut réparer les filiations brisées par les différentes mobilités. Cet affect est analysé dans une deuxième sous-partie comme s'adressant non pas seulement de personnage à personnage, mais aussi de personnage à territoire, comme celui de l'origine, et à la communauté qui y est rattachée. Cette même communauté prendra peu à peu la figuration de l'Afrodiaspora. Celle-ci inscrit les personnages dans des filiations transcontinentales, qui tour à tour valorisent ou décentralisent le rapport au continent matriciel. L'esthétique littéraire qui résulte de ces différentes questions sera envisagée dans la dernière sous-partie par le motif de la polyphonie, abordée comme étant révélatrice de la diversité dans l'unité qui caractérise ces filiations et communautés en re-création.

Chapitre 4 :

« La dignité ou la mort¹ ». Tactiques de résistance à l'annihilation

4.1 « La mort plutôt que l'esclavage » : thanatoéthiques du suicide

4.1.1 Se donner la mort pour arriver dans un lieu à soi : une relecture du suicide de Sofia

➤ *Une autre lecture du suicide de Sofia*

Dans la partie I, j'ai évoqué le suicide, dans le contexte contemporain, comme une façon désespérée pour les personnages d'« exécuter la fragmentation et l'annihilation identitaire » (cf. p. 2.3.2). Mais la lecture du suicide de Sofia dans *Anges fêlées* d'Éva Doumbia présente également cet acte comme étant salutaire pour le personnage. Avec cette décision, paradoxalement, le « je » du personnage s'affirme : « Je décide j'ai décidé je décide j'ai décidé [...] (AF, 78) ; le verbe « décider » est répété dix-sept fois. Il lui permet aussi de se sentir enfin « à sa place », alors que jusqu'alors, elle témoignait de sa désappartenance. De fait, la voix d'outre-tombe de Sofia exprime sa satisfaction d'avoir enfin trouvé un lieu à elle et la mort s'impose alors comme un apaisement :

Plus d'espace ni de temps. [...] *Enfin. Je suis quelque part*, elle se dit. *Je suis enfin arrivée quelque part. Je suis bien quelque part. Bien dans ce quelque part.* Sofia au-dessus d'elle. [...] Elle sourit. Heureuse d'être là si légère dans son quelque part. Rit de bonheur. Jubile en dedans. Le sommeil la capture comme un chant (AF, 87).

Le soulagement du personnage s'entend dans cet extrait par le champ lexical de la joie et par les pléonasmes qui la décrivent. La répétition obsédante de « quelque part », qui peut sembler paradoxale face à la négation de la première phrase, marque l'entrée dans un lieu autre, à soi, présenté comme accueillant. Si « quelque part » renvoie habituellement à un lieu indéfini, ici le personnage se l'approprie, ainsi que le suggère l'emploi des déterminants démonstratif et possessif. L'euphémisme qui décrit la mort comme un sommeil, sommeil lui-même comparé à un chant, présente celle-ci non pas comme une fin en soi, ou comme une négation totale de la

¹ Référence à : Norman AJARI, *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, op. cit.

vie, mais plutôt comme un changement d'état. C'est aussi ce que signifie la continuation de la voix narrative du personnage, qui même mort, continue de s'exprimer depuis l'au-delà avec un discours direct – même si celui-ci se confond, comme ailleurs dans le roman, avec les commentaires narratifs du texte. Cela rejoue la perception qu'Éva Doumbia a de la mort : pour elle « du point de vue de l'éternité, ça n'existe pas. Puisque les choses, elles continuent² », et rappelle des croyances partagées, en Afrique notamment, selon lesquelles les mort·e·s ne sont pas tout à fait mort·e·s, mais qu'ils continuent de vivre auprès des vivant·e·s³. Cette perception est aussi très présente dans les textes de Miano ; c'est ce que l'on voit dans « Tombeau », où le frère de Jedidiah, qui est décédé, s'exprime dans des répliques dédiées, y étant désigné par la didascalie nominative « La Voix du Mort ».

Le discours qui apparaît dans le dernier chapitre consacré à Sofia et qui retranscrit donc sa voix « d'outre-tombe », contraste fortement avec ceux des chapitres précédant. Elle y tient des propos marqués par une forme d'incohérence syntaxique, qui traduisent son anxiété :

Je ne comprends pas quand on me dit ça avec une certitude tellement solide, certitude tellement solidement ancrée-racinée, que c'est comme ça et qu'on ne peut pas m'expliquer pourquoi. Et je ne comprends pas non plus quand on me l'explique avec des chiffres et des raisonnements enfin de toute cette même pensée cela ne me satisfait pas. Car on me l'explique avec cette pensée que je connais qui est la seule avec laquelle je pense [...] Comment dire avec des mots, parce que les mots ne suffisent pas à dire la vie ou une autre chose qui serait comme une vie – quelque part, non pas quelque part, parce que quelque part ça peut signifier que je peux l'envisager, donc non pas quelque part, bref je veux dire qu'il y existe sans doute une forme d'existence autre que la vie palpable (AF, 53).

La longueur des phrases, les procédés de répétition et les polyptotes complexifient la compréhension du propos. La syntaxe du texte retranscrit ainsi le non-sens auquel se confronte le personnage, ce dont témoigne la multiplication des négations. Le suicide se pose alors comme une façon de résoudre cette absurdité, tout en apparaissant comme une solution à la désappartenance.

En effet, après qu'elle s'est donné la mort, l'âme de Sofia, qui s'exprime depuis un espace liminal situé entre le monde des mort·e·s et celui des vivant·e·s, surplombe aussi Ségou, ville natale de son père. La mort pourrait alors se comprendre comme une façon de « retourner » sur la terre d'origine – même si le mot « retour » est à nuancer, dans la mesure où, vivante, Sofia évitait d'aller au Mali, ainsi que le précise le texte dans le chapitre localisé à Abidjan : « Elle n'est pas loin du Mali de Ségou qu'elle n'a jamais visité. Qu'elle ne visitera pas. (Sans le savoir, en elle-même, Sofia a pris cette décision a toujours contourné le centre malinké. L'insoupçonné centre de son intimité) » (AF, 36). En cela aussi, le texte noue des liens avec des croyances partagées par des cultures africaines, qui envisagent la mort comme un retour aux pays des

² Marjolaine UNTER ECKER, « Les frontières, ça n'existe pas. Entretien avec Éva Doumbia » [en ligne], *Malices*, n°14 « Écrire la frontière », 2022, URL : <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/frontieres-ca-nexiste-pas>.

³ Marcel ANGANGA, « Vie et mort en Afrique noire », *Théologiques*, vol. 19, n° 1, 2011, p. 98.

ancêtres, croyance que l'on retrouve dans des œuvres littéraires de différents territoires de l'Afrodiaspora, comme dans *Song of Solomon* (1977) de Toni Morrison⁴, ou encore dans *Ti-Jean L'Horizon* (1979) de Simone Schwarz-Bart⁵. Selon Marcel Anganga, ce « pays » représente en réalité un espace autre que celui du monde terrestre, dans lequel se trouvent les âmes avant de naître et où elles retournent au moment de leur mort⁶. Mais, dans le contexte du Passage du Milieu notamment, il pouvait également s'agir de retourner auprès du continent matriciel : « Du début du XVIII^e siècle jusqu'à l'abolition de l'esclavage, il semblerait que la plupart des captifs croyaient qu'à leur mort ils retourneraient dans leur pays natal⁷ », écrit Marcus Rediker, qui ajoute que cette croyance était partagée par différentes ethnies établies sur la côte ouest de l'Afrique. Dans le contexte de l'esclavage, ce retour était salvateur, permettant d'échapper à la servitude d'une part, mais aussi d'effectuer le chemin inverse du voyage et de rentrer « chez soi ». Dans le récit de Sofia, cette représentation de la mort persiste, dans la mesure où le suicide s'impose comme une résolution de la double absence qu'elle ressentait vivante :

La beauté dans la danse du silence. Le silence même la télévision allumée. Le silence du repas de riz et de viande qu'on frit. Le silence de l'âne qui braie. Le silence des poules en liberté. Le silence des enfants sans jouets. Le silence du vent ensablé qui frotte son visage lorsqu'on se dirige, seau à la main, vers le fond de la cour pour se laver. Le silence des animaux cette nuit étoilée. Elle est maintenant dans le ventre de la nuit. Les douces voix chaudes éraillées qu'elle sent l'envelopper. Elle est la nuit protectrice. Devenue fraîcheur dans la nuit. Le fleuve n'est pas loin. Elle sent l'odeur de Djoliba. Inodore et invisible aux vivants encharnés, Sofia traverse le grand marché de la ville de Ségou. Les corps puissants des marchandes, lourds dans l'attente des clients, *comment ça va ?* elles disent dans cette langue que sans l'avoir apprise Sofia comprend. À présent elle entend toutes les langues. Elle respire les puanteurs des poissons séchés qui embrassent les fruits en voie de décomposition, l'âcreté des viandes où les mouches brunes se régalent. Elle traverse les corps des enfants vendeurs de plastiques sachets plastique, les hommes alanguis et les femmes qui soupèsent les oignons. Au bout d'un enfilement d'étals elle le voit. Fa Moussa Diarra porte des habits magnifiquement déchirés (AF, 87-88).

Ce silence, qui charge le texte de même que le paysage et qui est décrit certaines fois par le biais d'antithèses (« le silence de l'âne qui braie » etc.), s'oppose aux discours « embrouillés » évoqués ci-dessus. La simplicité syntaxique des phrases nominales ou simples employées souligne ce contraste, en présentant les retrouvailles avec la terre d'origine comme un apaisement. L'atmosphère apaisée est aussi représentée par l'harmonie imitative qui émane du texte, où la répétition des sonorités inscrit une forme de douceur : l'assonance en [anse] dans la première phrase, celle du son [i] dans la troisième, celle du son [e] à la fin de la sixième et de

⁴ Roman traduit en français : Toni MORRISON, *Le chant de Salomon*, trad. de Jean GUILLOINEAU, Paris, 10/18, coll. « Littérature étrangère », 2008.

⁵ Simone SCHWARZ-BART, *Ti Jean L'horizon*, Paris, Seuil, 1979.

⁶ Marcel ANGANGA, « Vie et mort en Afrique noire », *op. cit.*, p. 99.

⁷ Marcus REDIKER, *À bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite*, *op. cit.*, p. 439.

la septième phrase, l'allitération du [l] dans la cinquième phrase etc. Les phrases nominales traduisent d'abord une forme d'immobilité, qui renvoie au fait que, depuis l'au-delà, le personnage a trouvé une place qui lui sied. Là, elle se fond dans la nuit, devient même cette nuit. La description du pays d'origine, que le texte précise par la toponymie (« Djoliba » et « Ségou ») et celle du paysage urbain, contient par ailleurs plusieurs figures d'opposition (oxymores et antithèses), à travers lesquelles même ce qui est péjoratif est décrit de façon méliorative : « les puanteurs » qui « embrassent », le fait que les vêtements du père soient « magnifiquement déchirés » ... Tout cela concourt à signifier le soulagement que provoque le choix de la mort.

➤ *La mort choisie plutôt que la mort sociale*

Ainsi, dans *Anges fêlées*, le choix de la mort, tout en apposant un point final à la dépression, s'impose paradoxalement comme une façon pour le personnage de se libérer de l'enfermement, de l'errance et de la désappartenance dont il était question dans la première partie. C'est que le suicide de Sofia peut être perçu comme une façon d'intervenir sur sa propre vie, puisque « choisir les modalités de sa mort, c'est rester souverain⁸ », d'autant plus qu'elle est persuadée qu'il « existe sans doute une forme d'existence autre que la vie palpable » (AF, 53). La modalité du suicide et de la mort « physique » s'oppose aux modalités d'exclusions sociales, à la mort sociale, ou aux « formes de mort » évoquées dans la première partie (cf. 1.2.1). Puisque le propre de la mort sociale est d'être imposée par le maître, le choix de la mort par le sujet dominé peut être perçu comme une façon de retrouver une forme de libre-arbitre – certes tragique –, et plus globalement comme un acte de résistance : en plus de « s'approprier » sa propre mort, le choix du suicide correspond aussi au refus de reconnaître l'autorité extérieure qui cherche à gouverner la vie du sujet, et par là-même le statut inférieur qui lui est imposé. Les quelques traces des héritages subsahariens mentionnées dans la lecture du suicide de Sofia introduisent par ailleurs une approche de la mort différente de celle qui domine dans les cultures occidentales. Celle-ci accorde aux mort·e·s une place plus proche du monde des vivant·e·s, et surtout une place qui est plus définie qu'elle ne l'est en Europe⁹.

C'est ce qu'illustrent aussi des textes dont l'intrigue s'ancre dans le contexte de la plantation, où la « mort sociale » du sujet noir est à son paroxysme, la vie de l'esclave y étant considérée comme une propriété du maître : « Parce que la vie de l'esclave est comme une “chose”, possédée par une autre personne, l'existence de l'esclave est l'ombre personnifiée¹⁰ ». Mourir physiquement représente alors l'unique façon de se « libérer de la terreur et de la

⁸ Léonora MIANO, « Mélancolies créatrices. Écritures subsahariennes de la catastrophe », *op. cit.*, p. 18.

⁹ Voir par exemple : Patrick BAUDRY, *La place des morts. Enjeux et rites*, Paris, Armand Colin, Coll. « Chemins de traverse », 1999. Pour l'auteur, les rites funéraires permettent de créer une frontière définie entre les vivant·e·s et les mort·e·s ; leur diminution en Europe y engendre selon lui une confusion entre vie et mort.

¹⁰ Achille MBEMBE, « Nécropolitique » [en ligne], *Raisons politiques*, *op. cit.*, p. 37.

servitude¹¹ » et s'interprète comme une affirmation de soi. Paul Gilroy écrit à ce propos que « cette préférence [de la mort plutôt que de l'esclavage] constitue une clef permettant de comprendre de quelle façon la liberté peut être conceptualisée par ceux qui n'ont jamais été libres¹² ». Des œuvres du corpus, qui expriment sous la forme de discours directs cette idée, proposent des pistes de réflexion en ce sens. Zakhor, personnage marron de la pièce « Sacrifice », dit par exemple : « J'aime mieux mourir au combat » (*RBT* 87), l'Amazone du roman *Humus* clame « La mort plutôt que l'esclavage ! » (*H*, 87) et la Muette affirme que ce n'est que dans la mort que les esclaves pourront recouvrer leur liberté : « Comprenons que c'est morts que nous serons libres » (*H*, 20). Ce qui ressemble *a priori* à des antithèses, affirme au contraire une approche particulière de la mort « choisie¹³ » – et par extension, également de la vie –, ce dont il sera question dans l'ensemble de cette deuxième partie.

Plusieurs historien·ne·s considèrent aujourd'hui le suicide dans le contexte de l'esclavage comme une modalité de résistance. Celui-ci était déjà récurrent lors du Passage du Milieu, ainsi que le relève Rediker, en mentionnant aussi d'autres formes de mort choisie, qui se perpétuèrent dans les plantations, comme le refus de se nourrir¹⁴. Signes de désespoir, ces choix de la mort prennent alors la forme de ce qu'Elsa Dorlin nomme la « thanatoéthique », à savoir « l'ensemble des pratiques qui investissent la mort comme instance restauratrice des valeurs de la vie. La mort devient alors le moyen par lequel le corps promis au meurtre recouvrera sa propre humanité¹⁵ ».

4.1.2 Le saut dans *Humus* : le choix de la mort sous le prisme de l'agentivité

➤ *Un acte de vie*

C'est de cette façon que peut être interprété le saut collectif des héroïnes du roman *Humus*. Si on peut de prime abord l'envisager comme un acte désespéré, le roman le présente plutôt comme un acte de résistance¹⁶, ainsi qu'on le constate dans la première version qui en est donnée sous le point de vue de la Muette :

À peine les visages, tournés vers l'océan et qui de l'affronter, enfin, riaient. J'en étais moi aussi.
J'ai.

¹¹ Paul GILROY, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, op. cit., pp. 124-125.

¹² *Ibid.*, p. 132.

¹³ L'aspect volontaire est évidemment à nuancer, car le suicide renvoie souvent à une solution ultime – et dans cette même ultimité, la marge de libre-arbitre est faible.

¹⁴ Marcus REDIKER, *À bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite*, op. cit., pp. 415-420.

¹⁵ Elsa DORLIN, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, op. cit., p. 68.

¹⁶ On verra dans le chapitre 7 que la dimension héroïque de cette résistance est nuancée dans le récit de certains personnages, ce qui vise à humaniser l'Histoire que ce roman revisite.

Je.
Nous avons sauté.
Ensemble. Nous avons.
Sauté. Mer. Sautez !
Nous.
L'avons fait

Sous la mer par la mort hantée : l'immobile triomphe. Longue vie à celles qui ont réussi. Dedans, le réel a repris les rênes. Les corps, leur verticalité (*H*, 21).

On retrouve dans cette version du saut, la « joie¹⁷ » dont il était également question dans le récit du suicide de Sofia. La syntaxe désarticulée et la mise en page de ce passage pourraient illustrer les « expériences de la fragmentation et de l'éclatement [d]'un corps [...] malmené par la déportation et l'injure¹⁸ », au même titre que le suicide, ou encore le mutisme du personnage qui a perdu la parole pendant la traversée. Mais elle peut aussi être une façon d'insister particulièrement sur ces verbes d'action (« faire ») et de mouvement (« sauter »), qui contrastent avec l'enfermement dans la cale. Le polyptote de « sauter » insiste particulièrement sur le déploiement du corps dans cet acte de résistance. Selon Fanon – et c'est là un point sur lequel reviendront plusieurs réflexions de cette partie – l'enfermement et le conditionnement accentuent la tension des muscles et renforcent en cela leur puissance :

[...] au plus profond de lui-même le colonisé ne reconnaît pas cette instance. Il est dominé, mais non domestiqué. Il est infériorisé, mais non convaincu de son infériorité. Il attend patiemment que le colon relâche sa vigilance pour lui sauter dessus. Dans ses muscles, le colonisé est toujours en attente. [...] Cette impulsion à prendre la place du colon entretient un tonus musculaire de tous les instants. On sait, en effet, que dans les conditions émotionnelles données la présence de l'obstacle accentue la tendance au mouvement¹⁹.

Si dans le contexte du saut, il ne s'agit pas d'une attaque envers les négriers, on y perçoit cependant l'éclatement d'une force contenue, qui exprime dans le même temps la contestation envers la servitude. Le corps, avec le franchissement du pont du navire, retrouve sa capacité de mouvement et se défait donc des chaînes qui le contraignaient jusqu'alors.

En insistant sur le déploiement du corps, le texte « incarne » le saut. De même qu'il est objet de ce que le saut conteste, puisque le corps est un réceptacle de la violence de l'esclavage (cf. 3.3.3), il est aussi sujet de l'acte de contestation de cette même violence. Butler insiste sur ce double-sens de l'incarnation dans son approche des « rassemblements » contestataires. Selon elle, « agir de concert peut être une forme incarnée de contestation des puissants présumés qui sont à la base des conceptions dominantes [...] »²⁰, propos qui résonne avec le récit du saut

¹⁷ Rediker note que l'expression de la joie était récurrente lors des sauts des esclaves dans l'océan (Marcus REDIKER, *À bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite*, op. cit., pp. 700-701).

¹⁸ Nadia Yala KISUKIDI, « Préface », dans *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, op. cit., p. 19.

¹⁹ Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2002, p. 55.

²⁰ Judith BUTLER, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, Paris, Fayard, 2016, p. 17.

sous le point de vue de la Muette. Celui-ci reconfigure l'espace de soumission que le corps constituait *a priori* en un outil de libération, et il le fait d'autant plus qu'il s'agit d'un acte collectif. Le « Je » de la narratrice, placé au centre du propos, s'affirme tout autant par le saut que par son inscription dans un « nous », sur lequel insiste particulièrement l'adverbe « ensemble » : le saut et la dimension collective s'équivalent donc dans l'acte de résistance. Dans le contexte de l'esclavage, le suicide peut en effet se saisir comme une façon de menacer le système qui le gouverne : quand un esclave se tue, il prive les négriers d'une force de travail, et cette privation sera d'autant plus importante si les morts se multiplient.

La phrase « longue vie à celles qui ont réussi », que l'on peut comprendre d'abord par le biais du paradoxe, puisqu'elle est adressée aux captives qui perdent la vie lors du saut – celles qui ont « réussi » le saut –, de même que la proposition qui la précède (« l'immobile triomphe »), annoncent une approche de la mort qui conçoit celle-ci comme une victoire, et donc comme un acte de résistance. Dans sa thèse, Rocío Munguía relève en outre que la verticalité mentionnée dans le passage cristallise « la réincorporation des esclaves dans un monde où elles appartiennent à l'espèce humaine²¹ », tout en mentionnant l'intertexte césairien que l'on décèle dans ce passage. Dans ces vers du *Cahier d'un retour au pays natal*, la liberté et la verticalité sont en effet envisagées ensemble, et comme dans le passage susmentionné du récit de la Muette, la mise en page isole différents syntagmes révélateurs :

Et elle est debout la négraille
la négraille assise
inattendument debout
debout dans la cale
debout dans les cabines
debout sur le pont
debout dans le vent
debout sous le soleil
debout dans le sang
debout
et
libre²²

L'image de cette entité collective sortant de la cale, s'imposant sur le pont avec l'anaphore de l'adjectif « debout » et prenant en main la navigation du navire négrier, constitue la métaphore d'un peuple qui se libère de l'oppression et qui se saisit de son destin ; la liberté qui émane du récit du saut dans le chapitre de la Muette rappelle ce soulèvement.

²¹ Rocío MUNGUÍA AGUILAR, *Encres métisses, voix marronnes : mémoires d'esclaves noires dans le roman antillais francophone et le roman latino-américain hispanophone* [en ligne], Université de Strasbourg, 2019, p. 285, URL : <https://www.theses.fr/2019STRAC023/document>.

²² Aimé CESAIRE, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit.

➤ *Le saut, un acte agentif*²³

L'ensemble de ces remarques envisage le saut dans la perspective d'une restauration de l'agentivité des héroïnes du roman *Humus*. L'agentivité, traduction de l'anglais *agency*²⁴, également définie comme puissance ou capacité d'agir, renvoie à notre « pouvoir de résister au pouvoir²⁵ », ainsi que l'écrit Cynthia Krauss, traductrice de Butler²⁶. Cette dernière, comme de nombreuses autres penseuses féministes, emploie la notion dans ses travaux pour qualifier, entre autres, des tactiques de résistance aux injonctions du genre et, d'une façon plus générale, aux normes qui régissent l'existence et l'identité du sujet. Lucile Richard résume la façon dont Butler comprend la notion d'agentivité en ces termes :

L'agentivité est repensée comme un ensemble ouvert de pratiques dans lequel les individus cherchent à re-signifier les normes qui les structurent : une résistance. Cette résistance n'est pas comprise comme une libération de toutes formes de pouvoir, mais comme une acception de son exercice à partir de laquelle s'imaginent des « contre-conduites » visant à « améliorer le « rapport différentiel » qui existe entre les relations de pouvoir qui sont supportables et celles qui ne le sont pas afin de « jouer avec le minimum possible de domination²⁷ ».

Cette approche de l'agentivité converge, me semble-t-il, avec la notion de tactique de De Certeau, mentionnée en introduction de la partie, dans la mesure où elle ne se produit pas indépendamment du contexte d'oppression, mais en investissant les failles de celui-ci. C'est aussi ce qu'illustre le saut de *Humus*, dont le projet s'élabore depuis la cale du navire négrier, espace représentatif, du fait de son exigüité et de son enfermement, du pouvoir autoritaire qui gouverne le destin des déporté·e·s. Le choix d'une mort physique pour échapper à une mort sociale peut être perçu, paradoxalement, comme étant la forme la plus « supportable », ou la moins pénible, de composer avec cette servitude. Par plusieurs personnages, le saut est ainsi présenté comme une ultime ressource : « La peur de tomber plus bas, c'est cela en vérité qui m'a conduite à appliquer le plan [...] On disait que tout valait mieux que l'esclavage. Qu'arriverait-il après avoir sauté ? La question n'est jamais venue, il faut être libre pour supporter l'horizon » (*H*, 37), dit la Vieille. En sautant dans l'océan, les déporté·e·s ne s'émancipent pas du pouvoir d'oppression, puisque le suicide s'impose comme unique

²³ L'agentivité se pense aussi, chez Butler, en lien étroit avec la pratique discursive. La notion sera à nouveau évoquée dans le chapitre 7 (cf. 7.2.1).

²⁴ C'est une traduction jugée insatisfaisante pour certain·e·s, car, ainsi que le précise Cynthia Krauss dans une note, le mot anglais renvoie à la fois à la capacité d'action, à l'action elle-même et à l'intentionnalité qui la définit – ce qui n'est pas le cas des traductions françaises. Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de Cynthia KRAUS, Paris, La Découverte/Poche, coll. « Sciences humaines et sociales », 2012, pp. 21-22.

²⁵ *Ibid.*, p. 26.

²⁶ La notion connaît diverses variantes et approches, qui sont par exemple présentées dans l'article : Lucile RICHARD, « Repenser l'agentivité féministe. Relationalité, vulnérabilité et performativité chez Judith Butler » [en ligne], *Doctorales* 58, (actes n°5), 2018, URL : <https://www.doctorales.fr/articles/actes-5/74-repenser-l-agentivite-feministe-relationalite-vulnerabilite-et-performativite-chez-judith-butler>.

²⁷ *Ibid.*

possibilité. Mais elles subvertissent ce pouvoir : en se tuant, on pourrait dire qu'elles portent au paroxysme la mort sociale imposée, et échappent en même temps à leur oppresseur. De ce fait, ce n'est pas le saut en lui-même qui est présenté comme un acte de liberté, dans la mesure où ce qui adviendra ensuite est impossible à savoir, mais plutôt le possible au-delà qu'il ouvre. C'est aussi ce que l'on perçoit dans le récit de la Petite, au sein duquel le texte insiste particulièrement sur la rupture de la suspension des temporalités (cf. 2.1.1) que le saut provoque : « Jusqu'à présent, vivre c'était attendre. Que la porte s'ouvre. Que la nuit tombe. Que la cloche sonne. Demain, plus rien de tout cela ne sera. Il faudra agir. Les fers ou la liberté, nous n'aurons plus le choix » (*H*, 163). On perçoit bien ici la rupture entre un présent régi par le pouvoir dominant, et un futur qui, s'il est indéfini, se pense en opposition avec ce qui avait cours jusque-là, ainsi que le souligne la proposition négative qui qualifie le « demain ».

4.2 Tactiques et savoirs secrets

4.2.1 « Ne pas donner des bras neufs à l'esclavage » : l'exemple de l'infanticide et de l'avortement

➤ *La tentative d'infanticide de Maresha*

Dans la même optique que le suicide, les techniques contraceptives, abortives et de l'ordre de l'infanticide, régulièrement pratiquées dans les plantations, visent également à résister au système esclavagiste et peuvent se concevoir elles aussi sous le prisme de l'agentivité telle qu'elle a été définie ci-dessus, ou encore sous celui de la tactique. C'est ainsi que le présente le personnage de Maresha de la pièce « Sacrifices » :

MARESHA. [...] Comme nombre de nos sœurs de la montagne, comme bien des femmes dans les habitations d'en bas, j'ai utilisé tous les remèdes prescrits par nos mères. Pour ne pas donner des bras neufs à l'esclavage. Quand notre enfant est venu au monde, j'ai pensé à lui ôter la vie. Le supprimer, afin qu'il ne connaisse jamais le fouet. Je n'ai pas eu le courage de mettre à mort mon propre petit. Je n'ai pas eu le courage de me donner la mort, lorsque le Blanc me l'a pris. Je venais à peine de le sevrer...C'est pour te briser, Jahred, que le Blanc l'a vendu (*RBT*, 79-80).

La mort est envisagée dans ce contexte comme une façon de protéger l'enfant de la violence de l'esclavage et donc comme un acte permettant paradoxalement de le sauver. Aussi, il s'agit d'un acte d'amour, ce que souligne le sentiment de regret qu'exprime le personnage Maresha, qui n'a pu aller au bout de son geste, ce sur quoi insiste la structure répétitive de ses répliques. Dans cette deuxième citation, des phrases de celle qui précède sont reprises :

Ne pas donner de nouveaux bras à l'esclavage
 Ne pas céder la plus belle part de moi-même à l'esclavage
 La part innocente
 La part de moi renouvelée
 Inviolée [...] Depuis l'enfant vient
 Me voir
 Toutes les nuits
 L'enfant ne parle pas
 Je ne mérite pas sa parole [...] Pas eu la force de l'étrangler avec le cordon ombilical
 De l'étouffer à mains nues
 Le courage de l'étouffer [...] Même après ça
 Après
 La force m'a manqué pour mettre fin à mes jours
 me suicider afin que mon âme s'en aille le visiter
 l'accompagner
 Veiller
 Sur chacun de ses pas (RBT, 85).

Ce deuxième extrait se différencie cependant du premier par la suppression de la ponctuation. Ici, il s'agit d'un monologue, la didascalie précisant que « *la femme, qui semble se parler à elle-même, ne prête aucune attention aux événements* » (RBT, 84), tandis que la première était incluse dans un dialogue. En cela, le propos prend la forme d'une sorte de litanie plaintive, qu'on imagine hanter l'esprit du personnage, et qui montre en deçà son sentiment de culpabilité. L'anaphore « Ne pas donner / Ne pas céder » et l'épiphore « à l'esclavage », de même que la répétition de la structure syntaxique, montrent que l'avortement ou l'infanticide relèvent d'une injonction pour le personnage. Comme dans le cas du suicide, le pouvoir est du côté de la mort, tandis que la préservation de la vie renvoie à une faiblesse, ce que l'on perçoit dans le texte par la négation qui détermine la non-effectivité du geste : « je ne mérite pas » ; « pas eu la force » ; « la force m'a manqué ». Ainsi, affronter et assumer la mort de son enfant signifie également dans ce contexte une résistance à la servitude.

➤ *Intertextualité*

En abordant cette question au sein de leurs œuvres, les autrices du corpus procèdent à des intertextes avec certaines de leurs aînées, comme Maryse Condé, ou encore Toni Morrison, que Fabienne Kanor²⁸, Éva Doumbia²⁹ et Léonora Miano³⁰ présentent comme des références. Le roman de l'écrivaine afro-américaine *Beloved* (1987)³¹ s'inspire d'une histoire vraie, celle de Margaret Garner, une esclave en fuite qui, au moment où elle fut rattrapée par son maître en Ohio en 1856, tua sa propre fille et tenta de faire de même de ses autres enfants. Paul Gilroy écrit dans *L'Atlantique noir* que ce fait divers a eu un important retentissement dans les luttes abolitionnistes de l'époque, comme dans celle de Lucy Stone³², qui a rencontré Margaret Garner, assisté à son procès et affirmé « que son infanticide prenait source dans les sentiments

²⁸ Elle dit dans un entretien qu'elle « aime Maryse Condé pour la hauteur qu'elle a su prendre et qui lui a permis de marcher le monde tout en le racontant (Jason HERBECK, « Entretien avec Fabienne Kanor », *The French Review*, vol. 86, n° 5, 2013, p. 974..) ; « Je suis dans une lignée d'écrivains voyageurs, un peu comme Maryse Condé qui m'intéresse beaucoup » (Philippe TRIAY, « Fabienne Kanor : *Faire l'aventure* l'odyssée de l'exil », *op. cit.*

²⁹ Elle a mis en scène l'autobiographie de Maryse Condé, *La vie sans fard* (2012).

³⁰ Elle a écrit son mémoire de master sur *Beloved* de Toni Morrison.

³¹ Roman traduit en français : Toni MORRISON, *Beloved*, *op. cit.*

³² Née en 1818 et décédée en 1893, Lucy Stone était une militante féministe et abolitionniste blanche. Elle fut membre de l'*American Anti Slavery Society*, où on lui reprocha cependant de convoquer la question du genre féminin dans ses discours anti-esclavagistes.

les plus sincères et les plus sacrés que le père divin ait implanté dans le cœur des femmes³³ ». La réécriture morrisonienne défend elle aussi ce point de vue, en articulant l'intrigue autour de la conscience douloureuse de la mère – Sethe, dans le roman – face à l'infanticide. Bien qu'elle l'ait consciemment commis pour que sa fille ne subisse pas l'esclavage, l'esprit du défunt enfant vient la hanter, puis peu à peu se venger, en étant personnifié par une jeune femme qui s'immisce dans la vie de famille des personnages. Dans *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem*, la question de la suppression de la vie de l'enfant est certes plus subsidiaire, mais convoque là encore à la fois la nécessité de l'acte et la culpabilité qu'elle engendre. Elle y apparaît sous la forme d'un avortement auquel procède l'héroïne, esclave et sorcière³⁴, acte décrit comme suit : « un flot de sang noir charroya mon enfant au-dehors de ma matrice. Je le vis battre des bras comme un tétard éperdu et je fondis en larmes³⁵ ». Ici aussi, les sentiments du personnage sont mis en exergue, de même que la nécessité de ne pas faire naître l'enfant car « pour les esclaves, la maternité n'est pas un bonheur. Elle revient à expulser dans un monde de servitude et d'abjection, un petit innocent dont il lui sera impossible de changer la destinée³⁶ ».

➤ *Une façon de résister au pouvoir patriarcal : tuer l'enfant pour tuer la mère*

Dans le cadre d'une lecture féministe, l'avortement et l'infanticide peuvent donc figurer une modalité de liberté autre, puisqu'ils vont à l'encontre des principes que défendent les structures de pouvoir, qui dans le contexte de l'histoire de l'esclavage sont représentés par le maître des esclaves et ceux qui profitaient de ce système. En plus de viser à épargner la vie de futur·e·s esclaves, l'interruption de la grossesse ou la mise à mort de l'enfant pourraient alors aussi figurer un acte de réappropriation de soi et de son corps, d'autant plus que dans le système plantocratique les femmes n'étaient considérées que comme de « simples machines reproductrices de la main-d'œuvre³⁷ ». La fertilité constituait alors une valeur marchande : pour les maîtres, il était moins coûteux de faire « reproduire » les esclaves qu'ils avaient déjà que d'en acheter de nouveaux. S'annonce alors un autre type de résistance, qui se dresse non seulement contre l'institution esclavagiste, mais aussi contre un ordre patriarcal.

C'est dans cette dernière perspective que l'infanticide est évoqué dans la pièce *Les Monstrueuses* de Leïla Anis. Celle-ci met en scène différentes femmes issues d'une même

³³ Paul GILROY, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, op. cit., p. 130.

³⁴ L'héroïne de Maryse Condé est inspirée d'une esclave condamnée pour sorcellerie pendant le procès de Salem, dans le Massachussetts en 1692-1693. Ce procès, qui s'inscrit dans l'histoire de la chasse aux sorcières et dans un contexte marqué par le puritanisme, entraîna des arrestations en série et donna lieu à la condamnation à mort de quatorze femmes et de six hommes. Le personnage historique de Tituba y échappa, mais la suite de son parcours est inconnue des archives.

³⁵ Maryse CONDE, *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem*, op. cit., p. 86.

³⁶ *Ibid.*, p. 83.

³⁷ Anny-Dominique CURTIUS, « Désontologisme et réontologisme des esclaves et des marrons », dans Jean BERNABE, Jean-Luc BONNIOL, Raphaël CONFIAnt, et al. (dir.), *Au visiteur lumineux. Des îles créoles aux sociétés plurielles. Mélanges offerts à Jean Benoist*, Jean Barnabé, Point-à-Pitre, Ibis Rouge, 2000.

lignée, qui évoluent dans des contextes spatio-temporels différents, de la fin du XIX^e siècle à aujourd'hui, du Yémen jusqu'à la France, dont Zeïna, grand-mère paternelle de Ella :

Ella : [...] On m'a raconté que la nuit de son accouchement a été une très longue nuit de sang, l'hémorragie ne s'arrêtait plus, la mort a entrouvert la porte, Zeïna a cogné si fort que la mort a eu peur d'elle et s'est enfuie.

Awa, mère de Zeïna : [...] Ma fille, tu es en respect dans le cœur de ton mari, je l'ai entendu dire le lendemain de tes noces : « Sauvage et plus féroce qu'une panthère, j'ai mis une nuit entière pour la capturer et, même après la bataille, la pénétrer a été si difficile ; son sexe froid était dur comme la pierre [...] ».

Zeïna : En venant au monde tu m'as enlevé la vie [...] [...] Tu es l'enfant de la Majnouna, pas le mien, parce que tu es l'enfant de ma mort ; je voudrais recouvrir d'argile tes yeux, ta bouche, tes bras, ta poitrine, et t'allonger au soleil pour que ton petit corps se fonde dans la terre d'où tu viens, pour que la Majnouna te reprenne, pour qu'elle t'emmène avec elle dans l'oubli. [...]

Ella : On raconte que la Majnouna a enterré le corps du petit jusqu'au cou, sous le soleil de midi. Lorsque la grand-mère le découvre quelques heures plus tard, la tête d'argile du petit se confond avec la terre, il semble dormir, comme soulagé.

« Lorsque la mort arrivera, elle me reconnaîtra.³⁸ »

Mariée de force à douze ans, elle tente de tuer le fils né d'un viol. Du fait de cette violence originelle, elle ne le considère pas comme le sien. La Majnouna, femme folle en arabe, et réécriture de la Bouti, figure légendaire et populaire de Djibouti dont il sera plus amplement question dans le chapitre 7, apparaît ici comme l'allégorie d'une malédiction féminine. Elle prend possession des corps des personnages et les transforme en « mauvaises mères ». En cela, on peut aussi la percevoir comme la personnification d'une réponse aux injonctions traditionnelles qui pèsent sur les femmes et qui les forcent à jouer des rôles comme celui d'épouse et de mère contre leur gré³⁹. L'infanticide peut alors se lire ici comme une forme de réponse à la violence du viol et manifeste une tentative désespérée de s'émanciper des contraintes patriarcales qui pèsent sur le personnage. Comme dans le contexte esclavagiste, se confrontent ici deux formes de mort : une mort physique, à laquelle le personnage échappe d'abord, et une mort sociale (« tu es l'enfant de ma mort »). La seconde est subie, tandis que la première apparaît comme attendue, manifestant encore une fois la dimension salutaire qu'elle peut représenter dans un contexte d'oppression.

4.2.2 Les « savoirs secrets » : science des plantes, prédication, magie

³⁸ Leïla ANIS, *Les monstrueuses*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Théâtre à vif », 2017, pp. 29-31.

³⁹ Des rapprochements pourraient être dressés entre le texte de Leïla Anis et le film *Saint Omer* (2022) d'Alice Diop, qui s'inspire de l'histoire de Fabienne Kabou, mère infanticide condamnée en 2016 par la justice en France.

➤ *Guérisseuses et matrones*

Au moment de raconter son avortement, Tituba précise qu'elle avait toujours entendu « des esclaves échanger les recettes des potions, des lavements, des injections, qui stérilisent à jamais les matrices et les transforment en tombeaux tapissés de suaires écarlates⁴⁰ ». C'est aidée par « la vieille Judah », celle-ci lui indiquant « le nom de chaque plante avec ses propriétés⁴¹ », qu'elle procèdera à son tour à l'avortement. Maresha emploie elle aussi des plantes particulières, cette fois-ci dans un souci de protection de l'enfant qu'elle n'a pas réussi à tuer : « J'ai J'ai J'ai J'ai mangé la terre Souvent Par poignées Vécu la grossesse dans l'angoisse Et quand l'enfant est né Je n'ai su que l'enduire de chango macho Faire brûler ma résine d'assa foetida Pour chasser le mauvais œil [...] » (*RBT*, 85). L'« assa foetida » (l'ase fétide), gomme de résine végétale originaire d'Asie, de même que le « chango macho », semblent faire référence à des végétaux employés à des fins de protection. Parce que « enfanter ici [dans le navire négrier] c'est donner à manger à l'esclavage » (*H*, 108), la question de l'avortement est également abordée dans *Humus*, où l'Amazone reproche à la Blanche de vouloir garder l'enfant :

La guerrière n'a pas tenu promesse. Dès le matin m'interpelle en prétendant pouvoir m'aider. Elle n'est pas seule. Une autre femme l'accompagne. « Celle qui connaît la feuille » souffle-t-elle avant de s'éclipser. Sans un mot, la guérisseuse applique ses deux mains sur mon ventre. Extrait d'une besace écorces et plantes qu'elle lave longuement dans l'eau de pluie. Elle est venue pour cela. Débarrasser mon corps de l'enfant de la honte (*H*, 109).

La figure de la guérisseuse qui apparaît dans cet extrait de *Humus*, l'énumération des techniques abortives dans l'extrait de *Moi, Tituba*, le vocabulaire spécifique employé par Miano et les rites que met en place Maresha pour viser cette fois-ci la protection de l'enfant, ouvrent donc la question de l'avortement et de l'infanticide à celle des savoirs obstétricaux, médicaux. En cela, les intrigues renouent avec ce qu'Elsa Dorlin qualifie de « secrets⁴² », c'est-à-dire des pratiques contraceptives et abortives transmises discrètement entre matrones, guérisseuses et sages-femmes, dont l'exercice a été fortement limité en Europe continentale avec l'avènement de la science moderne. Accusées de sorcellerie, ces femmes ont été persécutées aux XVI^e et XVII^e siècle pendant la chasse aux sorcières⁴³, dans un contexte où la médecine fut appropriée par les hommes et où « un véritable dispositif de contrôle des corps féminins⁴⁴ » se mit en place. Parallèlement à cela, leurs savoirs furent décrédibilisés et « les femmes furent dépossédées d'un

⁴⁰ Maryse CONDE, *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem*, *op. cit.*, p. 83.

⁴¹ *Ibid.*, p. 85.

⁴² Elsa DORLIN, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française.*, *op. cit.*, pp. 143-155.

⁴³ Elsa DORLIN, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française.*, *op. cit.*, p. 138. L'autrice renvoie à : Robert MUCHEMBLED, *La Sorcière au village, XV^e-XVIII^e siècle*, 1979, Gallimard, Paris, 1991, p. 176 ; et Brian P. LEVACK, *La Grande Chasse aux sorcières*, Champ-Vallon, Paris, 1991, p. 39.

⁴⁴ Elsa Dorlin, *La matrice de la race*, Paris, La Découverte, 2009, p. 138.

patrimoine de savoir empirique, concernant les plantes et les remèdes, qu'elles avaient accumulé et transmis de génération en génération, perte qui ouvrit la voie à une nouvelle forme d'enclosure⁴⁵ ». Dans les plantations, les déporté·e·s et leurs descendant·e·s perpétuaient des pratiques médicales héritées du continent africain, tout en s'accommodant à l'environnement local⁴⁶. On peut supposer que la répression de ces savoirs y était aussi pratiquée, et à plus forte raison dans les plantations, leurs propriétaires comptant sur la reproduction pour accroître le nombre d'esclaves en leur possession. En abordant cette question au sein de leurs textes, les autrices inscrivent ces pratiques féminines dans l'histoire des résistances au système plantocratique et se placent dans le sillage d'historien·e·s qui les reconnaissent comme telles⁴⁷.

➤ *La magie, une pratique liminale*

Elles le font aussi en attribuant dans leurs œuvres une place à la magie, et ce dans la lignée du réalisme magique : celle-ci ne s'y présente ni sous le prisme de l'irrationnel ou d'un surnaturel qui viendrait interrompre de façon problématique la réalité, ainsi que ce serait le cas dans le cadre d'un registre fantastique, ni comme s'inscrivant dans un univers totalement invraisemblable comme dans le registre merveilleux. Au contraire, la magie relève d'un fait admis dans les univers de référence des personnages, accompagnant leur parcours dans un contexte spatio-temporel défini, sans qu'ils manifestent de surprise à son égard.

Comme les savoirs médicaux susmentionnés, les pratiques liées à la magie ont été réprimandées pendant la chasse aux sorcières et accusées de satanisme. Leur condamnation s'inscrivait dans un processus visant à les rendre illégitimes, dans un contexte épistémologique moderne qui considère la science comme détentrice de la vérité. Selon Silvia Federici, cette condamnation, qui s'exerçait également dans les colonies, s'appuyait en outre sur l'idéologie raciste⁴⁸. Mais dans les cultures afrodiasporiques, la magie et ses corollaires (sorcellerie, divination, rituels de protection ou de malédiction, superstitions...), hérités de religions et croyances importées du continent africain et renouvelés dans ces nouveaux territoires, constituaient également des savoirs dont les déporté·e·s étaient propriétaires et qu'ils perpétuaient, malgré les interdictions. Mamadou Badiane écrit à ce sujet que « malgré tous les obstacles dressés par les propriétaires d'esclaves, force est de reconnaître que les croyances autochtones africaines purent se maintenir d'une certaine manière à travers un complexe tissu

⁴⁵ Silvia FEDERICI, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, trad. de Julien GUAZZINI, SENONEVERO (FRANCE), Entremonde Senonevero, Genève, 2014, pp. 323-324.

⁴⁶ Voir par exemple : Geneviève LETI, « Une médecine traditionnelle à base de plantes. Un héritage à conserver. » [en ligne], dans Émile EADIE, Liliane FARDIN et Rodolphe SOLBIAC (dir.), *L'esclavage de l'Africain en Amérique du 16^e au 19^e siècle. Les héritages*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2017, URL : <http://books.openedition.org/pupvd/3318>.

⁴⁷ Par exemple : Marcel DORIGNY, « Les résistances à l'esclavage » [en ligne], dans *Les abolitions de l'esclavage.*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2018, URL : <https://www.cairn.info/les-abolitions-de-l-esclavage--9782130794684-p-5.htm>.

⁴⁸ Silvia FEDERICI, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, op. cit., p. 320.

de déguisement⁴⁹ ». Ce déguisement renvoie à la dimension secrète qui entourait ces pratiques et qui les inscrit dès lors dans le domaine de la tactique, et au syncrétisme employé pour les maintenir par la transformation – cela illustrant par ailleurs l’hybridité des cultures afrodiasporiques, dont il sera question plus loin.

Pratique liminaire, dans la mesure où elle s’exerce au seuil de nos perceptions, la magie constitue aussi une forme de résistance car elle fait dialoguer différentes sphères normalement frontérisées : le « naturel » et le « surnaturel », les mort·e·s et les vivant·e·s, ..., résistant en cela à la non-histoire et à la suspension des temporalités mentionnées dans la première partie. C’est pourquoi elle occupe une place importante dans des mouvements féministes néo-païens – à l’instar de celui dans lequel s’inscrit la pensée de l’éco-féministe Starhawk⁵⁰ –, qui, tout en héritant de l’histoire de l’oppression féminine qui caractérise sa condamnation, se saisissent de la magie pour repenser les binarités de genre. C’est à travers ce prisme que peuvent se lire les personnages féminins qui pratiquent la magie et particulièrement la prédication. Les œuvres réattribuent à ces femmes et à leur savoir une place prépondérante au sein des sociétés représentées, tout en illustrant la marginalité à laquelle elles se heurtent. Se confrontant à une exclusion sociale dans leur communauté, ces personnages jouent dans le même temps un rôle considérable dans l’avancée des intrigues, où ils occupent le statut narratif d’adjuvant, notamment auprès des héroïnes. En cela, leurs actions illustrent particulièrement la façon dont la marge qui détermine l’espace liminaire peut aussi être un lieu de résistance.

➤ *Les prédicatrices, des personnages adjuvants*

Dans « Tombeau », le personnage d’Indigo Mesanedi apparaît d’abord de façon « évanescence » : dans la scène 3 de l’Acte II, Jedidiah s’entretient avec elle dans un bus, mais le chauffeur lui affirme qu’il « n’y avait personne à côté » (*RBT*, 121) d’elle. Faisant le lien entre le visible et l’invisible, entre les mort·e·s et les vivant·e·s, elle porte la voix d’une nécessaire confrontation des villageois·e·s à leurs ancêtres : « Une communauté se compose de vivants et de morts. Il nous revient de reconnaître ceux des vivants qui le désirent. Il nous revient aussi de saluer dignement les morts » (*RBT*, 163). Cela lui vaut l’hostilité des villageois·e·s, qui considèrent ces pratiques comme opposées à la matérialité de l’existence :

YELLOW LADY : Indigo nous n’allons pas déranger toute la Création parce que tu as encore eu des visions. La dernière fois tu nous a fait courir dans le bois sacré des jours durant et nous n’avons rien vu. Tu nous avais pourtant assurés que nous y trouverions une colonne d’individus entravés. [...] Nous ne t’avons que trop écoutée. La vie est

⁴⁹ Mamadou BADIANE, « Divines semences : perdues en Afrique, retrouvées aux Amériques » [en ligne], dans Émile EADIE, Liliane FARDIN et Rodolphe SOLBIAC (dir.), *L’esclavage de l’Africain en Amérique du 16e au 19e siècle. Les héritages*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2017, URL : <http://books.openedition.org/pupvd/3318>.

⁵⁰ STARHAWK, *Rêver l’obscur. Femmes, magie et politique*, trad. de MORBIC, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2015.

réelle. La vie est concrète. Ce n'est pas une de ces fantaisies que tu offres à ton public (*RBT*, 119).

Cependant, son intervention est ce qui impulse le cœur de l'intrigue de la pièce, à savoir la requête que pose Jedidiah aux habitant·e·s du village. Dans les textes du corpus, si les prédicatrices sont marginalisées dans leur communauté, elles occupent le rôle d'adjuvante auprès des personnages principaux. Lorsque Jedidiah, personnage de la pièce « Tombeau », arrive sur le Continent, elle témoigne de sa désappartenance, ce que laissent transparaître les répliques par sa méconnaissance des usages locaux (cf. 1.3.3). Indigo Mesanedi vient cependant à son secours, en faisant preuve de sororité, au sens littéral du terme mais aussi au sens féministe⁵¹, dans la mesure où elle conçoit le genre, tout comme l'origine même lointaine, comme créant délibérément des liens, même si son interlocutrice y est d'abord quelque peu hostile :

INDIGO MESANEDI. Ma sœur, un peu de conversation ne peut pas faire de mal. Ça se voit que vous n'êtes pas d'ici.

JEDIDIAH. Alors comment serais-je votre sœur ?

INDIGO MESANEDI. Vous êtes ma sœur en humanité, ma sœur en féminité, ma sœur de mémoire et de douleur, quelle que soit votre origine. Ce n'est pas mal pour faire connaissance (*RBT*, 115-116).

Ainsi, elle la présente à la communauté comme « la fille de nos mères, notre sœur, venue de l'autre bord » (*RBT*, 131), l'y intégrant de fait.

Le personnage de Lucia dans *Faire l'aventure* occupe un rôle similaire. Lorsque Marème la rencontre, à Rome, elle la méprise d'abord, car « elle ne voulait rien avoir à faire avec les pauvres » (*FA*, 232). Comme les prédicatrices des autres œuvres, Lucia vit à la marge de la société, dans un « conglomérat de cartons et de panneaux en polystyrène », expliquant cependant ensuite qu'il s'agit là d'une tactique pour son « business » (*FA*, 232). Peu à peu, la complicité s'instaure entre les deux personnages, une complicité qui contraste avec le contexte narratif où Marème témoigne de sa solitude :

C'était donc Lucia qui l'avait accostée depuis la porte de la cabane, droite, comme ce soir, dans ses jupons en guenilles. « Je n'ai jamais mangé personne, avait-elle affirmé, bravant le mépris de la Sénégalaise. Je dis la vérité aux gens. Ils s'assoient là, et moi je leur raconte ce qui va leur arriver. » [...] Doriane avait souri. Elle s'était même assise.

⁵¹ Dans le champ du *black feminism*, bell hooks montre les limites essentialistes de la notion de sororité, qui peut effacer les particularités intersectionnelles des oppressions que subissent les femmes noires. Mais elle y perçoit aussi des possibilités : « Nous pouvons être des sœurs unies par des intérêts et des croyances partagées, unies dans notre appréciation de la diversité, unies dans la lutte que nous menons pour mettre fin à l'oppression sexiste, unies dans la solidarité politique » (bell HOOKS, « Sororité : la solidarité politique entre les femmes », dans Elsa DORLIN (dir.), *Black feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, trad. de Anne ROBATEL, Paris, l'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2008, p. 134.) C'est dans cette perspective que pourrait se lire la relation naissante entre Indigo et Jedidiah.

Et voilà, elles s'étaient liées d'amitié (*FA*, 233).

C'est auprès d'elle que Marème trouve le soutien qui lui fait défaut ailleurs. Alors qu'elle lui confie la douleur de sa rupture avec Jonas, Lucia la console :

- C'est du passé, je te dis. Bientôt, ça va aller car tu es une bonne fille. C'étaient ces mots-là que la voyante adressait à ses clients après que ces derniers eurent exposé leurs peines de cœur, leurs pannes sexuelles, leurs problèmes d'argent, de peau, de santé, de pension alimentaire, leur malchance au jeu, leur malchance tout court, leurs angoisses, leurs arrière-pensées et leurs projets. Des mots usuels, mais utiles qui, mieux qu'un Dieu charitable et puissant ne l'eût fait, effaçaient illusoirement les péchés de la Sénégalaise, lui rouvraient les portes d'un paradis en miniature : l'enfance du pays (*FA*, 268).

L'énumération des nombreux malheurs que les clients confient à la voyante souligne la compassion dont elle fait preuve. Elle lui attribue une fonction sociale importante, même là, dans ce contexte méditerranéen contemporain où le récit déplace des pratiques que Lucia a importées de son territoire d'origine. Les répercussions de sa mort sur le personnage de Marème rappellent le rôle essentiel que la prédicatrice joue au sein d'autres intrigues, où ces savoirs étaient davantage considérés : « Elle avait maigri d'un coup à la disparition de Lucia » (*FA*, 272).

C'est notamment le cas dans les textes qui s'ancrent au temps de l'esclavage. Dans « Sacrifices », Maresha pratique la prédication pour prévenir d'éventuelles attaques des colons sur la communauté marronne que la pièce met en scène. Elle aussi subit une marginalisation sociale qui s'illustre par son lieu d'habitation, puisqu'elle réside à la frontière des hautes terres. Mais elle qualifie cette localisation de stratégique : elle lui permet d'être la première à accueillir l'homme qu'elle aime (*RBT*, 70), mais surtout, c'est là « que la parole protectrice des esprits » lui « parvient avec le plus de clarté » (*RBT*, 91). En plus de la divination, elle maîtrise la magie, qui protège tout autant sa communauté de ses assaillants, figurés notamment par le personnage de Sir Charles : « *Il soulève le couvercle. La fumée l'assaille. Il perd connaissance* » (*RBT*, 94).

4.2.3 « Éthiques martiales de soi »

➤ *Le vodou*

« Ne me demandez rien mais laissez-moi vous dire : je suis celle qui va et vient. Je connais le cœur de celle-là, il n'a pas menti, la grande eau s'ouvrira. C'est ce que j'ai vu tantôt. Dans mon songe, il y avait aussi des femmes qui tentaient de regagner les côtes » (*H*, 88), dit la Volante dans le roman *Humus*. L'emploi du futur de l'indicatif et d'un vocabulaire relevant de

la vision font d'elle une autre prédicatrice du corpus. Dans le chapitre de la Vieille, elle annonce l'abolition dont il est question à la fin du chapitre (cf. 6.3.3) : « La fin du calvaire des nègres est proche [...] Viendra un temps où vous tous irez comme par le passé, le pas léger, le corps debout comme un fromager » (H, 43). Personnage « évanescent », la Volante se définit également comme « soukougnante » et « mambo » (H, 213), la première renvoyant à une créature surnaturelle vampire des cultures afro-antillaises, qui peut se transformer en boule de feu, et la seconde définissant une prêtresse vodou. Conversant « avec l'invisible », après avoir dessiné sur le sol « d'étranges symboles » (H, 43), sa pratique de la magie s'inscrit dans cette religion. Originnaire du Bénin et pratiquée dans les sociétés post-esclavagistes (Cuba, Haïti, Brésil, États-Unis...), le vodou est un exemple des pratiques syncrétiques précédemment mentionnées. La Volante, elle aussi, vient du Bénin : « C'est là-bas qu'elle avait gagné sa science, loin des hommes, chez un prêtre. Son âge, elle semblait avoir vécu toute l'histoire de l'humanité. Savait la position des étoiles, la profondeur des mers, la couleur du cœur d'un homme » (H, 43). Les hyperboles et l'énumération de ses savoirs la présentent comme un personnage hors-normes et puissant, directement en contact avec les divinités, qu'elle invoque à diverses reprises dans les tactiques de résistance qu'elle déploie. C'est par exemple le cas dans la scène de tempête apparaissant dans le chapitre qui lui est consacré :

Par Vòdoun, par la grâce de l'esprit d'en haut, j'implore nos dieux.

Dieux du fer, des mers, du tonnerre !

Abruti derrière sa barre, l'isolé capitaine se gratte la tête. « Que vient fiche là ce récif ? » Et tous ces bouts de bouts de bois hirsutes, dressés comme... « Des croix parbleu, on dirait bien des croix ! »

Dans le noir absolu des geôles, l'espérance renaît. Vengeance, répètent fermement les bouches, assurées, après le déluge, de voir rejaillir les côtes. [...] Dieux du fer, des mers et du tonnerre assiègent à présent les soutes, éventrent les futailles et crèvent les sacs. [...] Les voilà, oui, qui soufflent sur l'infâme rambarde, agitent cette cloison garnie de lamelles d'acier où vient s'empaler la chair du nègre.

L'équipage tremble. L'aumônier brandit sa croix, dégoise des menaces, crie à l'impie [...] Mais le capitaine n'a pas le temps d'ordonner à la barre. Jaillie du front de la mer, sous la ruée des vents, une vague haute comme vingt brutalement déchire les voiles [...] (H, 208-209).

Tout en renversant le rapport de force entre deux groupes de personnages, à savoir le capitaine et son équipage qui expriment leur peur d'une part, et les esclaves qui forment l'espoir et leur désir de représailles d'autre part, ce sont aussi deux religions qui se confrontent ici. La religion chrétienne apparaît par les croix que voit le capitaine, ces dernières représentent cependant un danger qui pourrait faire chavirer le navire. Par la suite, elle se révèle à travers son impuissance, puisque les prières du prêtre sont contredites par l'immense vague mentionnée à la fin du passage. Les dieux vodous s'illustrent quant à eux par leur pouvoir, dont témoignent les verbes qui relèvent du champ lexical de l'attaque (« assiègent », « éventrent », « crèvent »).

Leur intervention annonce une possible libération pour les déporté·e·s, ce qui vient figurer la potentialité agentive des pratiques magiques et religieuses dans le contexte de la servitude.

➤ *La cérémonie collective dansée dans Humus*

Cette potentialité agentive est particulièrement représentée dans le chapitre de la Vieille par une scène de cérémonie que préside La Volante :

Par une nuit de grosse lune, quelques heures avant le grand massacre.
Nègres-salons, nègres-jardins, négrillons, vieilles personnes, tous avaient fui le sommeil, mis un pied devant l'autre, guidés par l'écho des tambours. Parvenus jusqu'à la clairière, face à la rivière, ils s'étaient donné la main avant de s'enrouler comme une liane autour des tambouyers. Dans la ronde qu'ils formaient moi-toute-seule étais entrée. Voltigeais, peau en sueur, sans plaies ni rides, suspendue à un fil comme à un drap propre. On entendit la grogne du tonnerre puis brusquement un génie jaillit d'un tambour. Sur sa tête, posée comme une couronne, Nulpar surplombait la foule, la bouche blanche d'écume, l'œil aussi vif que flamme. Des nègres se pâmèrent, j'écarquillai les yeux et butai contre le mur crasseux de ma case.
Un songe ?
Le signe irréfutable que le temps était venu.
Aujourd'hui lundi sera un grand jour (*H*, 49).

Plusieurs actes de résistance envers l'ordre plantocratique sont décelables dans cet extrait. Premièrement, il s'agit d'une scène de danse et de musique. Dans le contexte de l'esclavage, leur pratique constituait des pauses dans la dure réalité du quotidien dans les plantations. Héritant de pratiques issues du continent africain, ces expressions artistiques étaient certes méprisées par les Européen·ne·s, mais elles échappaient aussi à leur entendement, ce dont fait part Sir Charles, le gouverneur britannique qui apparaît dans la pièce « Sacrifices » :

SIR CHARLES. [...] Peut-être pourras-tu m'expliquer une bizarrerie. Ceux des basses terres dansent eux aussi, en dépit de l'interdit. Pourtant, à l'inverse des tiens, ils n'ont guère de raison de se réjouir. Autrement, ils ne seraient pas si nombreux à risquer l'amputation, la mort même, pour venir vous rejoindre. [...] j'aimerais savoir ce que signifie la danse, pour vous autres. Pourquoi ce besoin irrépressible de vous cabrer et de bondir ainsi ?
DOR. Ce n'est pas ce soir que vous comprendrez cela (*RBT*, 61).

Ainsi, la danse est présentée dans les œuvres comme un mode d'expression appartenant exclusivement aux esclaves. Investie comme une pratique de survie, elle leur permettait par ailleurs de renouer avec une forme d'agentivité, leur corps ne servant plus au travail et à la servitude pendant ces pauses, mais au contraire à la création et à la festivité.

Mais la danse n'était pas seulement pratiquée à des fins récréatives. Elle s'inscrit aussi dans ce qu'Elsa Dorlin nomme les « éthiques martiales de soi », à savoir des « pratiques ensevelies où le fait de se défendre en attaquant apparaît comme la condition de possibilité de

sa survie comme de son devenir politique⁵² ». En effet, les *calendas*⁵³ notamment camouflaient des techniques de combat :

Ces danses sont constituées de mouvements pugilistiques [...] qui associent des techniques de lutte, bâton, frappes (poings / pieds), balayages et acrobaties, héritiers de savoir-faire martiaux transatlantiques liées au contexte de la traite esclavagiste (notamment de techniques de combat africaines, indigènes et européennes). De ce fait, elles peuvent être interprétées comme de véritables propédeutiques à l'affrontement [...] Leur martialité s'élabore dans et par une phénoménologie du corps dansant, une mystique aussi, qui s'exprime notamment dans les rituels de magie, le vodou, les fêtes et des cérémonies (notamment des veillées funèbres), ou des cosmogonies propres⁵⁴.

Ce propos vient éclairer la lecture de la cérémonie du roman *Humus*, qui convoque le domaine de la magie, par la référence au « génie » qui « jaillit du tambour ». Le décor, qui mentionne le déchaînement des éléments – le tonnerre, l'écume, le feu... – et le fait que la scène se fonde dans un songe de la Vieille, rendant la frontière entre expérience onirique et expérience vécue du personnage poreuse, donnent à la scène une dimension mystique. Enfin, c'est également la description de Nulpar (autre nom attribué à la Volante), laquelle se caractérise par la vivacité des couleurs (le blanc d'écume de la bouche et la flamme, comparant du regard), qui crée ce registre. Or, l'ensemble de ces éléments précèdent « une nuit de grand massacre », ainsi que l'indique le texte, ce qui nous invite à lire la cérémonie comme « propédeutique » à l'attaque mentionnée et à l'abolition que suggère la fin du passage. Si la cérémonie se tient elle aussi pendant la nuit, c'est que celle-ci constitue un espace-temps privilégié pour l'élaboration des tactiques de résistances, comme le montre l'historien Joël Charbonnier dans un article. La nuit y est envisagée comme un moment de pause dans la situation de domination subie par les esclaves : « La nuit, avant même d'offrir la possibilité d'actes de résistances pour les esclaves, met à leur disposition du temps, un espace et un cadre social pour de multiples rituels d'inversions du pouvoir⁵⁵ ». Là, dans l'obscurité, iels échappent au contrôle des maîtres de la plantation.

Souvent d'ailleurs, les danses étaient interdites : « Toute combinaison de danses, de chants, de musiques, dont la mise en scène reprend une disposition agnostique en cercle, construit une culture martiale à « mains nues », qui crée une *panique blanche*⁵⁶ ». Ce n'étaient pas seulement les pratiques artistiques que les maîtres craignaient, mais aussi les rassemblements qui les accompagnaient, et c'est là un autre point qui fait sens dans le texte d'*Humus*, où la disposition circulaire des personnages est figurée par la « ronde ». Le passage débute d'ailleurs par une énumération montrant l'importance de l'atroupement et la force

⁵² Elsa DORLIN, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, op. cit. Quatrième de couverture.

⁵³ Danse pratiquée par les esclaves. Jugée immorale et interdite dans les colonies en 1843, elle se pratiquait avec un bâton brandi par les danseur·e·s.

⁵⁴ Elsa DORLIN, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, op. cit., pp. 32-33.

⁵⁵ Joël CHARBONNIER, « L'abolition de l'esclavage au prisme de la nuit (île Maurice, colonie du Cap) » [en ligne], 2020, URL : <https://jcea.hypotheses.org/1197>.

⁵⁶ Elsa DORLIN, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, op. cit., p. 31.

collective qui en émane. Celle-ci est aussi signifiée par la métaphore de la liane, que Dénètem Touam Bona envisage comme symbolique de la résistance marronne. La liane est en effet une plante qui a rendu difficile l'entrée des colons dans certains espaces des territoires colonisés. Elle se caractérise en outre par sa solidité et par sa diversité, puisqu'elle passe « par tous les étages de la forêt, sans priorité ni hiérarchie, enchâssant des formes de vie *a priori* sans rapport⁵⁷ ». Dans le texte de Kanor, on peut alors la lire comme symbolique de la communion que vivent les esclaves au moment de la cérémonie, les pluriels disparaissant au profit de cette unité dans la diversité que la liane figure.

La liane est aussi subversive du fait qu'elle ne se range dans aucune des catégories prévues par la botanique⁵⁸, aspect qui résonne avec la façon dont le personnage de la Vieille expérimente la cérémonie. Par le mouvement de son corps, elle se défait de ce qui caractérise sa servitude et son âge avancé, à savoir ses « plaies et ses rides », rompant en cela avec l'étiquette narrative qui la caractérise dans le roman. La cérémonie engage donc également une transe, qui permet la sortie de l'individu des rôles sociaux, tout en réattribuant au corps sa puissance d'agir : « la transe est une technique d'intensification des flux : le corps n'est plus collection d'organes mais onde vibratoire. [...] Le corps possédé est corps carnavalesque, utopique, où s'opère la subversion de l'identité⁵⁹ ». Elle repositionne les personnages en position d'agent, les défaisant du statut de dominé qui le détermine dans le système plantocratique.

4.3 Affronter la mort : héroïnes féminines résistantes

4.3.1 Une hypothèse d'objection à la dialectique maître / esclave

Les différentes tactiques de résistances susmentionnées sont de l'ordre du secret, de l'élaboration, et donc de « l'interne ». Dans *L'Atlantique noir*, Gilroy s'interroge quant à l'intervention du genre dans les différentes modalités de résistance : « Que penser de ces formes contrastées de violence, la première, figurée comme masculine et externe, dirigée contre l'opresseur, et la seconde, figurée comme féminine et interne, dirigée contre les objets d'amour, de fierté et de désir les plus précieux et les plus intimes d'un père et d'une mère ?⁶⁰ », demande-il après une réflexion autour de l'infanticide commis par Margaret Garner, et d'un épisode de l'autobiographie de Frederick Douglass (1818-1895). Esclave fugitif puis militant abolitionniste afro-américain, Douglass y raconte une altercation qui l'opposa à Covey, fermier

⁵⁷ Dénètem TOUAM BONA, *Sagesses des lianes. Cosmopoétique du refuge*, op. cit., p. 58.

⁵⁸ Dénètem TOUAM BONA, « Lignes de fuite du marronnage. Le « lyannaj » ou l'esprit de la forêt » [en ligne], *Multitudes*, vol. 70, n° 1, 2018, p. 183, URL : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2018-1-page-177.htm>.

⁵⁹ Dénètem TOUAM BONA, *Sagesses des lianes. Cosmopoétique du refuge*, op. cit., p. 127.

⁶⁰ Paul GILROY, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, op. cit., p. 129.

blanc pour lequel il travaillait et qu'il définit comme un « *nigger-breaker*⁶¹ » (un briseur de Noirs). Au lieu de supporter une nouvelle fois le mépris de ce maître, l'esclave se défendit, affirmant : « I had reached the point, at which I *was not afraid to die*⁶² ». Cette résistance à la violence marque pour lui un tournant dans sa vie d'esclave : « this battle with Mr. Covey [...] was the turning point in my "life as a slave." It rekindled in my breast the smouldering embers of liberty [...] I was a changed being after that fight. I was *nothing* before; I was a *man* now⁶³ ». L'insistance sur le mot "man" est interprété par Gilroy comme affirmant une masculinité – non pas vis-à-vis des femmes, mais vis-à-vis de l'homme blanc. Comme Margaret Garner, la réaction de Douglass est relue par Gilroy d'une part comme résistante à la logique « formelle et au calcul rationnel », que Gilroy présente comme étant propre « à la pensée occidentale moderne⁶⁴ » et d'autre part comme une « transformation du métarécit hégélien du pouvoir en un métarécit de l'émancipation⁶⁵ ».

Développée dans le chapitre IV de la *Phénoménologie de l'esprit*⁶⁶, au sein duquel le philosophe décrit la formation de l'esprit et de la conscience, la dialectique du maître et de l'esclave de Hegel part du postulat que pour exister, l'individu a besoin d'être considéré par l'autre. Le premier stade de la dialectique, qui m'intéresse ici, oppose deux personnes souhaitant chacune être reconnue par l'autre, sans reconnaître cet autre en retour. Leur rencontre est alors présentée sous la forme d'une lutte à mort, menant l'une à la conscience de soi et l'autre à l'anéantissement de soi. Le maître sera celui qui dépassera sa crainte de la mort, tandis que le futur esclave sera celui qui préférera préserver sa vie. En cela, il annonce sa défaite, reconnaît l'autre comme son maître et accepte la servitude⁶⁷. Or, autant chez Garner que chez Douglass, relève Gilroy, l'esclave contredit à chaque fois cette dialectique, puisque lors de sa confrontation au maître, il ne craint pas la mort, et préfère son éventualité à la servitude. Si pour Hegel, la dialectique maître esclave était considérée comme se situant à la base de toute relation sociale moderne et un moteur de l'Histoire de l'humanité, le point de vue du dominé qui résiste à la mort par la mort offre une autre perspective de cette histoire.

Pour en revenir aux genres, il convient de mentionner que plusieurs relectures de la dialectique, à l'instar de celle que propose la féministe Clara Lonzi dans *Crachons sur Hegel*,

⁶¹ Frederick DOUGLASS, *Autobiographies. Narratives of the life, My Bondage and my freedom, Life and Times* [en ligne], New York, The Library of America, 1994, URL : <https://books.google.fr/books?id=XIh6OLN3vtcC&lpg=PP1&hl=fr&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>, p. 51.

⁶² « J'avais atteint le point où je ne craignais plus de mourir » (*Ibid.*, p. 591).

⁶³ « Cette bagarre avec M. Covey [...] a marqué un tournant dans ma "vie en tant qu'esclave". Elle a ravivé dans ma poitrine les braises fumantes de la liberté. J'étais une nouvelle personne après cette altercation. Je n'étais rien jusqu'alors : j'étais un homme désormais » (*Ibid.*, p. 591).

⁶⁴ Paul GILROY, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, *op. cit.*, p. 132.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁶ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, 1807 ; traduction française consultée : Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. de Jean-Pierre LEFEBVRE, Paris, Flammarion, 2012.

⁶⁷ Cette tendance s'inverse dans le second temps de la dialectique. Pour le dire de façon très sommaire, puisque le maître ne travaille pas, il est dépendant de l'esclave ; ce dernier, quant à lui, en se consacrant à la cultivation de la nature, gagne en autonomie. Finalement, la dialectique s'annule.

la considèrent comme ayant été élaborée sous le prisme unique du masculin⁶⁸. Partageant à ce sujet la même vision que Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*⁶⁹, Lonzi présente la femme comme se situant en dehors de cette dialectique : étant donné que la dialectique s'élabore au départ sur un principe d'égalité, il ne peut y avoir de lutte à mort entre l'homme et la femme, puisque l'homme ne considère pas la femme⁷⁰ comme son égale⁷¹. Fanon émet une hypothèse similaire⁷² vis-à-vis des rapports entre les races dans *Peau noire masques blancs*, où il écrit qu'« il y a, à la base de la dialectique hégélienne, une réciprocité absolue », et que de ce fait « il n'y a pas de lutte ouverte entre le Blanc et le Noir », puisque « un jour le Maître blanc a reconnu *sans lutte* le nègre esclave⁷³ ». Une lecture intersectionnelle nous amènerait donc à dire que les femmes noires sont doublement exclues de la possibilité de la dialectique.

Or, mon hypothèse est que les œuvres du corpus proposent des récits et mettent en scène des personnages qui contreviennent à ces différentes interprétations de la dialectique hégélienne. Elles répondent par la négative à la question que pose Gilroy, en investissant des personnages féminins qui exercent tout autant des résistances « internes » et « d'amour » – donc de protection – que des résistances externes, défiant à chaque la fois la mort par des tactiques de lutte qui s'attaquent frontalement à l'espace où cette oppression s'exerce et aux sujets qui la dirigent. Comme Douglass, elles ne craignent pas la mort, mais l'affrontent et la défient, dans un souci de protection et d'émancipation, qui ne s'adresse pas seulement à elles, mais aussi au groupe auquel elles appartiennent. Elles contreviennent également aux interprétations qui excluent les femmes noires de la possibilité de la dialectique, en mettant en scène des résistantes, des combattantes, des guerrières et des meneuses, qui maîtrisent les tactiques de combat, traditionnellement pensées comme relevant du masculin⁷⁴. Ce point de vue est partagé par Hegel⁷⁵. Pour lui, la femme est confinée à la sphère domestique et à la passivité. L'homme, quant à lui est le garant de la sphère publique, dont relèvent les événements historiques et les guerres. Dans cette perspective, les femmes seraient de *facto* exclues de l'Histoire, et c'est là le

⁶⁸ Carla LONZI, *Crachons sur Hegel. Une révolte féministe*, Paris, Eterotopia France, coll. « Rhizome », 2017, p. 46.

⁶⁹ Simone DE BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe I*, Paris, France loisirs, coll. « La Bibliothèque du XX^e siècle », 1990, p. 164-166.

⁷⁰ Simone de Beauvoir ajoute que la femme, dans son rôle social de mère, « donne la vie et ne risque pas sa vie ».

⁷¹ Simone DE BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe I*, *op. cit.*, p. 165.

⁷² Matthieu Renaud montre le dialogue fécond qui se tisse entre la lecture de la dialectique hégélienne par Simone de Beauvoir et celle qu'établit Fanon (Matthieu RENAULT, « Le genre de la race. Fanon, lecteur de Beauvoir » [en ligne], *Actuel Marx*, vol. 55, n° 1, 2014, URL : <http://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2014-1-page-36.htm>).

⁷³ Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, *op. cit.*, p. 176.

⁷⁴ Pour Pierre Bourdieu, le fait que cette qualité soit perçue comme étant la propriété des hommes est dû à la division des sphères publique et privée, respectivement occupées par les hommes et par les femmes (Pierre BOURDIEU, *La domination masculine*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1998, pp. 52-53.). Françoise Héritier, quant à elle, explique cette distribution des rôles par « la volonté de contrôle de la reproduction de la part de ceux qui ne disposent pas de ce pouvoir si particulier⁷⁴ », à partir de laquelle « ils ont monopolisé les activités techniques relatives à la confection et à l'utilisation des outils⁷⁴ », dont la guerre constituerait une illustration majeure (Françoise HERITIER, *Masculin-Féminin*, Paris, O. Jacob, coll. « Bibliothèque », 2007, p. 25.)

⁷⁵ Par exemple dans la *Philosophie de la nature* (1863) et dans les *Principes de la philosophie du droit* (1821).

dernier point que les œuvres contredisent, en mettant en scène des personnages féminins référentiels.

4.3.2 Les marronnes : l'exemple de la Volante de *Humus*.

➤ *Le vol du vêtement*

Ces réflexions faites, revenons-en à la Volante. Dans la plantation où se trouve également la Vieille, la Volante exerce une résistance multi-située, et invite les esclaves à développer leurs propres tactiques de résistance : « Un fusil ne peut pas tuer un fusil, c'est en nous que nous devons chercher les armes » (*H*, 43), leur dit-elle. Elle échappe au pouvoir masculin du maître : « Nulpar n'était pas femme à se laisser grainer, faisait ce qu'elle voulait des hommes, y compris du maître que les langues pleines de fiel juraient avoir vu rôder près de la case où dormait la négresse » (*H*, 46). Mais surtout, elle exerce une résistance frontalement adressée aux propriétaires de la plantation, résistance qui va croissante, allant d'actes *a priori* superflus jusqu'à une véritable insurrection. Celui-ci débute par le vol d'un vêtement :

Un jour qu'elle achevait de taper le linge, Madame fit irruption dans la cour et se planta devant elle. Le front plissé, les mains posées nerveusement sur ses hanches, elle prétendait que l'une de ses robes, la blanche à large collerette, avait disparu. Quelqu'un la lui avait dérobée.

« Ah oui ? » fait Cécile, l'air de dire que ce n'est pas son problème mais que ça pourrait bien le devenir si... L'autre insiste. Nulpar, d'un bond, se lève. Se rapproche avant de lui décocher un de ces regards... Un regard à faire péter tous leurs clochers !

Terrifiée, elle semblait être, Madame, qui ne revit plus jamais sa robe jusqu'à cette nuit où, réveillée par la voix de l'assoto, elle avait quitté la chambre. [...]

Les avait-elle rêvés, ces nègres qui dansaient ? Cette femme la peau-farine, portant chapeau, ors et collerette ? (*H*, 47).

On pourrait lire ce passage d'une façon similaire à celle qu'adopte Gilroy dans sa relecture du récit de Douglass sous le prisme de la dialectique hégélienne, dans la mesure où la Volante est décrite ici à travers son insubordination face à la maîtresse. D'abord, elle ignore la confrontation et apparaît comme impassible, alors que Madame laisse entrevoir son anxiété ainsi que l'indique l'adverbe « nerveusement ». Ce n'est que face à l'insistance de la maîtresse que la « lutte » débute véritablement. La tension est alors retranscrite par les points de suspension qui rompent la structure syntaxique (« si... ») et à travers une rhétorique du regard, qui domine la parole, faisant taire la maîtresse et accentuant son angoisse (elle est « terrifiée »). Ce regard s'illustre donc par sa puissance, ainsi que le montre la répétition le mentionnant et la métaphore qui le décrit : il s'impose comme une arme. Selon l'historienne Benedetta Rossi, le vol des vêtements des maîtres était une pratique courante des femmes esclavagisées aux Amériques.

Elle le définit en effet comme « acte symbolique de défi envers cette hiérarchie qui durant des siècles s'était manifestée à travers la nudité des esclaves et les guenilles qu'ils portaient, lesquelles contrastaient avec les tenues raffinées des esclavagistes⁷⁶ ». C'est aussi de cette façon que peut se lire l'appropriation des vêtements par le personnage de l'extrait et le grimage de la peau qui l'accompagne. En volant le costume de la maîtresse, Nulpar lui vole symboliquement son statut, l'énumération « chapeau, ors, et collerette » renvoyant à des accessoires de mode portés par les Européennes et contrastant ainsi avec les vêtements rudimentaires dont devaient se contenter les esclaves.

➤ *L'empoisonnement*

On a déjà mentionné dans la première partie les conditions particulières qui étaient celles des femmes esclavagisées dans la plantation, lesquelles reposaient, selon Rossi, sur un « contexte hétéro-normatif⁷⁷ » ; mais on perçoit ici que cette position particulière pouvait se révéler stratégique pour l'exercice de la résistance. Exécutant les tâches domestiques en plus de travailler dans les plantations, la proximité des femmes esclaves avec le maître et son espace d'habitation les exposait certes davantage aux violences, mais elle pouvait également être stratégique pour l'organisation des attaques. Ainsi, on devine que la Volante est à l'origine d'un empoisonnement – pratique marronne elle aussi répandue :

Nulpar avait chanté, les dames étaient gaies. L'une d'elles, une grande maigre aux cheveux rouges, s'était soudain trouvée mal, avait dû se retirer. Quel dommage !
Je baignais la petite lorsqu'on apprit le lendemain la nouvelle. Entrée précipitamment dans la pièce, Madame s'était jetée sur l'enfant. [...] Sans plus se soucier de ma présence, elle avait pleuré fort, répétant la même histoire : la rousse est morte.
Dans la cour pleine de soleil, Nulpar avait repris sa chanson. Lavant, tapant linge (*H*, 48)

Là aussi, le contraste entre les émotions vives de Madame et l'impassibilité de Nulpar rend compte, avec l'ironie que laisse transparaître l'exclamative, d'une forme de redistribution des pouvoirs entre les personnages. Si la confrontation hégélienne n'est pas explicitée ici, on peut la détourner et comprendre la tactique du meurtre de l'ennemi comme un refus de se soumettre au statut assigné dans la plantation. On retrouve ici le renversement de la mort sociale, mais celui-ci ne se produit pas ici par la mort de soi, mais par la mort de l'autre, de l'ennemi ; sans maître, point d'esclave. Le meurtre marron peut alors se lire comme une façon d'éliminer l'autre pour se sauver soi-même et d'invertir les statuts et les émotions qui les accompagnent.

⁷⁶ Benedetta ROSSI, « Genre », dans Paulin ISMARD (dir.), *Les mondes de l'esclavage. Une histoire comparée*, op. cit., 2021, p. 529.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 528.

Dans le chapitre consacré à la Volante, la peur est répétée par l'extrait du journal de Mme. De Bougainville, qui relate l'empoisonnement :

À table, la conversation reprend, se tarit, tourne en rond jusqu'à ce qu'une femme rousse se plaigne de violents maux de ventre
« On a prétendu que c'était la viande qui n'était pas très fraîche. Le cochon marron, c'est toujours délicat. Moi, je sais bien qu'il s'agit d'autre chose. Ils ont empoisonné Marguerite comme ils nous tueront tous » (H, 203).

Effectivement, les maître·sse·s de la plantation seront tué·e·s : « Ils sont morts cette nuit. Le maître, la femme, le fils, la fille. Crevés comme des nègres, ceux qui pendent au bout du cul des cordes. [...] Nous les avoir frappés. Cent, trois cents, cinq cents coups. Abandonnés leurs corps dans la ravine, là où piquent les dieux serpents » (H, 213). Comparé·e·s aux esclaves, iels reçoivent la violence qu'iels avaient exercée jusqu'alors. L'énumération du nombre de coups et l'absence de sépulture répondent respectivement à la brutalité physique et à l'absence de sépulture que les déporté·e·s et leurs descendant·e·s subissent par ailleurs.

➤ *Référence historique*

Peut-être est-ce là ce que la scène de la cérémonie vodou dirigée par la Volante désigne sous l'expression « grand massacre » ? Cette scène pourrait alors être inspirée de la cérémonie du Bois-Caïman, – bien que les dates ne correspondent pas, puisque le roman mentionne l'année 1779 (H, 48), alors que l'événement historique a eu lieu en août 1791 –, considérée comme fondatrice de la révolution haïtienne ; le chapitre de la Vieille, au sein duquel la cérémonie est racontée, mentionne également l'abolition. Le personnage de la Volante, qui est aussi nommé Cécile dans le roman de Kanor, rappelle en effet à certains égards Cécile Fatiman, marronne, prêtresse vodou et héroïne de l'indépendance haïtienne, qui mena cette cérémonie historique. Autour de sacrifices, les participant·e·s jurèrent de « rester unis jusqu'à la victoire. Huit jours plus tard, dans la nuit du 23 au 24 août, des révoltes d'esclaves éclatent simultanément dans toute l'île, des centaines de Blancs sont massacrés, les habitations brûlées et pillées⁷⁸ ».

Dans sa fiction, Fabienne Kanor prend des libertés avec l'Histoire, point sur lequel on reviendra plus amplement dans la troisième partie. Si l'hypothèse de la référence à Cécile Fatiman était avérée, cette liberté apparaîtrait aussi dans la rencontre qu'elle imagine entre la Volante et Makandal, autre personnage historique de l'histoire haïtienne et précurseur de la révolution (H, 204-205). Dans le dialogue qu'ils échangent, Cécile engage une initiation vodou auprès du célèbre marron. Alors que celui-ci lui demande qui l'envoie auprès de lui, elle répond : « Hogbonou⁷⁹, le grand papa prêtre. [...] Je suis là pour te transmettre sa science » (H,

⁷⁸ Aurélia MICHEL, *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*, op. cit., p. 188.

⁷⁹ Hogbonou est le nom d'un royaume qui se trouvait dans l'actuelle ville de Porto-Novo au Bénin, et qui a été le berceau de la religion vodou. La Volante a la faculté de se déplacer entre les continents, c'est donc directement à la « source » du vodou qu'elle s'est initiée.

205). Or, puisque Cécile Fatiman est née en 1771, elle n'a pas pu rencontrer Makandal, qui a été exécuté par les colons en 1758. L'histoire de ce dernier a acquis une certaine postérité, ce qui est moins le cas, me semble-t-il, de Cécile Fatiman – du moins si l'on se base sur les réécritures littéraires, lesquelles me semblent plus nombreuses pour le premier. Peut-être est-ce là une façon pour Fabienne Kanor de redonner au personnage féminin une place plus importante dans l'histoire des résistances marronnes. Si dans sa thèse, qui porte sur les réécritures de Makandal, Marine Cellier ne relève pas la possible référence à Cécile Fatiman dans *Humus*, elle mentionne cependant l'hypothèse d'une réécriture genrée : « Fabienne Kanor renverse ainsi la répartition genrée des domaines du savoir et du pouvoir, en mettant en scène Makandal aidé par un personnage féminin désigné à la fois comme une guide, une protectrice et une inspiratrice⁸⁰ ».

4.3.3 Guerrières : l'exemple de l'Amazone

➤ *Référence historique*

Le personnage de l'Amazone est lui aussi référentiel, ce qui est cette fois-ci explicité par Kanor, de même que par le roman. Dès le début du chapitre qui lui est consacré, le royaume auquel elle se rattache est en effet suggéré : « avant longtemps je serai au palais, à genoux devant Dada, père et maître de tous les Danhoméno. Grimée de boue et de poussière, je ne tardai pas à pénétrer dans la cour d'Abomey » (*H*, 79). « Danhoméno » fait référence au royaume de Dahomey, qui se situait du XVII^e au XIX^e siècle dans le sud de l'actuel Bénin, et dont Abomey est la capitale historique. Le texte nous informe également de l'époque dont il est question, puisque le nom du roi qui régnait alors, Tegbesou, est cité : sixième roi d'Abomey, il gouverna de 1740 à 1774 et possédait un régiment militaire composé uniquement de femmes. Ce dernier a été fondé au début du siècle par la reine Tassi Hangbe, laquelle leur faisait « plus confiance qu'à des hommes » et voyait « en elles des filles et des sœurs⁸¹ ». Cette armée féminine défendit les rois qui lui succédèrent et fut dissoute à la fin du XIX^e siècle, après avoir combattu les envahisseurs français. Les *agoodjie*⁸² furent des guerrières intrépides, à l'instar du personnage du roman de Kanor, qui se présente comme une cheffe de file de son groupe de guerrières, ainsi que le montre le champ lexical de la guerre et l'omniprésence du pronom personnel sujet « je » :

⁸⁰ Marine CELLIER, *Makandal en métamorphose. Héroïsmes et identités dans la littérature caribéenne* [en ligne], Aix-Marseille Université, 2020, p. 294, URL : http://theses.univ-amu.fr.lama.univ-amu.fr/201214_CELLIER_891eb887ieowx86s715ljuryq_TH.pdf.

⁸¹ Léonora MIANO, *L'autre langue des femmes*, op. cit., p. 87.

⁸² Mot en langue fon qui désigne les Amazones du Dahomey.

J'avais la santé, une vraie guerrière, aussi prompte à couper les têtes qu'à faire le guet toute la nuit devant la porte de la chambre royale. Il n'était pas une guerre qui ne se gagnait sans moi [...] Armée de canons, de bourre et de tromblons, en calotte, en tunique et en ceinturon, je m'en allais alors la tête haute, en route pour la mort ou la vie. Jamais en queue, devant toujours, brandissant haut le drapeau des artilleurs. J'ai tout fait ; chasseresse, archer, faucheuse. Je fus tout : le sabre qui coupe, le rasoir qui tranche et aussi ces cornes censées faire courir aussi vite qu'une antilope. Razzier, décapiter. Incendier, torturer ; en tous j'excellais, la meilleure [...] (H, 81).

On constate également l'énumération des verbes de « combat » et d'attaque qui termine le passage cité, laquelle souligne la puissance du personnage, mais aussi peut-être les crimes dont son armée est coupable⁸³. Selon l'historienne Catherine Coquery-Vidrovitch, leur façon de vivre et d'agir était une façon de transgresser les lois du genre :

Elles rejetaient la condition traditionnelle de leur sexe mais étaient fières d'être des femmes hors du commun. Si elles tentaient de se viriliser par leur démarche, leur voix et leur musculature, leur idéal n'était pas de ressembler aux hommes, mais de les dépasser par leur courage et dans l'action. Elles prônaient un renversement des rôles [...] ⁸⁴.

➤ *Meneuse*

C'est ce que l'on peut observer chez le personnage de Kanor, que l'autrice définit comme une « féministe avant l'heure, une femme militante d'aujourd'hui⁸⁵ ». Se présentant comme « Sosi, fille de panthère, guerrière de toutes les guerres » (H, 79), l'insubordination et la pratique de la guerre constituent véritablement un signe, ou encore un « sème », qui en sémiotique narrative désigne ce qui crée le personnage et sa personnalité⁸⁶. Rebelle à l'ordre établi quel qu'il soit, dans son pays d'origine mais aussi dans le Passage du Milieu puis outre-Atlantique, elle agit plus par goût de cette insubordination que d'un quelconque pouvoir, affirmant son identité de guerrière : « que vaut une princesse contre une amazone ? » (H, 163), demande-t-elle. Dans l'intrigue globale, elle joue un rôle central, ce dont témoigne sa distribution dans le roman, où elle apparaît, comme la Volante, dans plusieurs chapitres. C'est elle qui organise le saut : celui-ci n'est pas présenté comme un acte impulsif, mais véritablement comme une tactique qui s'élabore dans l'exiguïté de la cale, relevant en cela les résistances qui se mettent en œuvre au sein même de l'espace frontalier. Le roman raconte ainsi les moments de « réunion » que mène l'Amazone, qui y présente son « plan » (H, 87) et est décisionnaire sur son déroulement. Si le groupe souhaite d'abord exclure les plus jeunes, l'Amazone impose par exemple l'inclusion de la Petite (H, 161). Comme un véritable *leader*, le personnage se

⁸³ Catherine COQUERY-VIDROVITCH, *Les Africaines. Histoire des femmes d'Afrique subsaharienne du XIX^e au XX^e siècle*, Paris, la Découverte, coll. « La Découverte-poche », 2012, p. 90.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁸⁵ Jason HERBECK, « Entretien avec Fabienne Kanor », *op. cit.*, p. 968.

⁸⁶ Voir par exemple : Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Série essais » 70, 1996. .

caractérise par son art oratoire et par sa rhétorique, dans un discours qui appelle à la mobilisation et à la lutte :

Par Naga, mère de ma mère, reine des amazones, et Sosu, fiancée de la panthère, je vous enjoins de m'écouter. Yovo nous a battues mais ne nous a pas vaincues. Nous nous relèverons si nous sommes des hommes. Bientôt briserons ces fers qui insultent notre dignité. Ne croyez pas celles qui vous diront qu'il n'est plus temps de lutter, l'heure est venue, bien au contraire, notre heure a sonné. Dans quelques jours, le bateau de Yovo prendra la mer et nous en profiterons pour sauter (*H*, 87).

Aussi, elle mentionne régulièrement la première personne du pluriel, afin de mettre en évidence le groupe qu'elle forme avec les autres personnages et la force qu'elles tireront de leur unité. Elle emploie le futur, qui projette les esclaves dans l'espoir de la libération et déconstruit par avance les contre-discours qui pourraient se prononcer contre le projet du saut ; elle devance également les peurs des femmes, en présentant l'insurrection comme la seule alternative possible, investissant encore une fois la mort comme étant préférable à la servitude. Admirée par les autres personnages, elle apparaît comme un modèle. La Petite se demande si elle aura « suffisamment de cran pour devenir comme elle » ou si elle ne sera « qu'une fille parmi d'autres. Femmes à porter. Mère à gros seins. Vieille qui ne connaît du monde que le champ et la case » (*H*, 160). La transgression des rôles de genre qu'incarne l'Amazone semble la captiver. L'Employée, qui concède que l'Amazone exerce « une certaine fascination sur elle » et qui lui envie « sa liberté », (*H*, 149) lui fait part de son admiration, mais reçoit en retour tout son mépris : « La peau était d'un dur mais la fille m'a attrapé le bras et l'a tordu comme une malade, jusqu'à ce que je hurle et que je lui demande grâce. "On ne tue pas les chiens", a-t-elle ajouté en lui crachant au visage » (*H*, 149). Ainsi, l'Amazone incarne un personnage fidèle à ses convictions et ne se laissant jamais manipuler.

➤ *Le choix de la maternité*

Arrivée à St Domingue, elle se soulève une fois encore contre l'oppression en rejoignant, elle aussi, la lutte de Makandal, qui lui dit : « Nous les tuons tous » (*H*, 91). Ici, cependant, on relève que son insubordination s'exprime de façon plus singulière quant au genre, puisqu'il ne s'agit pas pour cette Amazone réinventée de se détourner des rôles féminins, mais au contraire de les adopter contre l'interdiction que lui en faisait son statut d'origine. Historiquement, les Amazones de Dahomey devaient en effet se conformer à des règles strictes, qui leur interdisaient – entre autres – d'avoir des rapports sexuels et d'être mères. Elles devaient donc en quelque sorte « renier » leurs « attributs féminins », injonction que l'héroïne d'*Humus* met en exergue par l'intermédiaire du corps : « Lorsque mes tétés ont fait mine de pousser j'ai pris soin de les bander bien serrés. Ma mère me l'avait enseigné : "Une amazone doit aller sans mamelles" » (*H*, 79). Mais une fois arrivée à St Domingue, elle rencontre elle aussi « Makdal »

– le marron Makandal –, dans les bras duquel elle se fait « toute petite » (H, 91). Là, elle devient mère de jumeaux. Paradoxalement, c'est vis-à-vis de l'interdiction de valider des rôles féminins que se produit ici la transgression, ce qui s'inscrit cependant toujours dans une insubordination.

4.3.4 Antigones contemporaines

- *Des reines guerrières africaines aux militantes actuelles engagées contre les violences policières*

Dans *Le Iench* d'Éva Doumbia, une série de reines guerrières est énumérée dans l'épilogue de la pièce, qui met en scène une émeute urbaine faisant suite à la mort de Drissa :

Le centre commercial à nouveau. Les annonces publicitaires dites au micro. Ambiance rouge. Mandela, Karim en uniforme de para, Faustin, Seydouba, Ramata et les amis se préparent pour une insurrection : cagoules, joggings, baskets montantes. Ramata distribue les bombes lacrymos. Ramata est en première ligne, les garçons se placent derrière elle, Maryama et Issouf se posent à côté, des ombres derrière tous.

RAMATA. Et le rouge monte en moi.

J'ai rejoint le fleuve.

Je deviens fille de Nandi, Mukaya, Yaa Asantewaa, fille de Taytu Betul, Kaipkire je suis petite fille de Pokou, Nana Triban et Llinga.

Je suis sœur d'Amal, Assa, Hawa (LI, 75).

La lutte portée par cette émeute est dirigée par le personnage de Ramata, dont la résistance s'affilie, avec ce texte, aux combats de ces figures historiques féminines africaines, issues de différentes régions du continent et dont les biographies rappellent à certains égards ce qui a été écrit précédemment à propos de l'Amazone. Chacune d'entre elles a lutté à sa façon contre des ennemis impérialistes et a joué un rôle clé dans l'histoire de sa communauté :

- Nandi (1760 – 1827) était une reine zulu, mère légendaire du roi Chaka.

- Mukaya, princesse du peuple Luba, a combattu les envahisseurs des contrées voisines.

- Yaa Asantewa a résisté aux Britanniques dans l'actuel Ghana : « Contrairement à son fils sans grande personnalité, elle n'accepta pas la soumission. A partir de 1900, devenue reine mère de substitution, elle inspira, conçut et conduisit la guerre [...]. Elle organisa devant la capitale Kumasi un siège qui dura deux mois⁸⁷ ».

- Taytu Betoul fut l'avant-dernière souveraine de l'empire éthiopien, épouse de Menelik II. Elle engagea les combats contre les envahisseurs italiens :

Lettrée, d'une intelligence affûtée, elle co-dirige l'État. Taytu Betul, qui comprend la première les visées cachées des Italiens, trouve son époux trop diplomate. Elle incite

⁸⁷ Catherine COQUERY-VIDROVITCH, *Les Africaines. Histoire des femmes d'Afrique subsaharienne du XIX^e au XX^e siècle*, op. cit., p. 78.

l'empereur à la méfiance et ne se prive pas d'écrire aux Italiens pour leur faire connaître le fond de sa pensée et l'inanité de leurs projets. C'est encore elle qui amène l'empereur à préparer le combat⁸⁸.

- Kaipkire est une célèbre guerrière des Héréros. Au XVIII^e siècle, elle a notamment mené des batailles contre les esclavagistes britanniques.

- Pokou, fondatrice du peuple Baoulé, a entraîné son peuple en l'exil pour éviter une guerre fratricide. Elle a aussi sacrifié son fils au fleuve Comoé, pour pouvoir le traverser⁸⁹.

- Nana Triban est la sœur de Soudiata Keita, héros de l'épopée mandingue. Elle se maria par stratégie avec l'ennemi de son frère, Soumaoro, et sut ainsi d'où il tenait son invincibilité. Apprenant son secret, Soudiata put le vaincre et fonda l'empire du Mali. La compagnie de théâtre fondée par Éva Doumbia porte d'ailleurs son nom.

-Llinga, reine du Kongo, a combattu les envahisseurs portugais au XVII^e siècle.

Sans transition, le personnage poursuit son énumération en citant des femmes d'aujourd'hui, engagées dans la lutte contre les violences policières, l'un de leurs proches en ayant été victime. Le prénom « Assa » évoque Assa Traoré. Depuis que son frère Adama a perdu la vie à la suite d'une interpellation policière à Beaumont-sur-Oise en 2016, elle mène une lutte acharnée pour obtenir justice. « Hawa » pourrait faire référence à la sœur jumelle d'Adama Traoré et « Amal » renvoie sans doute à la sœur⁹⁰ d'Amine Bentousi, décédé en 2012 alors qu'il tentait d'échapper à un contrôle de police ; Ramata pourrait quant à elle être directement inspirée de Ramata Dieng, sœur de Lamine Dieng, – décédé en 2007 dans un fourgon de police –, fondatrice du collectif « Vies Volées⁹¹ », qui rassemble les proches de victimes de violences policières.

L'ensemble de ces figures, historiques et contemporaines, renvoient ainsi à des personnages féminins qui, chacun dans leur contexte, se sont soulevés contre un ordre établi, ont lutté pour protéger les leurs et ont développé des tactiques de résistance face à l'ennemi. Si la nature des luttes qu'elles ont menées diffère selon les contextes, elles se rejoignent en se soulevant contre des structures de domination qui sont nées d'une même histoire. C'est ce que l'on peut voir dans cet extrait d'un entretien croisé d'Assa Traoré avec Angela Davis, figure du mouvement des droits civiques et de l'afro-féminisme états-unien :

Quand nous parlons de « révolution » dans le combat pour mon frère, nous faisons toujours référence à l'esclavagisme et au colonialisme. C'est important aujourd'hui que les gens prennent conscience que la France ainsi que d'autres pays ont tué tout un peuple : ce qu'on nous fait subir actuellement, on peut le comprendre en référence à ça.

⁸⁸ Léonora MIANO, *L'autre langue des femmes*, op. cit., p. 181.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 100-111.

⁹⁰ Elle est aussi la fondatrice du collectif « Urgence notre police assassine », qui est entre autres à l'origine de la création d'une application permettant de filmer les violences policières et de sécuriser ces images.

⁹¹ Voir le site officiel : *Vies volées* [en ligne], URL : <https://www.viesvolees.org>

[...] C'est une continuité⁹².

Il y a donc dans la lutte d'Assa Traoré l'objectif de rendre justice à des morts⁹³, des morts qui symboliquement ont été laissés sans sépulture, puisqu'ils sont peu commémorés par les consciences collectives. Sa lutte, comme celle des autres sœurs de victimes de violences policières en France, œuvre en retour pour un enterrement « symbolique », c'est-à-dire à l'obtention d'une reconnaissance de l'injustice de cette mort par l'État. Elle est révélatrice d'une insubordination aux marges sociales et d'un réflexe de survie dans le contexte de la perte. Lorsqu'elle apprend la mort de son frère, Assa Traoré se trouve à l'étranger. Elle écrit à ce sujet : « La solitude et la distance auraient pu me réduire en flaque, j'aurais pu me noyer dans un océan de peine. J'ai été au contraire envahie d'une énergie décuplée. En fait, c'est le fil qui s'est régénéré aussitôt, comme un réflexe de survie, comme un appel de l'intérieur⁹⁴ ». Ce propos est issu de sa contribution à *L'Abécédaire des féminismes présents*⁹⁵ dirigé par Elsa Dorlin, qu'elle a composé en définition du mot « Antigone ». Effectivement, le combat des sœurs des victimes de violences policières, dont s'inspire le personnage théâtral de Doumbia, rappelle cette figure mythologique de la résistance – elle a, du moins, souvent été interprétée comme telle –, qui, malgré l'interdiction des lois de la cité, recouvre de terre son frère Polynice, laissé sans sépulture.

➤ *Ramata dans la lignée d'Antigone*

Le monologue final de Ramata, sur lequel reposera mon analyse, continue en ces termes :

RAMATA. [...] En moi macère la rage cramée.
Illimitée, ma rage dévore le mégaphone.
Je ne me tairai pas.
En moi la violence rouge.
Je ne me tairai pas.
Ils caillassent, brûlent, réduisent en poussière les enseignes, détritrus, voitures, vitres,
fenêtres, les PMI, Pôle Emploi, Sécu, Caf, centres sociaux.
Ils bombardent leurs propres habitations, les voitures renversées sont leur barricade,
c'est la guérilla.
Le commissariat appelle chez mes parents.
Intimidations judiciaires.
Ils menacent ma mère.
Je reçois une convocation : je n'irai pas.
Nos armes, les sacs de gravats.

⁹² Angela DAVIS, Assa TRAORE, « Rencontre : Angela Davis et Assa Traoré »: [en ligne], *Ballast*, n° 1, 2019, p. 46, URL : <https://cairn.info/revue-ballast-2019-1-page-44.htm?ref=doi>.

⁹³ Je n'utilise pas l'inclusif ici car les victimes de violences policières sont généralement des hommes racisés (cf. 3.3.3).

⁹⁴ Assa TRAORE, « Antigone », dans Elsa DORLIN (dir.), *Feu! Abécédaire des féminismes présents*, Paris, Libertalia, 2021.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 37.

La flicaille débarque.
 L'hélicoptère passe au-dessus de nos maisons, les condés sont armés.
 Et nos kalachs parlent le langage de nos rages étouffées.
 À présent explosées.
 Et les jours de rage passent sans se consumer.
 Caillasses, détérioration, vandalisme, destruction.
 La rage ne s'éteint pas
 Comparution immédiate
 Condamnation : six mois, comparution immédiate, réponse immédiate, caillassage
 immédiat, comparution immédiate, destruction immédiate d'antenne de télévision,
 comparution immédiate, incendies propagés du lotissement vers des zones urbaines puis
 la ligne rouge [...]

Au septième jour je me pose face au supermarché.
 Voici l'ombre sanglante de mon frère Drissa.
 Il touche ma chevelure de sa main ensanglantée.
 Mes larmes écarlates sur la paume morte de sa main
 Delta Charlie Delta décomposé.
 Mon afro hérissée.
 Et de ma main, torche femelle, seule, isolée, je m'enflamme (LI, 75-76).

Le premier rapprochement que l'on peut faire entre Ramata et Antigone, et le plus visible, c'est le genre théâtral qui met en scène leurs histoires respectives. Cet aspect générique croise le cadre tragique dans lequel s'inscrit leur parcours – dimension tragique que l'on a déjà relevée dans la première partie par l'intermédiaire de la mort qu'annoncent les interludes. Celle-ci est aussi perceptible par le cercle dans lequel s'inscrit l'intrigue : le prologue se passe dans le même lieu que l'épilogue, ce sur quoi la didascalie insiste (« *Le centre commercial à nouveau*⁹⁶ »). La similitude du décor est aussi signifiée par l'omniprésence de la couleur rouge, qui renvoie à la mort du frère : « La capuche rouge de Drissa étale son sang sur la surface du magasin. Caddies et clients sanguinolents dans la lumière des néons blancs. / Nous glissons sur un sol devenu rouge. / Un cri inouï traverse les néons rouges » (LI, 9), peut-on lire dans le prologue. La fin de l'intrigue rejoint donc le début, ce qui se produit également par l'annonce de la mort du frère, qui avait été faite dès le prologue : « Je crie. Je ne me tairai pas. La flamme en moi, le souffle mort de mon frère tentant de l'éteindre la ravive. Je brûle et je monte » (LI, 9). En plus de cette annonce, c'est donc aussi l'insoumission du personnage face à cette mort qui est d'ores et déjà annoncée, et qui sera reprise dans l'épilogue, point qui fait écho à l'*Antigone* de Sophocle, où la première réplique du personnage éponyme, qui s'adresse à sa sœur Ismène, laisse entendre sa révolte : « Il n'est pas de chagrin – voire de désastre –, il n'est pas de honte, il n'est pas d'affront que je ne voie ainsi porté à notre compte [...] ignores-tu que le malheur est en marche, et que ceux qui nous haïssent visent ceux que nous aimons ?⁹⁷ ».

⁹⁶ Je souligne.

⁹⁷ SOPHOCLE, *Antigone*, trad. de Paul MAZON, Paris, Librairie générale française, 2013, p. 1.

➤ *Le rapport à la loi*

Le deuxième rapprochement que l'on peut faire entre les personnages d'Antigone et de Ramata est celui de la transgression de la loi. Toutes deux jugent celle-ci absurde et font part de leur incompréhension face au pouvoir auquel elles sont sommées de se soumettre. Certes, cette loi s'exprime à différents égards. Antigone se soulève contre la loi de la cité, qui interdit l'enterrement de son frère. Elle se réfère à d'autres lois, celles des dieux, qui sont « non écrites, inébranlables⁹⁸ » et qu'elle considère comme supérieures et plus justes que celles établies par Créon : « Ces honneurs funèbres pourtant, j'avais raison de te les rendre, aux yeux de tous les gens de sens⁹⁹ », dit Antigone en s'adressant à son frère décédé. Dans une perspective féministe, on pourrait ajouter que son acte « déstabilise et interroge le phallogentrisme¹⁰⁰ » du pouvoir. C'est là une interprétation que suggère Vincent Estellon à propos de la réécriture romanesque du mythe d'Antigone par Henry Bauchau¹⁰¹ ; comme Créon, l'institution policière face à laquelle se soulève Ramata peut être interprétée par le prisme d'une masculinité qui impose son pouvoir, ainsi que cela a été suggéré dans le chapitre 3 (cf. 3.3.3).

Ramata et les sœurs des victimes des violences policières se soulèvent contre la non-reconnaissance de la mort des frères – la faiblesse ou l'absence de condamnation envers ceux qu'elles désignent comme coupables. Plus globalement, leurs actions visent aussi la dénonciation d'un ordre social qui les conditionne¹⁰², elle et les leurs, dans des frontières marginalisées de la société, ces mêmes frontières qui ont causé la mort de Drissa. La détermination de Ramata peut être symbolisée par la couleur rouge, omniprésente dans la réplique, qui symbolise la colère et de la révolte, ainsi que le suggère la métaphore qui la présente comme se diffusant en elle (« monte en moi » ; « en moi macère la rage cramée » ; « en moi la violence rouge »). Elle l'est également par son refus de se plier aux sommations au silence, ce que montre l'hyperbole « la rage cramée, illimitée » et la personnification de la rage, devenant en elle-même la représentation du personnage (« ma rage dévore le mégaphone »). Son statut de femme la sommerait d'autant plus, du fait des rôles de genre, au silence, mais elle le défie. C'est aussi ce que fait Antigone, se distinguant en cela des autres citoyens de Thèbes :

ANTIGONE. Pouvais-je cependant gagner plus noble gloire que celle d'avoir mis mon frère au tombeau ? Et c'est bien ce à quoi tous ceux que tu vois là applaudiraient aussi,

⁹⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁰ Vincent ESTELLON, « Mémoire, genre, identité et lien social : le cri d'Antigone: » [en ligne], *Champ psy*, n° 2, 2011, p. 145, URL : <https://www.cairn.info/revue-champ-psy-2010-2-page-141.htm?ref=doi>.

¹⁰¹ Henry BAUCHAU, *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997.

¹⁰² « Assa Traoré, qui milite afin d'obtenir justice pour son frère Adama, celui-ci ayant perdu la vie dans la cour d'un commissariat, s'engage [...] sur de multiples autres fronts. Tout en dénonçant les problématiques d'exclusion qui touchent les quartiers populaires, elle s'est positionnée aux côtés des Gilets jaunes ou encore du mouvement écologiste Extinction Rébellion, et est régulièrement présente dans des manifestations défendant les droits de différentes minorités, ce qui lui vaut d'être certaines fois perçue comme un symbole de la convergence des luttes » (Marjolaine UNTER ECKER, « Ce que la littérature fait aux frontières et ce que les frontières font à la littérature. L'exemple d'Afropéa. », *Monde commun*, n°7, *Trans : des existences frontalières*, Paris, Puf, 2022, p. 166).

si la peur ne devait pas fermer leur bouche. Mais c'est [...] l'avantage de la tyrannie qu'elle a le droit de dire et faire absolument ce qu'elle veut.

CREON. Toi seule penses ainsi parmi les Cadméens.

ANTIGONE. Ils pensent comme moi, mais ils tiennent leur langue¹⁰³.

➤ *L'intrusion dans le domaine public*

En refusant le silence, les deux personnages féminins refusent de rester consignés dans la sphère privée, qui est considérée, entre autres par Hegel, comme la place dédiée aux femmes. Dans *Le Iench*, cela s'illustre par le contexte urbain de l'insurrection et son déploiement dans la ville. Contrairement à Antigone, Ramata n'est pas seule, et la rage qu'elle ressent est aussi de l'ordre du collectif, ainsi que le suggère le vocabulaire renvoyant au combat et aux armes (« bombardent », « barricade », « armes », « armés », « kalachs », « guérillas ») et les énumérations s'y référant : « ils caillaient, brûlent, réduisent en cendre ». Le texte de Doumbia précise que les habitant·e·s du quartier « bombardent leurs propres habitations », de même que des structures du service public « les PMI Pôle Emploi, Sécu, CAF, centres sociaux », ce qui dans une première lecture, peut renvoyer à une expression de la violence généralisée, voire désespérée, dans le sens où elle ne mène à aucun résultat défini. Néanmoins, dans sa lecture d'émeutes qui rappellent celle que mentionne le texte de Doumbia, Ajari¹⁰⁴ pose un autre regard sur ce type d'événement, à travers un prisme qui relève de la politisation de la violence :

[...] détruisant les abords de logements ou des magasins qui n'appartiennent ni à eux ni aux leurs, mais qu'ils sont tenus d'habiter ou de fréquenter, ces jeunes Noirs ne saccagent pas, comme l'annoncent les journalistes, leur propre environnement de vie. Ils anéantissent les signes les plus manifestes de leur dépossession et de leur indignité. Les propriétaires de ces biens immobiliers ou de ces commerces ne vivent pas parmi eux ; les responsables de la dépossession sont ainsi hors d'atteinte, sinon à travers cette destruction de leurs sources de profits, leurs relais idéologiques et leurs instruments de quadrillage du territoire¹⁰⁵.

Ainsi, cette autre lecture affirme que ces lieux détruits sont en réalité représentatifs de la désappartenance des émeutier·e·s, ce que la perspective de la tactique met en exergue, dans la mesure où celle-ci s'élabore dans un espace où le sujet est dominé. En les détruisant, iels

¹⁰³ SOPHOCLE, *Antigone*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁴ On peut citer, entre autres, les émeutes de 2005, qui ont éclaté à Clichy-sous-Bois, avant de se répandre dans plusieurs autres communes de France, suite à la mort de Zyed Benna et Bouna Traoré, électrocutés dans une centrale électrique dans laquelle ils s'étaient réfugiés pour échapper aux agents de police qui les poursuivaient. Quand on lit *le Iench*, on pense aussi à la mort d'Adama Traoré, décédé en 2016 dans les locaux de la gendarmerie de Beaumont-sur-Oise, qui avait été suivie de trois nuits d'émeutes. On pense aussi à différentes insurrections qui ont éclaté aux États-Unis à la suite de violences policières comme celle qui a éclaté dans le quartier Watts de Los Angeles, en 196 pendant laquelle vingt-trois civils furent tués par les forces de l'ordre (Voir à ce sujet : Pap NDIAYE, *La condition noire. Essai sur une minorité française*, *op. cit.*, pp. 313-338).

¹⁰⁵ Norman AJARI, *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, *op. cit.*, p. 106. Il cite ici le discours du 16 février 1965 de Malcom X, qui a été cité dans Hardt MICHAEL, « La violence de la fraternité. Hommage à Malcom X », *Futur antérieur*, n° 7, 1991.

manifesteraient aussi un désir de se soulever contre la désappartenance qu'ils subissent. Et de fait, ainsi que cela a été montré dans le deuxième chapitre, les zones périphériques et précaires des villes sont des formes de hors-lieux, qui matérialisent l'exclusion sociale de ceux qui y vivent, ce que sous-entend d'ailleurs dans le texte la référence à une « ligne rouge », comme frontière que la violence ne doit pas dépasser. Si l'on adopte cette perspective, les acteur·rice·s de ces émeutes sont perçu·e·s comme étant conscient·e·s de leurs actes, ce pour quoi plaide Ajari. De ce point de vue, l'impression de spontanéité qui se dégage du texte de Doumbia et qu'évoquent l'emploi du présent d'énonciation d'une part et la structure répétitive convoquant l'adjectif « immédiat » d'autre part, relèverait donc davantage d'une évidence que d'une absence de contrôle de la violence émise.

Pour finir, on perçoit bien, dans l'extrait du *Iench*, que la police contrôle l'espace via des stratégies diversifiées et croissantes : de l'intimidation, elle passe à l'armement et à la surveillance du lieu, puis à la condamnation. Elle fonctionne de façon plus organisée que les habitant·e·s de la banlieue, dont les actes sont rapportés quant à eux dans une atmosphère de chaos, ce que suggère l'accumulation de termes renvoyant à la destruction : « Caillasses, détérioration, vandalisme, destruction ». Cette violence organisée et légitimée qu'exercent les forces de l'ordre dépasse, en termes de puissance, celle des émeutier·e·s. Elle rappelle le déséquilibre du rapport de force que l'on trouve aussi dans *Antigone*, celle-ci agissant seule face à la puissante loi de la cité. Mais, comme l'esclave qui ne se plie pas à la dialectique hégélienne, *Antigone* ne craint pas la mort, elle la désire même : « Mais mourir avant l'heure, je le dis bien haut, pour moi, c'est tout profit : lorsqu'on vit comme moi, au milieu de malheurs sans nombre, comment ne pas trouver de profit à mourir ? Subir la mort, pour moi n'est pas une souffrance¹⁰⁶ ».

Ainsi, les personnages traversant l'espace frontalier résistent aux ruptures qu'il engendre notamment dans l'approche particulière qu'ils ont de la mort. La mort physique choisie peut être considérée comme une façon d'échapper à la mort sociale. C'est ainsi que peuvent se lire les actes de suicide que les œuvres mettent en scène. Dans le contexte de l'esclavage, celui-ci peut s'envisager comme une façon de préserver son intégrité, d'échapper à la servitude, ou encore de créer des failles dans le système en tant que tel, en le privant de ce qui l'alimente. C'est aussi ce que montrent les exemples de l'infanticide et de l'avortement qui s'inscrivent dans le sillage de savoirs « secrets » détenus et préservés par ceux que le système opprime.

La réflexion élaborée dans ce quatrième chapitre a ainsi peu à peu glissé vers une perspective genrée de cette première lecture des résistances. Elle a suggéré que du fait de leurs conditions intersectionnelles, les personnages féminins élaboraient des actes d'insubordination

¹⁰⁶ SOPHOCLE, *Antigone*, *op. cit.*, p. 18.

qui leur étaient propres, et qui s'exerçaient tour à tour contre le pouvoir (néo-)colonial ou le pouvoir masculin, ou contre les deux à la fois. En défiant la mort – la leur ou celle de leurs proches – les personnages référentiels mentionnés suggèrent un dialogue critique avec la dialectique hégélienne. Malgré la domination qu'ils subissent (réelle ou symbolique, la leur et celle du groupe auquel elles appartiennent), ils n'abandonnent pas la lutte par peur de la mort.

Ces différentes tactiques peuvent cependant être perçues sous le prisme de la négativité, que souligne par exemple Orlando Patterson : « For the slave, freedom begins with the consciousness that real life comes with the negation of his social death. [...] Freedom-life is a double negation; for his condition is already a negation of life, and the reclamation of that life must therefore be the negation of this negation¹⁰⁷ ». Celui-ci est cité par Grégoire Chamayou, qui propose à cet égard une thèse alternative selon laquelle « la généalogie de l'esclavage moderne n'est pas celle d'un duel mais d'une chasse¹⁰⁸ ». Il relève alors une autre alternative à la dialectique maître/esclave : « Or, bien avant le combat frontal, une autre option, plus immédiate, s'offrait aux esclaves : l'évasion. [...] La liberté, impossible ici, prenait l'aspect d'un ailleurs¹⁰⁹ », et c'est là une possibilité que saisissent aussi des personnages du corpus.

¹⁰⁷ « Pour l'esclave, la liberté commence avec la conscience que la vie véritable advient avec la négation de sa mort sociale [...] Le couple liberté-vie est une double négation, car, l'état de l'esclave étant déjà une négation de la vie, la revendication de cette vie passe par la négation de cette négation » (Orlando PATTERSON, *Slavery and social death. A comparative study*, *op. cit.*, p. 98 ; traduction de Grégoire CHAMAYOU, « La dialectique du chasseur et du chassé » [en ligne], dans *Les chasses à l'homme. Histoire et philosophie du pouvoir cynégétique* [en ligne], Mayenne, La Fabrique, 2010, p. 91 URL : https://www.cairn.info/les-chasses-a-l-homme--9782358720052.htm?ora.z_ref=cairnSearchAutocomplete.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 99.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 92-93.

Chapitre 5 :

Cosmopoétiques¹ de la fuite

5.1 Quitter l'enfermement

5.1.1 Les fuites en série de L'Amazone

➤ *De son royaume d'origine*

En plus de se caractériser par son courage, l'Amazone est aussi déterminée dans *Humus* par sa capacité à échapper aux différentes situations d'enfermement qu'elle subit. D'abord, elle s'élève contre l'autorité du roi qu'elle sert au royaume de Dahomey, puisque ayant appris qu'une attaque était prévue envers son village de naissance, elle est allée avertir les siens du danger à venir (*H*, 85). À la suite de cette péripétie, elle s'enfuit du royaume :

Je ne suis plus jamais retournée à Abomey. Ai poursuivi ma route, comme un homme. Livrée à moi-même, je réalisai le prix infini de ma liberté. Jamais plus je ne m'inclinerais devant un prince. Jamais plus, je ne lui laverais les pieds, viderais son poisson, nettoierais son crachoir, veillerais comme un toutou sur son sommeil ! Les temps avaient changé. Aucun roi ici-bas ne saurait abuser de moi (*H*, 85).

À contre-courant de l'héroïsme et de la puissance qui les qualifient généralement, le texte de Kanor évoque la servitude que les Amazones de Dahomey subissaient, rappelant en cela la qualification d'« esclaves tueuses² » de leur roi que leur attribue Miano, et ce que j'écrivais dans le chapitre précédent, à propos du conditionnement de leur existence, vis-à-vis du genre notamment (cf. 4.3.2). La fuite s'impose alors comme une véritable rupture avec une temporalité passée marquée par la soumission, ainsi que le montre l'anaphore négative « jamais plus » suivie de verbes qui vont de l'abnégation à la soumission (« m'incliner », « laver », « vider », « nettoyer », « veiller ») : cette fuite est synonyme d'une liberté retrouvée.

¹ J'emprunte la notion au titre d'un article de Dénétem Touam Bona, dont les travaux ont servi à l'élaboration de la réflexion que propose ce chapitre (Dénétem TOUAMBONA, « L'esprit de la forêt. Esquisse d'une cosmo-poétique du refuge » [en ligne], dans *Brassages planétaires*, Paris, Hermann, coll. « Colloque de Cerisy », 2020, URL : <https://www.cairn.info/brassages-planetaires--9791037003577-p-44.htm>.)

² Miano relativise leur héroïsme, en les accusant par ailleurs d'avoir contribué à la traite transatlantique, puisqu'elles auraient fourni des captifs aux Européens (Léonora MIANO, *L'autre langue des femmes*, op. cit., p. 89).

➤ *De la cale du navire et de sa condition d'esclave*

C'est aussi dans l'intention de la fuite que l'on peut lire le saut qu'elle organise dans l'exiguïté de la cale du navire négrier : « je vous le dis haut et fort, s'enfuir vaut mieux que se soumettre » (*H*, 87), dit-elle aux autres captives. Le texte mobilise à cet égard également d'autres verbes de mouvement, comme « partir » ou encore « s'en aller » :

Demain, à l'heure où grincement les cloches, où Yovo nous sert notre pitance, je partirai. C'est décidé. Le temps, la distance, j'ai tout calculé.
Qu'ils me traquent, lâchent leurs hommes, fassent péter leurs pétoires, je serai déjà loin.
[...] Demain, à l'heure, je m'en irai (*H*, 89).

Ces verbes de mouvement sont accompagnés du verbe « traquer », attribué aux Blancs, qui renvoie au lexique de la chasse, faisant ainsi écho à la « dialectique du chasseur et du chassé » qui selon Chamayou remplace celle du maître et de l'esclave dans le paradigme de la fuite. À propos du fugitif, celui-ci écrit que « sa nouvelle vie est celle d'une existence traquée. Cela constitue encore, à distance, une forme spécifique d'assujettissement. La proie est l'objet d'une traque. Pour parvenir à son entière libération, elle devra reconquérir sa subjectivité depuis cette position d'objet³ ». Or, en plus d'être meneuse, le personnage de l'Amazone se caractérise par son obstination à s'évader, quel que soit l'endroit où elle se trouve. Dans la cale, cette détermination est par exemple suggérée par le futur de l'indicatif, ainsi que par la répétition des indicateurs de temps et de lieu, lesquels rappellent par ailleurs l'inscription du saut dans le domaine de la tactique. En se projetant dans cette libération, elle la fait peu à peu sienne.

Quand l'Amazone est à nouveau enfermée après le saut, parce qu'elle a fait demi-tour pour sauver d'autres esclaves menacées par les requins, elle répète : « Pour sûr, je m'enfuirai, j'ai toute la vie pour cela » (*H*, 90). Elle rêve alors de déployer son corps immobilisé : « Le corps en fer, je ne dors pas. Comme une guerrière m'exerce, rêve de victoire et de combats sanglants » (*H*, 90). À travers l'expérience onirique, l'enfermement est rompu et se traduit par l'affrontement avec l'ennemi. Cela fait écho à un passage des *Damnés de la terre*, où Fanon mentionne le rêve comme un espace parallèle, au sein duquel le colonisé peut se libérer du conditionnement qu'il subit dans la vie réelle, ce qui participe à la mise en tension de la capacité musculaire précédemment mentionnée :

La première chose que l'indigène apprend, c'est à rester à sa place, à ne pas dépasser ses limites. C'est pourquoi les rêves de l'indigène sont des rêves musculaires, des rêves d'action, des rêves agressifs. Je rêve que je saute, que je nage, que je cours, que je grimpe. Je rêve que j'éclate de rire, que je franchis le fleuve d'une enjambée, que je suis poursuivi par des meutes de voitures qui ne me rattrapent jamais. Pendant la colonisation, le colonisé n'arrête pas de se libérer entre neuf heures du soir et six heures

³ Grégoire CHAMAYOU, « La dialectique du chasseur et du chassé » [en ligne], dans *Les chasses à l'homme. Histoire et philosophie du pouvoir cynégétique.*, op. cit.

du matin⁴.

En plus de constituer des rêves « agressifs », l'énumération que mobilise Fanon montre que ces rêves sont synonymes de mouvements et de mobilités, et suggèrent la question de la fuite désirée par le-la colonisé-e, qui habite aussi sans cesse le personnage de l'Amazone.

C'est arrivée de l'autre côté de l'Atlantique qu'elle échappe enfin à ses « chasseurs », s'enfuyant dès que le navire accoste dans les montagnes de l'île :

L'île de Yovo n'est pas blanche. Un pays tout en vert que nous découvrons depuis le pont où ils nous avaient parqués pour nous vendre. Sitôt dedans, je me suis enfuie, ai traversé les brousses, pris le chemin des mornes là où mort jamais ne pénètre.

Ils ont bien tenté de me rattraper mais Yovo est moins rapide que l'antilope. [...] Je demeurai seule quelque temps avant de rencontrer l'étranger [...] il faisait parler ses mains, racontait comment, à l'insu des maîtres, il désertait chaque nuit la case pour se rendre sur les hauteurs et y bâtir son royaume (*H*, 90-91).

C'est en investissant la comparaison au domaine animal que le texte inscrit dans la dialectique du chasseur et du chassé précédemment évoquée. Cette comparaison est également à l'origine du mot « marron », qui désignait d'abord, dans le vocabulaire des colons, des animaux domestiques revenus à l'état sauvage, et que l'on devine dans le texte par la référence à Makandal, décrit lui aussi comme un fugitif « régulier » (« il désertait chaque nuit »). On perçoit que dans le récit du personnage, cette comparaison animale n'est cependant pas négative, elle décrit au contraire son pouvoir face à ses poursuivants. En cela, la formulation suggère la subversion à laquelle procèdent les esclaves en fuite, lesquel-le-s investissent en leur faveur le territoire qui échappe à la maîtrise du colon. On reviendra plus loin sur la façon dont la nature accueille le personnage en fuite, mais on remarque d'ores et déjà qu'elle se présente comme une destination évidente pour celui-ci et qu'elle le protège de l'ennemi.

➤ *De l'outre-Atlantique*

La dernière fuite du personnage de l'Amazone consiste en un retour au territoire d'origine. Depuis St Domingue, elle prend l'initiative de retraverser l'Atlantique en sens inverse : « Le temps passa oui, jusqu'à ce matin où, baignant mes jumeaux, je songeai au village de l'autre côté des eaux. C'était en face, je le savais. Il suffirait de prendre la mer et de se laisser porter » (*H*, 92). Aussi, le retour s'impose dans le récit comme une évidence, et il marque dans le chapitre le dénouement de la trajectoire du personnage. Dans un premier temps, « la mer était route », et s'oppose frontalement à l'enfermement et à l'horreur du chemin aller ; c'est une mer d'abord nourricière : « Nourris de lait cru et de poissons frais, nous n'éprouvions pas la fin »

⁴ Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, op. cit., p. 53.

(H, 92). Prise dans une tempête, l'Amazone meurt en mer, mais son âme poursuit le voyage, et arrive dans son village natal, auprès de sa mère mourante :

Quand mon âme sera au sec, je veux qu'on aille trouver ma mère, lui annoncer la bonne nouvelle. « Ta fille est de retour » ! »

Sa fille est rentrée, a fait l'esclavage, cette drôle de guerre où tu n'as plus ton corps pour te battre, tes pieds pour courir, tes yeux pour continuer à scruter l'horizon.

*

La barque a franchi la barre et accoste sur la plage. De là où je suis, je peux tout voir. Côtes, lagunes, brousses, montagnes, le pays tout entier qu'un soleil nain et roux auréole. [...] C'est la pique du jour lorsque je pénètre dans la cour et m'engage en direction de la case. [...] L'ancienne baille, à trois reprises lève la tête. En vieille bête a flairé ma présence. Ses yeux qui ont retrouvé leur lumière s'ouvrent pour pleurer. « Tu es bien là », répètent-ils avec peine, avant de s'éteindre. [...]

J'ai poussé, et la branchure folle des arbres m'oblige à courber le dos. À quatre pattes à présent, je prends vitesse, bondis, glisse et grimpe, enivrée par les sérénades que chante la nuit, sans souci d'être écouté. Au pied d'un robuste padouk, je crois apercevoir ma mère. Aussitôt la perds avant de la retrouver, nue, faisant corps avec une rivière [...]

Comme autrefois, à la cime de l'île, j'écoute le silence. C'est un calme d'avant chaos [...] (H 92-94).

On retrouve ici la description de la mort comme permettant aux déporté·e·s de retourner dans leur terre d'origine qui avait été évoquée dans la relecture du suicide de Sofia, d'autant plus qu'ici aussi, ce retour se traduit par l'apaisement. Là encore, c'est le silence qui prévaut, celui-ci pouvant préfigurer un renouement avec l'ordre idyllique d'avant la Maafa (cf. 1.2). Il rompt avec la servitude subie jusqu'alors. D'une part, l'enfermement est totalement aboli. Comme l'indique la gradation des espaces qui s'offrent à sa vue (« Côtes, lagunes, brousses, montagnes, le pays tout entier »), l'âme de l'Amazone surplombe l'ensemble du paysage, ce qui lui attribue un pouvoir sur ce même espace, dans lequel elle se fond, par ce qui ressemble à une métamorphose : elle devient animal, puis rivière. L'énumération des verbes de mouvement (« je prends vitesse, bondis, glisse et grimpe ») ne vise alors plus à définir la multiplication des tactiques d'évasion, mais au contraire une liberté de déplacement dont le personnage jouit désormais pleinement. À travers cet acte, elle défie l'aller sans retour qu'institue généralement le Passage du Milieu. Cette reconnexion avec la terre d'origine du personnage déporté est d'ailleurs soulignée dans les dernières lignes du chapitre, où elle est prise en charge par un léopard : « De sa gueule caresse mon corps, me lave de tous les péchés des hommes. Joie ! C'est moi, sa fille. Je suis rentrée à la maison » (H, 94) ; or, le léopard étant l'emblème des rois du royaume de Dahomey, on peut donc interpréter ces propos comme étant significatifs d'une fusion retrouvée entre l'héroïne et son territoire de naissance⁵.

⁵ La question de retour sera plus amplement évoquée dans le chapitre 6.

5.1.2 Pour une lecture de la fuite comme tactique de résistance

➤ *Le départ de Marème*

Dans le contexte contemporain, il est aussi des personnages qui se saisissent de la fuite pour échapper à la servitude, et chez les femmes, cette servitude peut se déterminer en termes de genre. C'est ainsi que l'on comprend par exemple le départ de Marème de *Faire l'aventure* de son pays natal :

« Ta maman est un imbécile. On ne sabote pas son ménage sur un coup de tête. » Voilà comment une tante lui avait résumé la situation. Les autres femmes de la famille pensaient pareil, qu'une Sénégalaise bien mariée doit savoir faire *mougne*, c'est-à-dire : la fermer, accepter par exemple que son mari en épousât une autre s'il en avait les moyens.

Doriane avait intégré le lycée et répondu aux lettres de Jonas. À compter de quand s'était-elle mise à rêver de lui ? À se promettre *croix de bois croix de fer si je mens je vais en enfer* qu'elle ne laisserait aucune coutume la gouverner. Qu'elle ne pourrait pas au pays en tous cas (*FA*, 252).

Le mot *mougne* renvoie en wolof à la résignation et à la patience, notamment à celle dont doit faire preuve une épouse face à son mari⁶. Papa Samba Diop définit le *muñ* (écrit aussi *muuñ* ailleurs, et *mougne* dans le roman de Kanor) comme une « vertu tenant aussi bien du *cosaan* [ethos sénégalais] que de l'Islam », la religion étant ici envisagée comme un système culturel⁷. Il ajoute à ce propos que « le *muñ* est à la fois ce que Geertz voit dans certains aspects de la religion, et une culture personnelle mettant en avant l'endurance à la souffrance, physique ou morale⁸ ». En cela, l'expression résonne avec le mot peul *munyal*, qui est répété comme une litanie injonctive dans le roman *Les impatientes* de Djaïli Amadou Amal⁹, lauréat du prix Goncourt des lycéen·ne·s en 2020, qui raconte le destin de trois femmes vivant au Nord du Cameroun, prises dans les carcans de la tradition. Marème envisage donc la fuite pour échapper à un destin qui la soumettrait aux volontés d'un futur époux et affirme en deçà un désir d'indépendance. Si les routes migratoires n'épargnent pas les femmes, bien au contraire puisqu'elles ont encore plus de risques que les hommes d'y perdre la vie¹⁰, elles sont aussi pour

⁶ L'expression est par exemple employée par la militante féministe ivoirienne Bintou Mariam Traoré (Thadée MOUGIN, « Bintou Mariam Traoré, le combat pour un féminisme africain. Rencontre avec Bintou Mariam Traoré, journaliste et membre de la Ligue ivoirienne des droits des femmes et militante féministe à l'origine de l'hashtag #VraieFemmeAfricaine » [en ligne], *Hommes & Migrations*, vol. 1331, n° 4, Musée de l'histoire de l'immigration, 2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-hommes-et-migrations-2020-4-page-215.htm>).

⁷ Il cite en ce sens : Clifford GEERTZ, *The Interpretation of Cultures*, NY, Basic Books Publishers, 1973, p. 90

⁸ Papa Samba DIOP, *Archéologie du roman sénégalais*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 120-121.

⁹ Djaïli AMADOU AMAL, *Les impatientes*, Paris, J'ai lu, coll. « J'ai lu », 2021.

¹⁰ À propos des femmes qui traversent illégalement la Méditerranée, Camille Schmoll écrit dans son ouvrage que « leur mortalité en mer serait plus importante que celles des hommes » ; qu'elles sont « plus vulnérables à la traversée maritime » (Camille SCHMOLL, *Les damnées de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée*, op. cit., p. 9.) Elle souligne cependant le manque de données à ce propos.

elles des lieux de résistance, ainsi que l'écrit la géographe Camille Schmoll : « Si [les femmes qui les traversent] sont des survivantes, elles sont également des aventurières, des stratèges, des meneuses parfois¹¹ ». De ses recherches de terrain à propos des migrations féminines allant de l'Afrique vers l'Europe, elle conclut que la frontière est certes un lieu de danger, mais aussi « le lieu d'expérimentation de nouvelles pratiques et d'un nouveau rapport à soi et à l'espace de migration, "une politique de la vie qui résiste"¹², une "autonomie en tension"¹³ ».

➤ *La fuite pour la liberté*

Dans ses écrits, le philosophe Dénètem Touam Bona propose d'envisager la fuite non pas comme un acte de lâcheté, ou encore « comme un phénomène passif et second », mais comme un acte de résistance¹⁴, voire de création¹⁵. Et de fait, dans les exemples susmentionnés, que ce soit celui de l'Amazone, de Marème ou de Leïla, elle est saisie comme une façon d'échapper aux « oppresseurs », mais aussi de s'inventer une destinée qui lui est propre. Avec cette perspective, la fuite prend l'aspect d'une tactique, qui, de même que dans la définition qu'en donne Michel de Certeau, doit déjouer les structures de domination en présence, et ne peut de ce fait être frontale – comme le sont par exemple les combats de corps à corps que l'Amazone mène également. Pour Touam Bona, « Le nègre marron, c'est le fugitif par excellence, celui qui "trace" sans laisser de traces. [...] Les esclaves fugitifs sont des nègres ninjas qui maîtrisent parfaitement l'art de la métamorphose et de la dissolution de soi¹⁶ », ce que retranscrit aussi l'art de la disparition que pratique le personnage de La Volante, qui, comme son nom l'indique, échappe perpétuellement à ceux qui tentent de l'asservir. C'est ainsi que la Vieille décrit l'un de ses départs : « Ce fut la dernière fois que nous la vîmes dans l'habitation. Le lendemain, sa case était vide, la femme avait disparu. [...] Armés de fusils, de chiens et de nègres, ils arpenterent les terres jusqu'à ce que l'œil ne puisse plus distinguer un fil noir d'un fil blanc » (H, 48). Malgré le rapport de force qui est en faveur des maîtres, ainsi que le montre l'énumération des moyens à la fois armés et humains qui sont mis en œuvre pour la poursuivre, ils ne la retrouveront pas.

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹² Camille Schmoll cite ici : Michel AGIER, *Gérer les indésirables, Des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque des savoirs », 2008, p. 233.

¹³ Camille SCHMOLL, *Les damnées de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée, op. cit.*, p. 157. Le départ de Leïla de *Fille de* peut se comprendre dans cette perspective bien que, contrairement aux femmes dont parle Camille Schmoll dans son étude, sa migration ne soit pas irrégulière et que, par ailleurs, la question du genre s'impose *a posteriori* comme une acceptation de l'exil, ce qui n'est pas le cas chez Marème, où elle le précède. Le passage en question sera commenté dans le chapitre 7 (cf. 7.2.3)

¹⁴ Dénètem TOUAM BONA, « Lignes de fuite du marronnage. Le "lyannaj" ou l'esprit de la forêt » [en ligne], *Multitudes*, vol. 70, n° 1, 2018, URL : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2018-1-page-177.htm>.

¹⁵ Dénètem TOUAM BONA, « L'art de la fugue des esclaves fugitifs aux réfugiés... » [en ligne], dans *Fugitif, où cours-tu ?*, Paris, Puf, coll. "Des mots", 2016, pp. 79-108, URL : <https://www.cairn.info/fugitif-ou-cours-tu--9782130735571-p-79.htm>.

¹⁶ Dénètem TOUAM BONA, *Sagesses des lianes. Cosmopoétique du refuge, op. cit.*, p. 47.

Mais la fuite, comme « la ruse, la tromperie, le travestissement, le camouflage¹⁷ », est aussi un acte privilégié « des nomades, [...] de toutes les minorités en rupture de ban¹⁸ », dans lesquelles on pourrait inclure les migrant·e·s postcoloniaux·ales. La façon qu’iels ont de déjouer les mur frontières (cf. 2.1.3), et celles qui enferment ces dernier·e·s dans des hors-lieux et dans un dehors permanent (cf. 2.2), rappelle les ruses que les esclaves employaient pour s’enfuir des plantations et relève tout autant d’un acte d’insoumission. Touam Bona suggère ce rapprochement : pour le philosophe, « la vieille figure de l’esclave fugitif et celle, plus récente, du réfugié » se « combinent étroitement ; l’une éclairant l’autre et vice versa¹⁹ », ce que l’on vérifiera dans ce chapitre à la lecture et à la comparaison des œuvres. Ce rapprochement se présente selon le penseur non seulement du point de vue de l’acte de la fuite, mais aussi de la nature des frontières traversées : « Transfuge, le fugitif – dont le marron constitue l’une des figures historiques majeures – déjoue la « ligne de couleur » qui institue le partage entre « noirs » et « blancs », « sauvages » et civilisés », vies jetables communautés d’alliance, des communautés et vies qui comptent²⁰ ».

5.1.3 Les départs de Biram : de rêves en fuites

➤ *Le rêve comme refuge à la réalité et comme fuite.*

Comme l’Amazone quand elle est enfermée, Biram rêve. Scrutant la frontière depuis la plage où il a l’habitude de se réfugier, il s’invente « des histoires stupides de superhéros » (FA, 121), dont l’intrigue contraste avec son quotidien monotone :

Derrière la ligne, au Nord, à des milliers de kilomètres au Sénégal, il danserait le funk sur une piste. Des filles l’entoureraient, des grandes aux lèvres brillantes et des à robes qui ne dissimuleraient plus grand-chose. Dans le miroir 10 x 3, il aurait la classe avec sa veste croisée en cuir. Ses poches seraient bourrées de billets de banques. On lui donnerait du *vous* [...] il se retrouverait ensuite au volant d’une voiture allemande et, en moins d’une seconde, pénétrerait dans un loft situé au dernier étage d’un gratte-ciel en verre. Il hésiterait entre s’endormir sur un waterbed ou un lit rond rotatif. [...] il plongerait la tête la première dans les remous fluo d’un jacuzzi d’où surgirait, comme par enchantement, une sirène en bikini qui deviendrait la femme de sa vie. Et puis non. Il changerait de slip, de chaussures, commanderait un bloody Mary et se métamorphoserait en voyou le plus cinglé de la région (FA, 12).

¹⁷ Dénètem TOUAM BONA, « Lignes de fuite du marronnage. Le « lyannaj » ou l’esprit de la forêt » [en ligne], *Multitudes*, op. cit., p. 177.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Dénètem TOUAM BONA, « L’art de la fugue des esclaves fugitifs aux réfugiés... », op. cit., p. 108.

²⁰ Dénètem TOUAM BONA, « Lignes de fuite du marronnage. Le « lyannaj » ou l’esprit de la forêt » [en ligne], *Multitudes*, op. cit., p. 185.

Les rêves de Biram se caractérisent par l'opulence matérielle, comme cela a déjà été mentionné dans la première partie (cf. 2.1.3), celle-ci étant représentée ici encore par l'accumulation des éléments matériels et les hyperboles employées. Mais il ne s'agit pas que de cela : à travers la représentation de cette richesse matérielle, le personnage s'imagine aussi avoir du pouvoir sur ceux qui l'entourent, être admiré par eux, et par ailleurs, avoir le choix de sa propre destinée – c'est en cela qu'il se rapproche du rêve de l'indigène que décrit Fanon. Il y a certes de nouveau une pointe d'ironie qui émane de cet extrait, ce que suggère notamment le conditionnel employé, qui creuse la distance entre le personnage et le narrateur, et le calque sur le modèle de la sitcom ou du clip vidéo que l'on perçoit dans les actions et gestes du personnage. Mais dans le même temps, ce passage, qui se situe au tout début du roman, annonce une caractéristique psychologique de Biram, qui le définira durant toute l'intrigue : celle de persister à imaginer une vie meilleure (cf. 2.1.3) que celle qu'il vit.

Tout au long de son parcours et malgré les difficultés rencontrées, il espère toujours réussir à s'échapper de l'endroit où il se trouve et du quotidien précaire qui le conditionne, et se projette dans des lieux autres. C'est encore le cas à la fin du roman, lorsqu'il retrouve Marème et qu'il s'imagine une vie commune avec elle :

Alors il lui raconta la vie qu'ils mèneraient dès qu'ils auraient mis les bouts et seraient de retour au Sénégal, la robe de mariée et le château qu'il lui offrirait, le poste de délégué qu'il décrocherait en un clin d'œil vu la somme des métiers qu'il avait dans la main. Il lui parlait de là-bas, mais c'était un autre pays qu'il évoquait, un Sénégal remis à neuf, sans son vieux Ndioumbor le lièvre, ses misères automatiques et sa jeunesse qui mourrait jeune (*FA*, 359).

Ici non plus, l'illusion que constitue cette projection de Biram n'est pas cachée par le narrateur qui mobilise de nouveau le registre ironique. Le texte mentionne bien qu'il s'agit d'un récit, et le conditionnel intervient à nouveau avec sa valeur de suspension des réalités très concrètes, comme la situation socio-politique du Sénégal. Mais, compte tenu des nombreuses péripéties supportées par le personnage, cela peut aussi être perçu comme une façon de résister à la désillusion de l'immigré. C'est d'ailleurs cette même capacité que Fabienne Kanor loue dans son personnage :

J'aime bien les hommes qui ont une capacité à rêver, même si ils vivent un enfermement. Pour Biram, c'est un enfermement de clandestin, sans papiers, sans identité, sans foi, sans croyance en l'humanité. C'est un homme qui a toutes les raisons de se rétrécir en cours de route, mais en fait pas du tout. Je lui mets des épauettes, une humanité, une dignité, je lui redonne une richesse et toutes les raisons de continuer. Ce qui particularise Biram, c'est cette incroyable capacité à rêver et de réinventer, pas faire la fortune en Europe²¹.

²¹ Philippe TRIAY , « Fabienne Kanor : *Faire l'aventure*, l'odyssée de l'exil », *op. cit.*

➤ *Le premier départ*

Ce qui caractérise les rêves de Biram, c'est qu'ils le projettent dans des lieux radicalement différents de ceux dans lesquels il se trouve. En cela, ils peuvent eux-mêmes d'ores et déjà être considérés comme des formes de migrations, ainsi que le suggère le psychiatre Jean-Claude Métraux²². Pour lui, l'expérience onirique constitue une « migration du monde de sens que le conscient abrite à celui, davantage hermétique, que tisse l'inconscient, puis retour par bribes de l'inconscient au conscient dans le rêve et le souvenir du rêve ²³ ». C'est d'autant plus le cas quand ces rêves projettent le·la rêveur·euse dans un espace-temps différent de celui dans lequel il vit, à l'instar de ceux que fait Biram, qui s'imagine en Europe quand il est au Sénégal et au Sénégal quand il est en Europe. Ces rêves, ce sont des rêves de migrations, à savoir, toujours selon Métraux, des « migrations spatiales hors de territoires où les secondes bégaient les refrains de la survie, d'où le rêve semble s'être exilé, où espoirs et utopies étouffent sous leur linceul²⁴ ». Leur puissance s'illustre alors par les tentatives du personnage de les concrétiser, à travers sa trajectoire migratoire, qui, au-delà des désillusions, est aussi portée par l'espoir de « trouver mieux » ailleurs. Dès le début du roman, la migration se pose comme une façon de rompre un quotidien marqué par la monotonie. Elle constitue une façon d'échapper à un destin tracé et décidé par une autorité extérieure, comme celle qu'exerce l'oncle Moktar. Au début du roman, ce dernier informe le futur aventurier de son projet de l'envoyer dans le Sud-Est du pays, à Kédougou, là où il « n'y avait ni horizon ni mer » (FA, 60). Constatant « qu'on ne songeait jamais à demander son avis. On statuait sur sort. On pensait à sa place. On se permettait même d'utiliser ses affaires » (FA, 59), ce projet qui n'est pas le sien s'illustre d'abord comme un anéantissement de ses ambitions : « il avait rêvé à l'argent, à l'amour, à la vie en général, et tout s'était cassé la figure » (FA 104). Mais très vite, ces mêmes ambitions sont remplacées par un autre projet, la décision de l'oncle pouvant être perçue comme un des éléments précipitant la migration du jeune Sénégalais, à savoir celui de la migration. Il est d'ailleurs révélateur, que, juste après l'annonce de Moktar, la télévision diffuse un spot publicitaire pour un aéroport : « Il donnait des idées : partir, disparaître » (FA, 61). La perspective de la fuite s'impose à la fin de la partie qui se passe à Mbour, alors que le jeune homme s'est réfugié sur la plage, face à cette mer qui le fascine depuis toujours : « Combien de temps, dans sa vie de gosse, avait-il passé à la scruter ? » (FA, 121). Dans la Signare, l'ancienne esclaverie laissée à l'abandon, il décide d'abord de se rendre dans la capitale : « Il allait s'en sortir seul comme un homme et sauter sur la première occasion (un taxi, un stop) pour quitter Mbour. L'idée était de gagner Dakar avant midi, d'y demeurer quelque temps ni vu ni connu » (FA, 118). Déjà ici, la fuite est clandestine ; elle doit être discrète. D'ailleurs, Biram prend cette décision pendant la nuit – cette même nuit pendant lesquelles se préparent les insurrections des marrons dans les plantations, ou encore

²² Spécialisé dans l'accompagnement des migrant·e·s.

²³ Jean-Claude METRAUX, « De la migration des rêves aux rêves de migration » [en ligne], *L'Autre*, vol. 14, n° 3, *La Pensée sauvage*, 2013, p. 350, URL : <https://www.cairn.info/revue-l-autre-2013-3-page-349.htm>.

²⁴ *Ibid.*, p. 355.

pendant laquelle les esclaves se retrouvent, pour danser et festoyer (cf. 4.2.3) –, moment privilégié pour partir *incognito*. Ainsi que le relève Alain Cabantous, la nuit est normalement faite pour dormir : « Dès lors, toute forme d'activité nocturne recouvre *ipso facto* une dimension transgressive²⁵ », et c'est aussi ainsi que se caractérisent les départs de Biram.

➤ *De fuite en fuite*

Tout le long du roman, ces départs se multiplient, allant d'un continent, d'un pays et d'une ville à l'autre, et toujours, l'idée de cette transgression ressurgit, à travers la mobilisation d'un vocabulaire comme : partir, fuir, se cacher etc. « Trois ans après avoir fui Mbour » (FA, 153), Biram est à Tenerife. Là, il « se souvient du chauffeur de la huit places qui l'avait conduit à Dakar des années plus tôt. L'homme avait dit : “ Aussitôt que l'être humain sort du ventre, il cherche à partir”. *Partir* » (FA, 148) ; on note ici l'insistance sur le verbe, qui présente le départ comme une fatalité, mais qui ne résonne cependant pas nécessairement de façon tragique. C'est quelque chose qui s'impose, sans pour autant enfermer le personnage dans une destinée prédéfinie ; le départ résonne plutôt comme une possibilité pour un autre avenir. À la fin de la partie qui se passe dans les îles Canaries, alors qu'une descente de police a lieu, Biram part à nouveau : d'abord de l'appartement insalubre qu'il occupe et « qu'il avait fui pour se réfugier chez Hélène » (FA, 308-309), puis de l'archipel, cette fois-ci en demandant de l'aide à cette dernière, qui retourne sur le continent européen. Là encore, ce qui compte avant tout, c'est de quitter un endroit, plus que d'arriver dans un lieu précis :

- Je suis claqué. Je dois voyager et j'ai besoin que tu m'aides [...]
Cette valise était tout ce que le jeune homme possédait. Elle contenait ses vieilles peurs et sa jeune hardiesse, ses poings et son innocence.
- Où veux-tu donc que je te cache ? [...] Sans attendre de réponse, elle pénétra dans la cuisine. Il y avait les toasts et le café à préparer. Et puis on verrait bien (FA, 223).

La dernière phrase de la partie clôture donc celle-ci sur l'idée d'une ouverture et sur un destin non scellé. La métaphore de la valise qui contient les émotions antithétiques animant le personnage, de même que ses qualités et ses défauts, et qui figure l'unique propriété du personnage, suggère la nécessité de la fuite. Ces mêmes émotions sont également mentionnées au début de la dernière partie du roman, qui se passe à Lampedusa et où Biram est « pressé de fuir ce foutoir » [...] (FA, 283) que constitue le camp de rétention où il est enfermé :

Biram respirait lentement. Il avait dû se luxer l'épaule. Son bras gauche était aussi raide qu'un parpaing lorsqu'il dut le remuer et reprendre marche. Son cœur et sa mâchoire claquaient. Il ne sentait plus ses jambes. Comme dans un rêve où, traqué par des méchants, il s'entêtait à courir, mais courait au ralenti. Un compagnon se retourna vers

²⁵ Alain CABANTOUS, « La nuit entre histoire et littérature. France-Angleterre (fin XVI^e-début XIX^e siècle) » [en ligne], *Ateliers d'anthropologie*, n° 48, 2020, URL : <http://journals.openedition.org/ateliers/13579>.

lui et l'encouragea à accélérer. Ce qu'il fit, malgré ses membres tout gourds et ses saletés de figuiers qui lui griffaient la peau. C'étaient probablement les seuls arbres de l'île, jugea-t-il après qu'il eut longé une route et débouché sur un terrain rocailleux où le soleil tombait d'aplomb. L'un des fuyards leva la main et tous se baissèrent dans un bruissement sec d'os. Fausse alerte. Juste un lapin qui se caletait vers un fourré. [...] Il chancela. Ici, les pierres coupaient comme des lames. Ses vieilles Converse ne lui étaient d'aucune utilité. Avec le peu d'espoir et d'énergie qui lui restait, il négligea sa douleur, maintint son bras débile contre sa hanche et commanda à tout son corps d'avancer. Il se déplaçait de tout son poids, mais la volée de poussière que larguait la terre calcaire l'empêchait de voir distinctement l'horizon. Il progressait [...] Il aurait dû ruser comme les autres. Profiter du départ ou de l'entrée d'un véhicule dans l'établissement pour se faufiler vers la sortie (FA, 281-283).

La peur est ici doublée de sensations physiques qui le privent d'une maîtrise de son corps ; « il ne sent plus ses jambes » et a l'impression d'être « dans un rêve », ce que l'on peut entendre comme un rappel des projections passées du personnage. D'abord, le corps semble fonctionner indépendamment de l'esprit, guidé par la nécessité de s'en aller, puis l'esprit s'impose au contraire de toute sa force face à un corps qui souffre, et prend en deçà le pouvoir sur la douleur. En cela, ce passage résonne lui aussi avec les propos de Fanon qui évoquent la tension musculaire du colonisé (cf. 4.2.1), celle-ci se développant dans sa situation de servitude et dans ses rêves ; ici, elle est la condition de la fuite du personnage.

5.2 Les espaces frontaliers naturels, des lieux de refuge

5.2.1 Mer et forêt, des espaces de protection

➤ *La mer comme espace d'évasion*

Lorsque l'on envisage la migration sous la perspective de la fuite, l'abord de la frontière, qui dans la première partie a été présentée comme un espace de rupture, de mort et de fragmentation, est révisé. Elle apparaît alors comme l'espace qui permet l'émancipation. C'est ce que peut signifier l'observation de la frontière maritime par Biram, qui suscite en lui le rêve, ou encore l'océan dans lequel saute le personnage d'Issouf du *Iench*. Dans une réplique qui s'adresse à Ramata et Seydouba, le père raconte comment il a quitté son pays natal. Sa trajectoire a elle aussi été marquée par une succession de fuites. Le récit débute alors qu'il est enfant. L'un de ses frères, parti du village, lui envoie un vélo qu'il se fait voler :

ISSOUF. [...] Et ils ont pris mon vélo. Et l'homme à la bouche aigre l'a possédé. J'ai fermé ma rage dans mon cœur et j'ai pensé, je partirai. Le lendemain à l'aube dans le silence blanc de lait j'ai pris les chaussures fermées et suis parti dans le sens inverse du

champ, sans daba ni machette. Libre dans ma colère. [...] Au bout d'une longue marche, d'un très long temps, plusieurs semaines, j'ai trouvé mon frère même père même mère. Il m'a serré dans ses bras et m'a fait une place dans sa maison à Abidjan. À onze ans je travaillais, je vendais les arachides et les noix de cajou. Un jour, je me suis payé un transitor. Le plus grand frère [...] m'a accusé « tu as volé l'argent », il a dit. J'étais fâché. Assis sur un plot à Dakar, je voyais les paquebots. Ils partent et ils reviennent. J'ai pris mon élan et j'ai bondi. Sans me le dire auparavant. J'ai bondi. Et mon corps a trouvé les boyaux du paquebot [...] J'avais faim, j'avais soif, la peur tordait mes entrailles. J'ai eu du courage, beaucoup de courage (*LI*, 66).

Les fuites du personnage s'imposent comme des évidences, face aux injustices qu'il subit. Le dénuement matériel, souligné par les nombreuses négations (sans daba ni machette) dans lequel il effectue les voyages, rend compte de cette nécessité. C'est aussi ce que font les émotions de « rage » et de « colère » qui l'habitent, lesquelles engagent la fuite de façon spontanée. Visant ici à se défaire des filiations abîmées, on peut alors saisir la migration comme une façon d'obéir à un instinct de protection de soi, voire comme une éthique martiale de soi. Le saut de Issouf rappelle d'une certaine manière celui des héroïnes du roman *Humus*, même s'il ne se produit pas avec la même intention. Dans le premier cas, le saut vise à rejoindre un bateau, quand dans l'autre, il vise à le fuir ; dans le premier cas, il s'agit de fuir la terre ferme, quand dans l'autre, il s'agit de la rejoindre²⁶. Mais on retrouve dans les deux textes la représentation d'un mouvement du corps qui performe un désir de liberté ; ici encore, on repense à la mise en tension des muscles qu'évoque Fanon dans *Les damnés de la terre* à propos de l'indigène (cf. 4.2.1), laquelle s'exprime ici par l'effectivité du saut.

➤ *La mer qui soigne dans Anges fêlées*

Dans *Humus* comme dans *Le Iench*, la mer figure ainsi l'espace qui « accueille » la fuite. Dans *Anges fêlées*, où elle se situe en arrière-plan des parcours des personnages dans la ville de Marseille, elle apparaît aussi comme un espace de refuge, qui apaise. Quand Nathy quitte sa famille, l'espace maritime retient momentanément son chagrin : « [...] elle a pleuré plus tard mais ce jour d'il y a huit ans, elle n'avait plus le temps pour les larmes. Elle a marché dans la ville échaudée et s'est placée face à l'eau salée de la Méditerranée » (*AF*, 19). Dans le chapitre consacré à Ibra, elle est aussi présentée comme un espace qui « calme », celui-ci étant d'autant plus perceptible qu'il s'inscrit dans un décor urbain agité :

Des passants. Bras, gorges, ventres qui débordent des shorts. De la peau. Nue. Filles au nez aquilin, leurs vêtements courts achetés en boutiques chinoises, piercings et tatoos. Dans mon nez la puanteur des chawarmas, fritures, odeurs d'ail. Les employés aux cheveux gras. Au bout, la Méditerranée, lumière d'une île. Blanche comme tombée de

²⁶ L'intention de gagner la côte à la nage est évoquée par l'Amazone : « “Marchons sur l'eau !”, ai-je le temps de crier en pointant du doigt la côte qui se rapproche » (*H*, 89).

Lune, cratères et roches. Le Frioul, caillou désolé au milieu de la Méditerranée (AF, 21).

La clarté qui caractérise l'espace maritime, de même que la « solitude » qui décrit le Frioul, s'opposent à la description péjorative de l'espace urbain et à la foule de la ville, espace de mouvement et de consommation. À la fin du même chapitre, l'esprit d'Ibra retourne de nouveau dans une projection qui suscite l'apaisement : « La mer n'est plus très loin [...] Demain peu importe quand j'irai à la plage. [...] Je dormirai près de l'eau. Je trouverai ma maison. [...] Et la larve que je nomme enfin l'angoisse s'évapore hors de moi » (AF, 30). Cet apaisement s'exprime aussi ici vis-à-vis de l'errance urbaine de ce personnage, la mer étant représentée comme un point d'arrêt et même un lieu d'habitation. Finalement, dans le roman, l'espace maritime est un lieu qui soigne, ou *a minima*, qui évacue pendant quelques lignes, la dépression dont témoignent les personnages. Pour l'autrice, il n'est donc pas envisagé sous l'expérience de la dislocation pouvant marquer un regard postcolonial qui se poserait sur cette Méditerranée :

C'est plutôt un espace spirituellement symbolique. En fait, on trouve la Méditerranée dans *Anges fêlées* parce que l'histoire se passe à Marseille. Si ça se passait dans une autre ville proche d'une autre mer, ce serait cette autre mer. Ce n'est pas tant la Méditerranée que la mer qui apaise. Après, il y a effectivement une relation, mais ce n'est pas une relation conflictuelle. C'est souvent se poser et aller face à la mer. Face à la mer il y a la possibilité de s'évader, de s'apaiser. En fait, il s'agit d'un espace qui, parce qu'il est naturel, permet aux personnages de fuir les douleurs et la violence. [...] On va dire que la mer a un peu la même fonction que la forêt dans le *Iench* [...] La forêt comme la mer, ce sont des endroits où on peut disparaître, dans lesquels on peut se fondre, dans lesquels on peut oublier la douleur. La forêt comme la mer, ce sont des refuges. Elles l'ont été pour les pirates, les marrons...²⁷.

➤ *La forêt dans le contexte du marronnage*

Les îles des Caraïbes de même que des colonies terrestres de l'Amérique (du Sud notamment) comprennent d'importantes montagnes et forêts, qui dans ce climat tropical se caractérisent par une nature dense. Au temps de l'esclavage, une partie de ces territoires n'était pas ou peu explorée, les plantations étant généralement situées près du littoral ou dans des plaines. Aussi, les esclaves s'enfuyaient dans cette nature pour échapper à leur maître. C'est ce que l'on peut voir dans ce passage du roman *Humus*, où des personnages s'évadent d'une plantation aux côtés de la Volante :

L'aube nous prend. Il faut faire vite, effacer toute trace de notre présence en ces lieux. Déjà, l'écho de leurs fusils résonne. Des chiens aboient, au loin. Faire route vers le sud, remonter la rivière couper à travers les plaines. Plonger la ravine, dormir.
Le lendemain, grimper. Jusqu'aux cimes de ce morne que ceux d'ici ont baptisé la montagne Noire. Celle-ci est raide, toute de gorge et d'abîmes. Celle-ci sert de borne, coupe l'île en deux. C'est de l'autre côté, en terre d'Espagne, que nous nous cachons

²⁷ Marjolaine UNTER ECKER, « Les frontières, ça n'existe pas. Entretien avec Éva Doumbia », *op. cit.*

(H, 205).

On perçoit ici à la fois le danger qui guette, et dans le même temps le contrôle de la situation des personnages, qui savent comment fuir, comment se cacher et vers où aller. Ils maîtrisent le territoire et connaissent ses moindres recoins, ainsi que le suggèrent les nombreux compléments de lieu qui sont mobilisés, de même que l'asyndète « plonger la ravine », celle-ci créant l'image de l'être qui se fond dans la nature. Le marron « est forêt²⁸ » : l'étymologie du mot, qui provient de l'espagnol *cimarrón*, renvoie au mot « cimes » – les hauteurs des montagnes donc –, en plus de désigner, à l'origine, des animaux domestiques revenus à l'état sauvage. Si l'on dépasse cette connotation originale péjorative et raciste, le mot peut rendre compte de la capacité de l'esclave fugitif à faire corps avec la nature, pendant qu'en face, le colon s'y trouve menacé ; cela résonne avec les propos de l'Amazone quand elle affirme que dans cette jungle « les cœurs des Blancs pourrissent comme des mangues » (H, 89). Ainsi, la fuite des marrons est aussi « une résistance “territoriale” : elle fait corps avec un territoire labyrinthique dont les méandres et accidents constituent autant d'alliés naturels pour les rebelles. Le marron ne fuit pas, il s'esquive, se dérobe, s'évanouit ; et à travers son repli, il se métamorphose et se crée un “dehors”²⁹ ».

Selon Touam Bona, la forêt constitue un « refuge spirituel » et « un lieu où ressourcer une humanité niée³⁰ », et c'est aussi ainsi que la représentent des œuvres littéraires antillaises qui portent sur le marronnage. Au-delà d'y être un simple motif, les arbres y « imprègnent l'écriture non pas pour en produire une simple image à travers la littérature, mais pour évoquer la sensibilité qui leur est inhérente³¹ », selon Christina Kullberg. Dans *L'esclave vieil homme et le molosse* (1999) de Patrick Chamoiseau, le fugitif se fond peu à peu dans la forêt : « Je me frottais l'écorce des cannelles. Je m'enduisis des fourmis-santi qui peuplaient les lianes douces, et des grosses termitières vivant de racines mortes. J'utilisais les feuilles du vétiver, des nids de manicou, des boues chaudes qui sentaient le mystère³² ». Nature et humain s'entre-composent, faisant du texte un « écosystème », « un lieu où le vivant se manifeste et où les êtres communiquent³³ », pour reprendre les propos de Hannes De Vriese. Dans *Moi, Tituba* de Maryse Condé, la forêt constitue aussi un lieu où l'héroïne peut dialoguer avec ses ancêtres, notamment sa grand-mère et sa mère, qui tout au long du roman la conseillent, la protègent ou

²⁸ Dénétem TOUAM BONA, « Lignes de fuite du marronnage. Le « lyannaj » ou l'esprit de la forêt » [en ligne], *op. cit.* ; cite : Jean-Baptiste VIDALOU, *Être forêt. Habiter des territoires en lutte*, Paris, La Découverte, coll. "Zones", 2017. .

²⁹ Dénétem TOUAM BONA, « Les métamorphoses du marronnage » [en ligne], *Lignes*, vol. 16, n° 1, 2005, p. 46, URL : <http://www.cairn.info/revue-lignes-2005-1-page-36.htm>.

³⁰ Dénétem TOUAM BONA, « L'esprit de la forêt. Esquisse d'une cosmo-poétique du refuge » [en ligne], dans *Brassages planétaires*, *op. cit.*

³¹ Christina KULLBERG, « L'écriture arborescente de la Caraïbe : esquisse d'une écopoétique en situation » [en ligne], *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2012, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fix11.02>.

³² Patrick CHAMOISEAU, *L'esclave vieil homme et le molosse*, *op. cit.*, p. 98.

³³ Hannes DE VRIESE, « Patrick Chamoiseau, quelle écriture de la nature ? », dans Pierre SOUBIAS, Catherine MAZAURIC, Marie-José FORTANIER, *et al.* (dir.), *Patrick Chamoiseau et la mer des récits*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Collection Littératures des Afriques » n° 3, 2017, p. 169.

la consolent. La forêt telle qu'elle y apparaît fait écho à des cosmogonies africaines qui, à en croire Touam Bona, envisagent la forêt comme « le lieu de résidence par excellence des esprits des morts, des divinités protectrices³⁴ ». Dans leur analyse du roman de Condé, Tina Harpin et Natacha D'Orlando nuancent cependant cette vision, dans la mesure où la violence masculine poursuit Tituba à certains moments, et notamment vers la fin du récit, jusque dans cette même forêt. Auprès du marron Christopher, elle fait à nouveau l'expérience du sexisme : « Pourtant, concluent-elles, dans ces lieux, se jouent une prise de conscience essentielle, une reconnexion des femmes à l'environnement qui les nourrit même transitoirement. Cette expérience aboutit, au moins pour le lecteur, au dévoilement de la complexité d'un monde où la violence sexiste, raciste, coloniale et ses avatars ont saccagé volontiers le corps et l'esprit des femmes³⁵ », prise de conscience qui sera aussi celle de Drissa, comme on le verra plus loin.

5.2.2 La forêt dans les textes d'Éva Doumbia

➤ *La forêt de Drissa*

Dans le *Iench* aussi, la forêt symbolise un espace de refuge ; comme écrit dans la citation susmentionnée, Doumbia l'envisage comme l'équivalent de la mer dans *Anges fêlées*. Drissa y arrive après avoir quitté, avec son chien, le domicile familial. Dans la première partie, j'ai mentionné l'intertexte *Strange fruit* (3.3.3) qu'on peut y lire ; l'histoire de l'esclavage se tient en arrière-plan de celle de Drissa, qui, quand la police le retrouve, se compare à un « fuyard rattrapé ici sur l'humus aux âcres parfums de multiples composts » (*LI*, 71). Malgré ces références, l'espace sylvestre est représenté comme un lieu qui, comme dans l'histoire du marronnage, protège le personnage en fuite :

Je veux dormir ici, près des arbres. Chênes ou baobabs. Fromagers millénaires. Flamboyants qui parlent du passé. Les sexes végétaux aux couleurs vives au printemps, la nudité froide dans l'hiver. La brûlure rousse lorsque les feuilles tomberont. Les bras du bois à l'odeur amniotique. Le tronc comme les épaules de ce père qui n'a pas su êtreindre. Je me couche sur l'humus avec le iench, je l'embrasse.
Et je m'efface (*LI*, 69).

On perçoit ici un vocabulaire valorisant, qui personnifie les arbres et les compare à un père de substitution ; or, si Drissa est là, c'est justement parce qu'une violente altercation a éclaté avec son père, qui n'accepte pas que son fils adopte un chien. Les arbres prennent ainsi ici la fonction

³⁴ Dénètem TOUAM BONA, *Sagesses des lianes. Cosmopoétique du refuge*, op. cit., p. 116.

³⁵ Natacha D'ORLANDO, Tina HARPIN, « Jardins créoles, diasporas et sorcières. Lectures de l'écoféminisme caribéen » [en ligne], *Littérature*, n° 1, 2021, p. 97, URL : <https:// Cairn.info/revue-litterature-2021-1-page-82.htm?ref=doi>.

d'un *pater dolorosus* – quand la nature figure généralement une *mater dolorosa*, mère nourricière –, et la nature, de même que l'animal, fusionne avec le personnage humain ; en ce sens, la pièce de Doumbia rompt avec des œuvres littéraires qui présentent le chien comme un chasseur de marrons, tel celui qui apparaît, sous une forme monstrueuse, dans le roman *L'esclave vieil homme et le molosse* de Chamoiseau³⁶. La référence au cycle des saisons inscrit elle aussi de la vie dans cet espace, tout en procédant à une forme de neutralisation de la temporalité et de l'Histoire, puisque les arbres y retiennent le passé, ainsi que le suggèrent les expansions du nom qui les décrivent : « millénaires » ; « qui parlent du passé ». C'est à travers cette survivance qu'Éva Doumbia conçoit les espaces naturels qui apparaissent dans ses œuvres :

L'idée dans la forêt, c'est que la forêt, elle nous précède et elle nous survit. [...] Et quand Drissa va dans la forêt, c'est pour échapper à l'imbécilité française, à tout ce qui lui fait mal. [...] il va dans la forêt pour retrouver du sens, pour retrouver la liaison entre ce qui est en lui, c'est-à-dire ses battements de cœur, sa respiration, et lui-même. [...] La forêt comme la mer [...] ont certes aussi été des espaces de violence, mais elles n'en sont pas responsables. Ce ne sont pas les lieux qui produisent la violence, ce sont les humains³⁷.

Aussi, dans *Le Iench*, la nature contraste avec l'espace social et les violences que les personnages subissent. Au milieu des arbres et loin de la société, Drissa n'est, dans un premier temps, plus confronté à la ligne de couleur à laquelle il se confrontait sans cesse jusqu'alors. Cette représentation rejoint celle qu'en a Robert Harrison, pour lequel « la forêt se présente comme un lieu qui brouille les oppositions logiques, les catégories subjectives³⁸ », rappelant que dans de nombreuses croyances, la forêt est également un lieu sacré qui échappe à la rationalité de l'homme moderne. Dans la solitude qu'il y trouve, l'être social que représente Drissa peut s'émanciper de ce qui conditionnait son existence jusqu'alors. Il ne s'y sent plus enfermé, puisqu'il entre en fusion avec la nature et se laisse disparaître au travers d'elle : « La forêt précède le pays et lui survivra. / Je serai la forêt » (*LI*, 71).

La forêt peut être perçue comme un espace frontalier, puisqu'elle se situe à la périphérie des territoires habités : ainsi que le rappelle Touam Bona, l'étymologie latine du mot renvoie à l'idée d'un dehors³⁹. Mais c'est une marginalité qui contraste avec la vision qu'en a donnée la première partie de la thèse. La disparition qu'elle engendre n'est plus tragique, elle est au contraire salutaire et libératrice ; plutôt que de brimer l'horizon du personnage, elle l'ouvre à l'espace qui l'entourne et lui permet d'adopter un point de vue privilégié⁴⁰ sur le pays qu'il

³⁶ Patrick CHAMOISEAU, *L'esclave vieil homme et le molosse*, *op. cit.*

³⁷ Marjolaine UNTER ECKER, « Les frontières, ça n'existe pas. Entretien avec Éva Doumbia » [en ligne], *Malices*, *op. cit.*

³⁸ Robert HARRISON, *Forêts. Promenade dans notre imaginaire*, trad. de Florence NAUGRETTE, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2018, p. 12.

³⁹ Dénètem TOUAM BONA, « L'esprit de la forêt. Esquisse d'une cosmo-poétique du refuge », *op. cit.*

⁴⁰ Ce regard global que l'espace frontalier rend possible sera le sujet de la troisième partie de la thèse.

habite : « Dans la forêt j'ai vu l'éclair d'un orage de science/ J'ai vu le pays/ J'ai vu le corps malade de ce pays » (LI, 70). En cela, le territoire sylvestre tel qu'il apparaît dans *Le Iench* rappelle la façon dont Jean-Baptiste Vidalou la conçoit :

La limite n'y est pas administrative ou identitaire mais épaisse. Les bordures y excèdent toujours les entités qu'elles sont censées séparer. C'est une autre perception du monde qui s'y abrite alors [...] Comme si l'exil, la rupture, la fuite du *Waldgänger* permettaient de faire consister un dehors, mais *un dehors depuis lequel une force peut naître et grandir*. À partir de cette hypothèse, on peut saisir l'espace de la forêt non plus comme une extension, une simple étendue, mais comme un espace tout en intensité, radicalement politique⁴¹.

➤ « *La forêt te voit* »

Le fait que Drissa perde finalement la vie là, dans cet espace sylvestre, où il est rattrapé par la police, rend d'autant plus absurde cette violence qui s'abat sur lui, en contraste avec le calme de la forêt qui l'entoure (cf. 3.3.3). C'est dans cette même ambivalence qu'elle apparaît dans un autre texte pour la scène d'Éva Doumbia, *La forêt te voit*, qui évoque lui aussi la question des violences policières, tout en s'ancrant dans le contexte particulier du confinement lié à la pandémie du Covid 19. Là encore, l'histoire de l'esclavage, qu'elle étend à celle de la colonisation, est inscrite en toile de fond de l'intrigue, mobilisant des références historiques à ce sujet : « *Mohamed court. La seule possibilité. Courir et vite. Courir depuis 400 ans. Courir depuis 1830 à Sidi Ferruch*⁴². *Courir depuis la défaite d'Abd El Kader*⁴³. *Courir depuis la défaite de Chaka*⁴⁴ *et Samory*⁴⁵. *Accélérer*⁴⁶ ». Le texte met en scène une femme, dont le récit entoure une énumération d'arrestations, de paroles et de violences racistes subies par des personnes vivant dans une banlieue, qui se réfugient dans la forêt. Comme dans le *Iench*, celle-ci s'y présente comme une entité qui interpelle l'humilité des êtres humains face à une société qui est avant tout une construction, ce qui la différencie de la nature :

Dans cette ville de ciment au bord d'une ville forêt, l'absurdité gicle sur mon visage. Je lève mon regard et je vois les branches, les feuilles, les ramages... La sylvestre communauté me rappelle à chaque instant notre vacuité [...] je ne devrai pas dire l'absurdité. Nos institutions n'existent. Nous parasitons la forêt et croyons à nos règles. Un ensemble de règles qui n'ont de valeur que par la croyance qu'on en a [...] Ils sont

⁴¹ Jean-Baptiste VIDALOU, *Être forêt. Habiter des territoires en lutte*, op. cit., p. 164 [la version consultée ayant été téléchargée, l'exactitude de la pagination n'est pas garantie].

⁴² Ville où ont débarqué les troupes françaises lors de la colonisation de l'Algérie.

⁴³ Abd El Kader (1808-1883), émir et chef religieux algérien, a combattu la colonisation française.

⁴⁴ Chaka (1787-1828) était un roi zoulou. Il a conquis un vaste empire en Afrique de l'Est.

⁴⁵ Samory Touré (1830-1898), chef du royaume Wassoulou, a lutté pendant plus de vingt ans contre la colonisation française et anglaise en Afrique de l'Ouest.

⁴⁶ Éva DOUMBIA, « *La forêt te voit* », dans *Ce qui (nous) arrive*, Les Matelles, Espaces 34, coll. « Espace Théâtre contemporain », 2022, p. 47.

immenses ces arbres...⁴⁷.

Ici encore, la forêt encourage le personnage à renouer avec lui-même ; un soi autonome, qui prend conscience des constructions sociales qui le contraignent et peut potentiellement s'en émanciper. C'est pourquoi elle constitue un espace privilégié pour des mouvements de luttes et des occupations qui visent à défendre des espaces naturels face à des projets de construction et d'urbanisation, luttes pendant lesquelles se réinventent aussi les manières de faire société⁴⁸.

➤ *Un « contre-emplacement »*

Dans les discours de ces militant·e·s, la nature est un espace qui n'appartient pas à l'être humain et c'est là une pensée que partagent des personnages de Doumbia, comme Issouf qui dit que : « La terre que tu possèdes ne sait pas qu'elle est à toi, alors elle ne t'appartient pas. La vache et le mouton ne seront jamais à toi » (*LI*, 67), reprenant la pensée de l'autrice pour laquelle : « on habite chez les arbres, on habite dans la mer... Ce sont vraiment des espaces ou des êtres [...] chez qui on est. On est de passage⁴⁹ ». C'est au contraire l'humain qui appartient à ces espaces naturels et qui leur est soumis, ce que rappelle aussi Lynn Margulis dans un article :

Nous, les humains, sommes comme les autres êtres peuplant notre planète. Nous ne pouvons mettre fin à la nature ; nous ne pouvons menacer que nous-mêmes [...] Les arbres de la forêt tropicale fredonnent doucement, attendant que nous arrêtions notre activité arrogante d'abattage d'arbres pour pouvoir se remettre à pousser comme ils en ont l'habitude. Et leurs cacophonies et leurs harmonies continueront longtemps après

⁴⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁸ Voir par exemple l'énumération que propose Jean-Baptiste Vidalou : « Depuis une dizaine d'années, que ce soit sur la ZAD du bois de Tronçay dans le Morvan, dans les bois de Sivens, à Notre-Dame-des-Landes, dans la forêt des Chambarans à Roybon, à Bure ou dans les Cévennes, il est évident qu'il se passe quelque chose du côté de la forêt et des autres "espaces de faible densité", comme il est dit dans quelque bureau sordide de quelque donneur d'ordre sordide. Certains ont commencé à habiter ces espaces, tout en intensité. À les habiter précisément contre la planification qui leur est dévolue. Contre ce futur aménagé qui voudrait les voir convertis en "systèmes entreprenants", "avant-scènes des métropoles", "plates-formes productives" ou pures "zones de relégation". Avec la détermination de sortir du monde de l'économie, ce vide, et d'en bloquer les infrastructures de mort. Un tout autre rapport au territoire se dessine alors. Une autre sensibilité prend consistance. Une sensibilité commune qui se bâtit contre cette science militaire qu'est l'aménagement du territoire, ici contre un barrage, là contre un centre de loisirs, un aéroport, une extraction de biomasse. Mais ce n'est pas qu'une affaire locale. Les paysans du Guerrero au Mexique se battent depuis plus de quinze ans pour libérer leurs forêts des exploitants, les trappeurs du peuple Cris du Canada défendent la forêt boréale de la vallée de Broadback contre la déforestation, les Penan de Bornéo forment des barrages et s'arment de sarbacanes contre les compagnies de plantations de palmiers à huile, dans la forêt d'Hambach en Rhénanie la résistance s'organise pour bloquer l'extraction de lignite à ciel ouvert et la destruction de la dernière forêt primaire d'Europe, en Grèce près d'Iérissos, les habitants se battent pour défendre la forêt de Skouries contre une mine d'or et de cuivre... Partout des luttes sont menées qui résonnent de cette même idée : la forêt n'est pas un gisement de biomasse, une zone d'aménagement différé, une réserve de biosphère, un puits de carbone, la forêt c'est un peuple qui s'insurge, c'est une défense qui s'organise, ce sont des imaginaires qui s'intensifient » (Jean-Baptiste VIDALOU, *Être forêt. Habiter des territoires en lutte*, op. cit., pp. 14-15.)

⁴⁹ Marjolaine UNTER ECKER, « Les frontières, ça n'existe pas. Entretien avec Éva Doumbia », op. cit.

notre disparition⁵⁰.

Cette opposition entre d'une part la nature, qui se révèle à travers sa puissance et sa pérennité, et de l'autre l'individu moderne qui se meut dans un espace urbanisé, est mise en valeur dans la pièce par le contraste qui se dessine entre la forêt où Drissa se réfugie et le décor au sein duquel les autres personnages se meuvent. Ce dernier se caractérise en réalité plus comme un lieu de mort que comme un lieu de vie, ainsi qu'on peut le constater dans la description qu'en donne Karim :

KARIM. D'ici, même l'été, on ne voit jamais les étoiles.
Trop de nuages bas.
Lourds et noirs. [...]
Ce qu'on respire ici, ce sont les usines, le béton. Et les champs. [...]
La chimie se mêle au fumier dont on engraisse la terre.
Nous appartenons à ces usines, à ces champs, à ce béton.
Sommes possédés par la rumeur diffuse des cheminées nucléaires qui nous entourent, elles bourdonnent incessamment.
Nous sommes la fumée cancérigène qu'on aperçoit à travers les branches d'arbres puissants et immortels.
Nos corpus rurbains se meuvent dans le gris d'un air mutant (*LI*, 21).

Le vocabulaire renvoyant à la construction humaine est nettement péjoratif : « usines », « bétons », « cheminées nucléaires ». Il marque l'avènement d'un environnement où l'humain ne se fonde plus dans la nature, mais dans les éléments qui lui nuisent : les personnages eux-mêmes deviennent la « fumée cancérigène ». Le paysage décrit s'apparente à un lieu agressif, ce que provoque également le bruit qui en émane et qui contraste avec le calme que Drissa trouve dans la forêt. C'est aussi un lieu tragique parce qu'il brime les horizons. Ici, ce n'est plus seulement le fait du *spleen*, comme pour le ciel « bas et lourd » que mentionnait Baudelaire⁵¹ qui en est la cause, mais c'est surtout la pollution qui colonise l'espace et les corps. Seul les arbres, « puissants et immortels », lui résistent, rappelant leur puissance face aux hommes.

5.2.3 Cabanes et autres constructions de refuge

➤ *La cabane de Drissa*

⁵⁰ Lynn MARGULIS, « Gaïa », dans Émilie HACHE (dir.), *Écologie politique. Cosmos, communautés, milieux*, trad. de Cyril LE ROY, Paris, Amsterdam, 2012, p. 266.

⁵¹ « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / Et que de l'horizon embrassant tout le cercle / Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits » (Charles BAUDELAIRE, « Spleen », *Les fleurs du Mal*, op. cit., p. 87).

Dans cette forêt, Drissa se réfugie avec son chien dans une cabane. Comme les arbres, cette cabane fige le temps et rappelle à Drissa un passé heureux :

Hier nuit, je marchais dans le bois et j'ai vu la petite grange.
Je l'avais oublié, ma cabane de bois, ses planches recouvertes de mousse, humides et douces. Son odeur végétale, âcre, a parcouru les vaisseaux vers mon souvenir [...]
C'est la maison où nous restons. Depuis six jours nous errions, nous avons visité les bois de la région. La petite ville de province, avec son bois, est ma maison (*LI*, 69).

Elle se fond dans l'espace sylvestre et y constitue un abri qui s'illustre par son contraste avec la maison pavillonnaire familiale, cette dernière ayant été décrite par la profusion des objets et du désir d'en acquérir (cf. 2.2.3). La cabane, au contraire, se caractérise par sa simplicité. Par ailleurs, alors qu'il rendait compte jusqu'alors de sa désappartenance, Drissa la présente comme un espace à soi, ainsi que l'indique le déterminant possessif, et exprime pour la première fois son attachement à la ville près de laquelle il se situe, la définissant comme *sa* « maison » (*LI*, 69). C'est enfin le seul endroit dans lequel Drissa manifeste le désir de rester et où il se satisfait de ce qu'il trouve :

Nous resterons ici, le iench et moi.
Mangerons ce que trouverons, vidés de nos souffrances.
Les corps calmés.
Je suis allée chercher un lit fait de foin.
Une bassine pour recueillir de l'eau des pluies. Une assiette pour moi et une écuelle pour mon chien (*LI*, 69).

La simplicité du lieu est retranscrite par la simplicité des phrases, et la cabane devient ici le lieu d'une vie qui obéit aux besoins premiers du corps : l'alimentation et le sommeil. De cela se dégage une atmosphère calme, qui contraste avec le reste de la pièce et les nombreux tourments auxquels les personnages se confrontent. Dans un essai intitulé *Nos cabanes*, Marielle Macé écrit que celles-ci représentent des désirs de vies autres : « Faire des cabanes : imaginer des façons de vivre dans un monde abîmé. Trouver où atterrir, sur quel sol rééprouvé, sur quelle terre repensée, prise en pitié et en pitié⁵² ». C'est aussi ainsi que l'on peut percevoir celle dans laquelle Drissa trouve refuge. Ce refuge ne le protège pas de la violence raciste, puisque les policiers viendront le trouver là et puisqu'il y perdra la vie, mais malgré tout cette cabane fait partie de celles qui « la signalent [la violence], l'accusent et y répliquent en réclamant très matériellement un autre monde, qu'elles appellent à elles et que déjà elles prouvent⁵³ ».

⁵² Marielle MACE, *Nos cabanes* [en ligne], Verdier, 2019, p. 16, URL : <http://banq.pretnumerique.ca/accueil/isbn/9782378560225>.

⁵³ *Ibid.*, p. 17. La citations originales a pour sujet « les cabanes ».

➤ *Les cabanes des exilé·e·s*

Dans le contexte des migrations irrégulières contemporaines, que Macé évoque aussi dans son essai, la précarité de la cabane est significative et révélatrice de l'exclusion de ceux qui y vivent. C'est le cas dans les bidonvilles et ghettos au sein desquels les exilé·e·s se regroupent aux abords des frontières, qui, pour certain·e·s d'entre elles·eux, se cachent comme les fugitifs marrons dans la montagne et/ou dans la forêt. À Melilla, les aventurier·e·s se cachent sur le mont Gourougou ou près de Belyounech, dans des « ghettos » – c'est ainsi qu'iels appellent leur campement⁵⁴. C'est là que se réfugie par exemple le héros du roman *Eldorado* de Laurent Gaudé, avant de prendre d'assaut le mur frontière : « Nous sommes allongés dans les hautes herbes depuis plus de deux heures. Immobiles. Scrutant la frontière à nos pieds. La colline est pleine d'hommes qui épient la nuit avec inquiétude. [...] Cinq cents hommes qui voudraient être plats comme des serpents⁵⁵ ». À Calais aussi, la « jungle » s'est installée au milieu de arbres⁵⁶, comme dans d'autres endroits d'Europe. Ces espaces, périphériques des villes, inhabités – dans le sens où il n'y a pas d'habitations en dur qui y sont construites, ou alors de façon sporadique – constituent des représentations de ce qui se joue au sein des espaces frontaliers, dont la forêt peut être perçue comme une ramification, et illustrent par ailleurs les graves écueils des politiques migratoires européennes. La « jungle » isole ceux qui s'y trouvent de l'espace social et performe le dénuement dans lequel iels vivent, tout en étant dans le même temps « des lieux de survie, de cachette, d'invasion urbaine, c'est-à-dire au sens premier des lieux de refuge⁵⁷ ». Ce refuge est certes toujours fragile, le danger pouvant y surgir à tout moment, mais il peut aussi se présenter comme une pause dans la trajectoire migratoire, voire une ouverture vers l'autre territoire, comme à Calais, où certain·e·s migrant·e·s réussissent, malgré toutes les difficultés qu'iels rencontrent, à traverser la Manche et à atteindre l'Angleterre :

Et l'on se demande : ces cabanes-là, qu'y a-t-il à y célébrer ? Se pencher sur elles, en prendre soin, ce n'est en vérité pas dire qu'elles constituent un lieu vivable, ou vouloir les pérenniser ; c'est poser qu'elles constituent un lieu vécu, un lieu de vies. Et qu'il y a là aussi quelque chose à ménager⁵⁸.

Cette ambivalence apparaît dans le roman *Faire l'aventure*, quand Biram travaille, à Lampedusa, dans une exploitation agricole, avec d'autres migrant·e·s. Dans la partie I, il était

⁵⁴ Michel AGIER, « Le campement urbain comme hétérotopie et comme refuge. Vers un paysage mondial des espaces précaires » [en ligne], *Brésil(s)*, n° 3, 2013, p. 18, URL : <http://journals.openedition.org/bresils/385>.

⁵⁵ Laurent GAUDE, *Eldorado*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2007, p. 191.

⁵⁶ Dans le court-métrage *Nulle part en France* (2016), réalisé par Yolande Moreau, qui donne la parole à des réfugié·e·s, les arbres de la « jungle » de Calais apparaissent dans des plans fixes. Ils sont aussi mentionnés dans le texte, écrit par Laurent Gaudé : « Un jour, les arbres seront de votre côté. Le vent, la pluie, tout criera avec vous : “colère, colère, colère” » (21 min. 44) [Je retranscrits]. Film disponible en ligne sur le site d'Arte, URL : <https://www.arte.tv/fr/videos/067154-000-A/nulle-part-en-france/>

⁵⁷ Michel AGIER, « Le campement urbain comme hétérotopie et comme refuge. Vers un paysage mondial des espaces précaires » [en ligne], *Brésil(s)*, n° 3, 2013, p. 16, URL : <http://journals.openedition.org/bresils/385>.

⁵⁸ Marielle MACE, *Nos cabanes* [en ligne], *op. cit.*, p. 33.

question de l'exploitation subie par les aventurier·e·s en ce lieu (cf. 2.1.3), forcé·e·s de cohabiter dans un « taudis où ils vivaient tous à la diable minables et encaqués comme des maquereaux sans propreté » (FA, 304). Cependant, et c'est peut-être la seule fois du roman, il exprime aussi du regret de partir de cet endroit :

C'était... Biram soupira et examina les quatre murs percés d'air du bauge, le plafond délabré et la citerne d'eau rance. C'était de se souvenir de son arrivée ici quelques jours plus tôt, de se rappeler cette chaleur qui l'avait submergé malgré toute cette crasse et la violence larvée des hommes qui l'avaient accueilli – car il fallait être loup ou hyène pour tenir bon. Après des années de débrouilles et d'exil, il s'était senti un peu chez lui. Entre Sénégalais. Avant que la mélancolie, la gratitude ou quoi que ce soit d'autres ne le paralysent, il ouvrit l'unique porte de l'habitation. [...] Il crut distinguer au loin un camion et, de ses jambes rapides de jeune homme, il s'élança à l'extérieur (FA, 305).

Le texte souligne la précarité du lieu mais aussi l'opposition qu'il y a entre cette précarité et les ressentis du personnage. C'est la solidarité et la « chaleur » humaine, présentés dans ce contexte comme une modalité de survie dans ce contexte, qui transforment cet espace en lieu de refuge. Elles en font aussi un microcosme du pays d'origine, puisque Biram retrouve là des compatriotes, ce qui lui octroie une brève pause dans l'hostilité perpétuelle à laquelle il se confronte ailleurs en tant qu'« étranger ».

➤ *Les « ban-lieux »*

La durée de passage dans ces campements ou ghettos d'abord provisoires peut s'étirer⁵⁹ et ils deviennent alors « des portions de villes faites de toiles et de cartons, de ferrailles et de plastique⁶⁰ ». Ils rappellent par certains de leurs aspects d'autres lieux situés à la marge des villes⁶¹, comme les « banlieues », qu'Agier écrit en deux mots, les *ban-lieux*, pour signifier la marginalisation sociale qu'elles performant : « Les espaces de ban-lieu tendent à se fixer aux seuils et à la limite, en même temps que les déplacements mondiaux des indésirables sont plus systématiquement contrôlés, refoulés, endigués⁶² ». On a vu dans la première partie que les « cités » périphériques, de Marseille notamment, étaient en effet destinées à être provisoires, avant de devenir pérennes ; dans *Anges fêlées*, elles sont présentées à travers l'enfermement des vies qui s'y déroulent et la présence de la violence. Pourtant, lorsque Ibra retourne dans « sa cité » (AF, 59 ; je souligne) là où il a grandi, il y trouve aussi du réconfort :

Puis une femme à la fenêtre, il la reconnaît. Lui fait signe de la main. [...] *Ibrah c'est toi ? [...] Viens boire le café* l'invite celle dont il se souvient qu'elle est Farida. Heureux d'être accueilli après ces années, il se dirige vers l'entrée de son ancien immeuble. [...]

⁵⁹ Agier cite à ce propos l'ouvrage de Mike Davis, traduit en français sous le titre : *Le pire des mondes possibles. De l'explosion urbaine au bidonville global* (Paris, La Découverte, 2006).

⁶⁰ Michel AGIER, *Le couloir des exilés. Être étranger dans un monde commun*, op. cit., p. 87.

⁶¹ *Ibid.*, p. 89.

⁶² *Ibid.*, pp. 91-92.

Elle l’embrasse avec effusion. [...] Elle lui verse une tasse de café dans un joli récipient et s’assied en face (AF, 60).

Dans cet espace de la ville, il est reconnu, ce sur quoi le texte insiste à travers les apostrophes, les gestes de Farida et le soin qu’elle prend à l’accueillir. En cela, la cité contraste avec les autres espaces urbains dans lequel Ibra se trouvait auparavant, où il se heurtait à l’anonymat et à la violence, y étant notamment agressé par Magali. La joie qui l’anime, la connaissance des lieux et de ses habitant·e·s manifestent alors l’attachement qui se crée vis-à-vis de ces espaces et la solidarité qui y persiste.

5.2.4 Des hors-lieux à la communauté

➤ *Un « contre-espace » d’appartenance*

Comme le ghetto où Biram se sent un instant « chez lui », la cité de Ibra est représentative d’un lieu où il trouve une communauté à lui – la communauté s’employant ici sous la définition qu’en donne Rémi Astruc, à savoir :

le sentiment d’appartenir au même groupe parce qu’on a quelque chose en commun avec d’autres (donc d’“être” parce qu’on “a”, mais aussi et surtout parce qu’on partage cette qualité et cette propriété, cette qualité de “l’être” et cette propriété de l’“avoir”) – avec d’autres qu’on ne connaît pas (ce qui distingue le sentiment de la Communauté des simples sentiments familiaux ou de parenté)⁶³.

Dans les deux exemples susmentionnés, cet en-commun se traduit par une expérience partagée de la précarité et du lieu habité, ainsi que par les liens humains que celle-ci engendre. Le groupe « communautaire » se forme parce qu’il se situe au même endroit au même moment, particulièrement dans *Faire l’aventure*, où la trajectoire des personnages s’arrête rarement. Dans leur cité d’origine, Ibrah et Fatima revisitent ensemble une mémoire et des souvenirs communs, qui remontent à plusieurs années. Malgré ces différences liées aux temporalités, le « hors-lieux » figure un fragile « contre-espace » d’appartenance, venant « remplacer » dans le premier cas le pays d’origine, et résistant dans le second cas à l’exclusion subie dans le centre de la ville. Cette distinction rappelle en quelque sorte celle que Ferdinand Tönnies établissait, dans *Gemeinschaft und Gesellschaft*⁶⁴ (1922), entre la société moderne et la communauté. Quand la première est, selon ses propos « familière », « intime » et « exclusive », la seconde

⁶³ Rémi ASTRUC, « Définitions » [en ligne], 2016, URL : <https://communauteschercheurssurlacommunautewordpress.com/definitions/>.

⁶⁴ Ferdinand TÖNNIES, *Gemeinschaft und Gesellschaft. 1880-1935*, Bettina CLAUSEN und Dieter HASELBACH (dir.), De Gruyter, Berlin/Boston, 2019.

correspond à une « terre étrangère » et se caractérise par son individualisme, ainsi que le rappelle Julie Brugier dans sa thèse⁶⁵.

➤ *La communauté dans Écrits pour la parole.*

La communauté afropéenne, telle qu'elle est décrite dans l'un des textes les plus longs des *Écrits pour la parole*, constitue elle aussi un espace de refuge, face à une société hostile et raciste cette fois. Elle est salutaire pour le narrateur ou la narratrice car iel ne s'y heurte pas à la différenciation à laquelle iel se confronte sans cesse ailleurs : « Ces gens cherchent, sans s'en apercevoir, leurs frères dans l'infortune, ceux qui leur ressemblent, même un tout petit peu seulement, l'endroit où ils peuvent s'abandonner, souffler un peu, cesser de se sentir jugés, auscultés, évalués, sommés de préciser ce qu'ils sont » (*EPP*, 32). C'est aussi un espace d'expression : « Il n'y a qu'avec la communauté que tu peux pousser le cri que tu réprimes le reste du temps » (*EPP*, 38). Elle s'impose comme « un dernier rempart », un « unique appel d'air » (*EPP*, 38), dans le contexte hostile pour les minorités qu'est la France.

Dans la France d'aujourd'hui et le *color blindness* qui la caractérise (cf. 3.1), la notion de communauté est connotée péjorativement dans les discours publics. Comme dans la pensée de Tönnies, elle se pense comme étant l'inverse de la société, mais, dans cette perspective, elle est envisagée comme une menace pour l'ordre national. Le texte de Miano soulève le paradoxe qui caractérise cette critique, dans la mesure où c'est la société elle-même qui marginalise :

C'est son regard, toujours incroyablement déconnecté des discours, qui fait de la minorité une communauté, plus de vécu et d'intérêts que de couleurs, avec la méconnaissance comme matrice, le soupçon comme assise, histoire et culture à la fois, terreau acide sur lequel ta souffrance a germé, poussé haut, pour devenir, en quelque sorte, une identité (*EPP*, 32).

« Le regard blanc additionne les corps noirs, créant ainsi une communauté de fait⁶⁶ », écrit Nathalie Etoké à ce propos, et c'est ce que le texte de Miano dénonce. Dans le même temps, celui-ci montre que la communauté est aussi pour l'Afropéen·ne un endroit qui n'est pas toujours solidaire : elle y est également déterminée par « son habitude de traquer chez les siens ses propres failles parce qu'elle n'a pas la moindre confiance en ses capacités, sa jalousie, sa malveillance » (*EPP*, 33). C'est donc une communauté fragile qui se dessine dans les pages des textes qui s'ancrent dans l'espace national français contemporain, appelant à sa reconsidération : « il faudrait peut-être repenser la communauté nationale de manière plus

⁶⁵ Julie BRUGIER, *Marginalité et communauté dans l'œuvre romanesque de Maryse Condé, William Faulkner et Rachel de Queiroz*, Université Paris Nanterre, 2019, p. 34.

⁶⁶ Nathalie ETOKE, « "Couleur" et "Communauté" de Léonora Miano : Du noir dans le bleu-blanc-rouge. » [en ligne], *Nouvelles études francophones*, vol. 32, n° 1, 2017, p. 29, URL : <https://www.jstor.org/stable/44684563>.

intime en insistant sur l'implication de tous dans la vie de chacun et de chacun dans la vie de tous⁶⁷», pour reprendre les propos de Nathalie Etoké.

5.3 Créer des hétérotopies : l'exemple des communautés marronnes

5.3.1 La communauté marronne, contre-emplacement des plantations

➤ Définition de l'hétérotopie

Parce qu'ils contrastent avec l'espace hostile environnant, ces différents lieux (cités, cabanes symboliques, cabanes réelles et précaires, « communautés imaginées »...) de même que les espaces naturels qui les abritent, peuvent se lire, au-delà du hors-lieux, comme des hétérotopies. Les hétérotopies ont été définies par Michel Foucault comme suit :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, des sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies⁶⁸.

Pour Drissa, la cabane et la forêt sont aussi des points d'arrêt, à la fois de son errance, de même que de l'intrigue de la pièce, puisqu'elles sont mentionnées dans son monologue final, qui précipite le dénouement de la pièce. J'ai également mentionné la temporalité particulière qui caractérise ces différents espaces, tantôt suspendue, tantôt retenue dans un passé rendu présent, ce qui rappelle là encore l'hétérotopie de Foucault, qui « se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel⁶⁹ ». Lieux « effectivement localisables » et situés en marge de la société et de la ville, les camps de migrant·e·s, les cités des quartiers Nord, ou encore la cabane de même que la forêt qui apparaissent dans le *Iench*, sont en effet des « contre-emplacements » pour les personnages, ce qui a été montré par les effets de contrastes qui les déterminent face à d'autres lieux. C'est aussi le cas de la communauté, bien que dans les *Écrits pour la parole*, la localisation géographique

⁶⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁸ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres » *op. cit.*, p. 15.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 17.

soit plus floue. Mais comme les autres lieux, elle figure un espace de résistance : puisque ce sont des lieux de fuite, de cachette et de refuge, ils se définissent à partir de l'idée de contestation que contient la définition foucauldienne. En cela, ils rappellent les communautés marronnes, qui dans les colonies rassemblaient des esclaves s'étant enfui·e·s des plantations et replié·e·s dans des espaces naturels (forêt, montagne), difficilement accessible aux Européen·ne·s. Particulièrement mis en scène dans le texte pour la scène « Sacrifice » de Léonora Miano, on peut les envisager comme étant révélatrices des capacités de survie et de résistance des cultures afrodescendantes.

➤ *Des contestations de l'espace plantocratique*

Selon Foucault, l'hétérotopie a la fonction de « créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel » ou bien de « créer un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon⁷⁰ ». De même que cette idée d'opposition est apparue dans les espaces mentionnés dans la sous-partie précédente, elle apparaît explicitement dans « Sacrifices » par les noms attribués à l'un et l'autre des groupes mis en scène. La communauté marronne y habite les « hautes terres », et les esclaves qui travaillent dans les plantations les « basses terres » : quand les basses terres représentent dans la perspective des marrons l'asservissement constant et quotidien, les hautes terres renvoient quant à elle à un espace de relative liberté – bien que la nature même de celle-ci soit discutée dans la pièce. Comme la forêt, la cabane, les ghettos, la communauté marronne renvoie à un lieu de refuge : « du retranchement des fugitifs dans les bois se dégage une zone libérée (le “dehors”) : un “espace autre” qui subvertit en retour la zone esclavagiste (le “dedans”)⁷¹ ». « Court-circuit[ant] l'ordre esclavagiste⁷² », elle constitue un « contre-emplacement » de la plantation.

Si dans les hautes terres se rejoue une certaine hiérarchie, incluant un chef (Dor dans la pièce) et ses adjutant·e·s (Zakhor joue le rôle de sa garde rapprochée), organisation que la distribution des rôles des personnages dans la pièce représente, elle « conteste et inverse » celle qui a cours dans les plantations, dans la mesure où ces rôles sont occupés là par des membres d'une même communauté d'intérêt – ce qui n'est pas le cas dans les basses terres, où ce sont les Européen·ne·s qui dirigent, suivant un ordre qui n'a pas de considération pour ceux qui sont esclavagisé·e·s :

Ainsi, les territoires marrons sont également des lieux politiques, et par conséquent des lieux antagoniques, depuis lesquels les meurtres de colons ont été commis, les révoltes ont été fomentées, des expéditions manigancées, des attaques planifiées : autant d'événements qui ont constamment perturbé, voire renversé, le cours de l'histoire

⁷⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁷¹ Dénètem TOUAM BONA, « L'art de la fugue des esclaves fugitifs aux réfugiés... », *op. cit.* p. 94.

⁷² Dénètem TOUAM BONA, « Lignes de fuite du marronnage. Le « lyannaj » ou l'esprit de la forêt », *op. cit.*, p. 179.

dominante⁷³.

➤ *Fonction des hétérotopie marronne : l'abolition*

Ce renversement de l'histoire dominante peut se comprendre dans la perspective marronne à travers l'objectif de renversement total du système plantocratique et l'espoir de voir un jour disparaître l'esclavage. L'abolition serait en ce sens la « fonction, par rapport à l'espace restant⁷⁴ », dernier trait que Foucault attribue à l'hétérotopie. Cette intervention du marronnage de « sécession⁷⁵ » sur le marronnage interne aux plantations est suggérée dans le roman *Humus* par les récits d'insurrections et de meurtres présentés dans le chapitre 4, notamment ceux qui sont commis par la Volante, laquelle circule entre les communautés marronnes et la plantation. Elle l'est aussi par la mention de l'inquiétude qui gagne les propriétaires des plantations. Évoqué dans plusieurs chapitres du roman (la Vieille, l'Amazone, la Volante), le marronnage est présenté sous la forme d'une menace qui guette sans cesse l'ordre plantocratique :

Le jour allait marron, tandis que, sous la menace du fouet, les nègres, dans la canne, duraient, ponctuant chacun de leur mouvement d'un souffle. Un ahan sourd, collectif, qui, loin de signifier l'effort, démontrait toute la puissance contenue dans ces hommes, cette violente force dont ils sauraient faire usage bientôt (*H*, 45).

Cette rumeur est telle qu'elle s'empare du paysage, ainsi que le suggère la syllepse du mot marron. Ici, la vie des esclaves, que symbolisent les références à la respiration, certes pénible, prend le dessus sur la violence qu'ils subissent dans ce qui ressemble à une gradation (puisqu'on passe d'un souffle, à un ahan, à une puissance contenue et finalement à la projection dans l'usage de cette puissance) et met en exergue leur puissance. Celle-ci est d'autant plus forte qu'elle est, d'une part, collective, et d'autre part retenue – mise sous tension. Cette perspective montre que l'esclave, comme le colonisé, ne se résigne pas à l'ordre qui l'assujettit, mais qu'au contraire, sa survie est une résistance de tous les instants.

L'inscription du marronnage au sein même du paysage est aussi suggérée dans le chapitre de la Vieille par le déchaînement croissant des éléments, que l'on devine être provoqué par les incantations de la Volante : « Le grand jour approche, murmura la mambo. [...] Au lendemain de ma visite chez la prêtresse, on aurait dit que le temps avait décidé de changer » (*H*, 44). D'abord, un déluge s'abat sur le paysage : « Tous les jours, ça tombait. Tous les jours, en quelque part, la pluie avale la terre et décoiffe les cases. Les rivières changent de lit, le bétail s'envole » (*H*, 44). Ensuite, c'est la neige qui tombe (*H*, 44), ce qui provoque l'effroi des maîtres. En effet, on sait, à la fin du chapitre, que l'on se trouve à Haïti – « Première république

⁷³ Elsa DORLIN, « Les espaces-temps des résistances esclaves : des suicidés de Saint-Jean aux marrons de Nanny-Town (XVII-XVIII^e siècles) » [en ligne], *Tumultes*, n° 27, 2006, p. 45, URL : <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2006-2-page-37.htm>.

⁷⁴ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 18.

⁷⁵ Jean-Baptiste VIDALOU, *Être forêt. Habiter des territoires en lutte* [en ligne], *op. cit.*, p. 166.

nègre » (*H*, 53) –, île qui se caractérise pourtant par un climat tropical. Enfin, le pays connaît une sécheresse sans pareille, qui s’annonce elle aussi de façon brusque et inédite et instaure un climat de catastrophe :

Un matin, alors qu’à l’appel des cloches les esclaves, en colonne, se rassemblaient dans la cour, il y eut comme un éclair dans le ciel, de sombres nuages s’agglutinèrent et la terre sous les pieds trembla. À midi, on eût dit que le vent avait pris congé des hommes. L’air était sec, la nature immobile [...] Les Blancs eurent beau lever les yeux au ciel, le grand sec triomphait. [...] D’autres matins, d’autres nuits arides suivirent et l’on vit s’abattre sur les hommes toutes sortes de maux (*H*, 45).

Ce décor où la nature domine les hommes et est décrite à travers sa puissance rend compte d’une forme de chaos ; mais ce chaos menace avant tout ce qui a été construit par les colons. Pour les déporté·e·s, il est présenté comme salutaire et annonciateur de l’abolition, qui s’annonce au fur et à mesure du chapitre : « Vinrent donc ces rumeurs venues du grand pays blanc et que des mains fiévreuses s’empressaient de glaner. Rapportés au sein des maisons, les bruits faisaient fureur. De peur et de colère, les maîtres rougissaient [...] Abolition. [...] quelque chose se passait. Un nouveau jour se levait » (*H*, 46).

À la fin du chapitre celle-ci se concrétise. La Vieille jouit de l’ancienne plantation, où elle s’approprie les lieux qui appartenaient auparavant à ses maître·sse·s et où la nature a repris ses droits – comme si la nature verdoyante, au sein de laquelle les marrons se réfugient, venait se réapproprier l’espace précédemment cultivé :

Enhardie, je me suis rendue à l’étage où paressait un couple de jeunes bougainvillées. Intrigués par ma présence, les arbustes suspendirent leurs caresses, ouvrant grand leurs fleurs comme des oreilles. Je me contentais de sourire et pénétrai dans la chambre de Madame.

Quelle affaire !

Débordant de la couche, des pieds de bananiers se prélassaient, profitant du joyeux bordel pour aller contre nature porter goyaves, mangues et cocos. Bête éventrée, le matelas gisait dans ses plumes, dégageant une odeur de rance et d’urine. Seule l’armoire, coiffée de sa corniche, avait conservé son sérieux. Attendait, servile, le grincement ordinaire de la clef dans la serrure (*H*, 50).

Cette réappropriation est figurée par la personnification de la nature. Les éléments renvoyant à l’habitat (les meubles, le matelas) quant à eux sont présentés comme des objets qui s’abîment.

5.3.2 Le principe de fermeture : pour une communauté territoriale

➤ *Une communauté aux aguets*

Un autre des principes qui détermine l'hétérotopie foucauldienne est « un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables⁷⁶ ». Bien que les habitant·e·s des hautes terres vivent en dehors du système plantocratique, iels n'en restent pas moins menacé·e·s par l'ordre colonial et doivent donc se prémunir d'éventuelles attaques, d'où la nécessité de surveiller ses frontières – une surveillance qu'on peut envisager, dans un premier temps, à travers la fermeture. Dans la pièce de Miano, cette surveillance est illustrée par l'auto-défense armée que les personnages mettent en place : « ZAKHOR. Frères. Sœurs. Soyez sur vos gardes. Récupérez vos armes. Préparez-vous à vous mettre en position défensive » (*RBT*, 81). Même là, sur ces terres éloignées des plantations, la lutte reste pensée en terme tactique, puisqu'elle doit toujours anticiper l'intrusion des Européens : « Un soir de célébration, c'est précisément le moment idéal pour attaquer la montagne, puisque tout le monde est occupé à boire et à danser. En pareil instant, les sentinelles doivent redoubler de vigilance » (*RBT*, 74).

La prédicatrice Maresha fait partie de ces sentinelles. Comme les autres prédicatrices du corpus (cf. 4.2.2), sa construction peut aussi se lire sous le prisme du genre. Inspirée par Queen Nanny, personnage historique du marronnage en Jamaïque⁷⁷, elle s'illustre par son courage et ses victoires belligérantes, ce que relève même Dor : « Maresha est une armée à elle seule. Nous lui devons quelques-unes de nos plus éclatantes victoires. Elle n'est pas seulement notre médiatrice avec l'invisible et notre guérisseuse. Quand il fallait combattre, c'est son corps entier qu'elle engageait. Jamais la mort ne l'a effrayée » (*RBT*, 92-93). L'onomastique de son prénom, Maresha, qui signifie « à la tête de » en hébreu, souligne d'ailleurs ces caractéristiques, tout en l'inscrivant en lien avec la fondation de sa nouvelle communauté, puisque le prénom signifie aussi « à la crête d'une colline ». Comme les autres prédicatrices, elle occupe la fonction d'adjuvante auprès de sa communauté. Grâce à ses pouvoirs, elle est en mesure de prévenir les sien·ne·s des attaques à venir :

MARESHA. King Maroon. Sœurs et frères. Un danger nous menace. Depuis que nous vivons sur ces hauteurs, il nous a fallu affronter les hommes du Gouverneur bien des fois. Toujours, nous sommes sortis victorieux de ces combats. Pourtant, il pourrait désormais en être autrement. J'ai vu l'homme de confiance du Gouverneur, le commandant de ses troupes, celui qu'ils ont fait venir par les eaux pour nous faire plier et nous remettre les fers. Je l'ai vu gravir la montagne par une voie secrète. Quelque chose se prépare. Le Blanc n'était pas seul... De nombreux soldats l'entouraient (*RBT*, 80).

⁷⁶ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 18.

⁷⁷ Queen Nanny, née aux alentours de 1686, a été déportée de l'actuel Ghana vers la Jamaïque. Avec d'autres marrons, dont Cudjoe (qui a inspiré le personnage de Dor dans la pièce de Miano), elle s'est enfuie de sa plantation. Le groupe s'est alors scindé et chacun de ses membres a fondé sa propre communauté. Queen Nanny était réputée pour être une meneuse. Sa communauté vivait en autarcie et s'est défendue contre les attaques des Britanniques pendant plusieurs décennies, en accueillant des centaines d'esclaves. Pratiquant l'Obeah (culte syncrétique), on lui prêtait aussi des pouvoirs magiques. Elle est aujourd'hui une héroïne nationale en Jamaïque. Nanny Town existe encore aujourd'hui.

L'accumulation des substantifs qui renvoient aux colons illustre la multiplication des attaques que la communauté subit, et justifie la sécurisation diversifiée que les marrons mettent en place. L'une de ces mesures interdit d'ailleurs de quitter la communauté après l'avoir rejointe, afin d'éviter toute « fuite » de ces tactiques de fonctionnement. Ces différents systèmes de protection rappellent, dans le tout autre contexte que figurent les migrations contemporaines irrégulières, des systèmes de surveillance qui se mettent en place dans les squats, camps et *ghettos*⁷⁸, et pour protéger l'espace d'habitation provisoire fragilement construit de la destruction⁷⁹.

La fermeture de l'hétérotopie suppose donc une sorte de filtrage, de qui ceux qui y sont admis et de ceux qui y sont refusés. Or, l'intrigue de la pièce repose sur cette opposition, qui fait dissension au sein de la communauté. « Sacrifices » débute en effet par l'arrivée dans les hautes terres de Sir Charles, gouverneur britannique, qui propose à Dor d'accorder aux marrons définitivement la liberté et les terres sur lesquelles ils sont réfugiés, si en échange plus aucun nouveau fugitif n'est admis dans la communauté, ce à quoi des personnages vont s'opposer. La pièce soulève alors la question de la nature de cette communauté, qui se définit aussi, toujours selon Astruc, comme « le sentiment de ce que l'on est en commun comme suite et conséquence de la sensation de ce que l'on a en commun » ; plus précisément, l'intrigue de « Sacrifices » interroge la nature de l'« en-commun⁸⁰ », qui regroupe cette communauté.

➤ *Le point de vue de Dor*

Pour Dor, l'accord proposé par Sir Charles a l'avantage d'y préserver le vivre ensemble de ceux qui y habitent : « j'ai fait le choix de la vie. Pour notre communauté. Le choix de la tranquillité. Ne plus être constamment aux aguets. Ne plus fuir. Aller et venir à notre guise entre hautes et basses terres » (*RBT*, 89). Ce qui est mis en avant dans son propos, c'est une liberté de circulation, mais aussi un territoire officiellement acquis, ce qu'il disait déjà, quelques pages plus tôt :

Nous nous sommes installés sur ces hauteurs pour avoir la paix. Vivre selon notre bon vouloir. Les batailles constantes nous empêchent de consolider la communauté. De cette

⁷⁸ Voir par exemple le récit témoignage de Baba Fotso Toukam Junior, qui retrace l'aventure l'ayant mené du Cameroun jusqu'en Europe, et qui y évoque la hiérarchie des fonctions qui se met en place dans un camp près de Melilla : Baba FOTSO TOUKAM JUNIOR, *Sur le chemin de ses rêves*, Paris, Dacres éditions, coll. « Littératures de Dacres. Collection Ces récits qui viennent », 2021.

⁷⁹ Agier donne à ce sujet l'exemple du squat de la Colatina en Italie : « Le squat est leur refuge. Ils se savent tolérés, juste laissés là, mais attendent avec anxiété l'annonce de leur évacuation [...] ils ont peur et ont fait de leur vie quotidienne un "ghetto", contrôlent de plus en plus les entrées, se contrôlent entre eux, s'enferment et surveillent avec inquiétude les arrivées extérieures » (Michel AGIER, *Le couloir des exilés. Être étranger dans un monde commun*, op. cit., p. 77).

⁸⁰ Cette notion a donné lieu à de nombreuses théorisations ; je l'emploie pour commencer dans son sens le plus propre, pour définir l'objet qui est partagé ou la nature de ce qui est partagé.

façon nous ne serons pas considérés comme des esclaves en fuite. Notre communauté deviendra une nation. La terre que nous avons conquise nous restera acquise. Il faudra simplement refouler les fuyards (*RBT*, 81-82).

Dans ce propos, la communauté est présentée comme formée par le territoire occupé, territoire qui pour se protéger doit fermer ses frontières à d'éventuels autres fugitif·ve·s, ce qui lui permettra de préserver sa descendance, et d'agrandir la communauté en question, argument qu'il répète aussi quelques pages plus loin. C'est ce que manifeste le terme « nation », qui peut être compris comme une forme de communauté, mais qui défend une perspective territoriale, voire belliciste de celle-ci ; c'est en tous cas une lecture que des œuvres du corpus proposent, comme cela a été dit dans la première partie (cf. 3.13). Ce territoire est présenté comme une façon de remplacer la terre d'origine perdue avec le Passage du Milieu : « DOR : Et puis : le Pays d'avant...aucun de nous n'en connaît la direction. Nous serions débarqués quelque part. En un lieu inconnu. Où nul ne nous attend. C'est trop hasardeux. Nous avons conquis cette montagne. Il est juste qu'elle nous revienne» (*RBT*, 88). C'est aussi un concept qui suppose une différenciation, donc une frontiérisation des autres territoires. Et de fait, le projet de Dor est de fermer les frontières des hautes terres aux basses terres, d'autoriser sa traversée du côté de sa communauté et de l'interdire de l'autre, ce qui annonce un rapport de force déséquilibré entre les deux groupes.

La confrontation de Dor avec son « second » Jahred souligne les divergences des deux avis en présence :

DOR. Je me bats pour préserver notre communauté. Ne me reproche pas de consentir pour cela quelques sacrifices.

ZAKHOR. Notre communauté loge aussi bien dans les montagnes que sur les basses terres. Notre sang irrigue les plantations. Notre chair est dans les fondations de chaque habitation. Préserver notre peuple c'est refuser sa division.

DOR. Le peuple ce sont d'abord ceux qui ont tout risqué pour nous suivre ici. Sur ces hauteurs hostiles. Ceux qui arrachent leur survie aux flancs de cette féroce montagne. Chaque jour. Ceux qui parlent notre langue et pas celle du maître. Ceux qui révèrent nos ancêtres et pas le dieu du maître. Ceux qui ont décidé d'être les hommes. De concevoir un univers dont ils définiraient les contours et les règles. C'est ceux-là que je souhaite protéger. Avant tout. Les autres...

ZAKHOR. Les autres c'est nous. Les autres nous viennent en aide. Beaucoup se préparent à nous rejoindre. Ils ne le pourront plus (*RBT*, 67-68).

Attardons-nous dans un premier temps sur l'avis de Dor. On perçoit bien, dans sa deuxième réplique, l'opposition qu'il dresse entre ceux qu'il considère comme les sien·ne·s, par l'anaphore du déterminant démonstratif, et ceux qu'il considère comme « les autres ». Or, ces dernier·e·s ne sont pas directement nommé·e·s dans le discours et cette absence discursive pourrait rendre compte du séparatisme que sa prise de position engage.

Mais on peut percevoir un paradoxe dans la façon qu'il a de déterminer ceux qu'il veut défendre : il présente sa communauté comme se définissant à travers des pratiques culturelles

« pures », qui s’opposent en tous les cas à celle du colon. Néanmoins, l’accord qu’il s’apprête à signer et qui officialiserait l’existence de cette communauté et nation en devenir provient de Sir Charles. En cela, on peut le comprendre comme étant établi sur des logiques qui sont propres à la pensée du colon, que Dor réfute pourtant. C’est ce que Maresha lui reproche. Pour elle : « la liberté n’est pas la fin de toutes adversités. La liberté n’est pas un pacte avec le diable » (*RBT*, 89). Historiquement, ces types d’accord avaient en effet des intentions stratégiques pour les Européen·ne·s. Ils visaient à limiter les attaques sur les plantations et l’accroissement des révoltes⁸¹. Cet intérêt est représenté dans le texte par celui qui guide la détermination de Sir Charles, qui souhaite, avec cela, pouvoir rentrer chez lui (*RBT*, 86) et étant prêt à proposer des compromis. En l’acceptant, Dor accepte en quelque sorte de « jouer le jeu » de l’ennemi. Ne pourrait-on pas lire en deçà de ce propos l’amorce d’une critique envers une forme de nationalisme noir et d’afrocentrisme dont Miano avait déjà brossé un portrait sévère dans *Tels des astres éteints* (2008)⁸² ? Comme on le verra dans le chapitre suivant, ces deux idéologies sont aussi souvent critiquées par des penseur·euse·s noir·e·s, tel·le·s que Gilroy, dans la mesure où ils se basent sur des conceptions héritées de l’Occident.

5.3.3 Le principe d’ouverture : sur le chemin de la fuite, la solidarité

➤ *Refus de la division*

« Préserver notre peuple c’est refuser sa division ». Cette phrase infinitive, extrait du dialogue susmentionné, résonne comme un aphorisme du point de vue que défend Zakhor. Celui-ci considère le contrat que propose Sir Charles non pas comme protégeant la communauté, mais comme étant une menace pour son intégrité. Pour lui, la communauté ne s’arrête pas aux frontières des hautes terres, mais elle englobe tant les territoires marrons que les plantations. Comme toute hétérotopie, le système de fermeture suppose aussi un système d’ouverture, qui dans l’intrigue se caractérise par les routes clandestines allant des basses terres jusqu’aux hautes terres. Certes dangereuses, ainsi que précisé dans la première partie (cf. 2.1.2), ces routes figurent aussi un réseau de solidarité entre les deux communautés. C’est ce que montre une réplique de Jahred, qui vit dans les basses terres et qui s’adresse à la communauté des hautes terres en ces termes : « Parmi ceux qui se trouvent ici, certains me doivent d’avoir préparé et protégé leur fuite. D’autres s’en viennent souvent, aux abords des basses terres,

⁸¹ Dor est sans doute influencé par le personnage historique de Captain Cudjoe, qui était esclave dans la même plantation que Queen Nanny. Également connu pour ses exploits de résistance, il se distingue de Queen Nanny par le fait qu’il ait accepté un accord – de même que Dor dans « Sacrifices » – avec Edward Trelawny, gouverneur britannique de la Jamaïque – Sir Charles dans la pièce de Miano –, administrateur britannique, en 1739. Cet accord prévoyait la reconnaissance et l’indépendance de la communauté, mais en échange, elle devait livrer aux colons chacun des fugitif·ve·s tentant de les rejoindre.

⁸² Léonora MIANO, *Tels des astres éteints*, Paris, Pocket, coll. « Pocket », 2010.

recupérer les effets laissés à votre intention dans les repères désignés par nous tous » (*RBT*, 77), propos qu'il répète quelques pages plus loin : « Le dernier affrontement avec les hommes du Gouverneur a duré cinq mois entiers je crois. [...] Depuis les basses terres, nous avons tout suivi. Nous avons fait de notre mieux pour vous fournir des vivres et envoyer de nouveaux combattants. La chose ne fut pas toujours aisée » (*RBT*, 82-83). On perçoit ici la confrontation entre la fermeture et l'ouverture qui caractérisent les hétérotopies : d'une part, par la mobilisation du registre épique, d'autre part par le champ lexical de la solidarité et de la survie.

Jahred partage donc le même avis que Zahkor : « Les miens sont sur les hauteurs comme sur les basses terres » (*RBT*, 76-77), dit-il. C'est aussi ce qu'affirme Maresha : « Quant à moi, je ne pourrais demeurer parmi vous, si la décision était prise d'abandonner nos frères des basses terres » (*RBT*, 89). Lors du dénouement, la communauté se scinde finalement en deux et l'épilogue, narré par le fils de Jahred, résume la résolution du conflit. Grâce aux pouvoirs de Maresha, seule la paix conclue est restée dans la mémoire des Sir Charles, les autres conditions, défavorables aux basses terres, ayant quant à elles été oubliées. Maresha, rejointe par Zahkor, continuera de recevoir des esclaves s'étant échappés des plantations sur les hauteurs de la montagne bleue, où elle fonde une communauté alternative dans l'épilogue de la pièce. Jahred a quant à lui continué à faire le lien entre les hautes et les basses terres : « Hommes et femmes ont continué à fuir les plantations, se dirigeant vers la montagne bleue. Une nuit, un homme est arrivé [...] Maresha l'a invité à rester. Il a insisté pour rester sur les basses terres. La rébellion y avait besoin de bons relais » (*RBT*, 96).

➤ *Plutôt que l'appartenance à un espace territorial, l'appartenance à un espace intérieur*

La solidarité est ainsi préservée et l'intrigue semble en cela prendre le « parti pris » de l'avis de ce deuxième groupe, dont la perception de la communauté est résumée dans cette réplique de Maresha :

MARESHA. Nous avons un pouvoir. Nous avons un pays. Il ne se trouvait pas seulement dans ces contrées d'antan dont tu rêves. [...] Il était en nous. Nous avons un pays à l'intérieur de nous, même lorsque nous étions enchaînés. Ce pays, c'était l'audace de vivre sans baisser les yeux devant la mort. Le pays, c'était l'amour que nous osions éprouver. L'amour que nous osions témoigner. La fraternité [...]. Notre nation n'est pas un territoire, mais un peuple. Nous n'avons pas besoin de trouver le chemin vers un espace oublié. Le pays, c'était la lutte que nous menions chaque jour sur les hautes ou sur les basses terres, pour n'être dévorés par la folie du Blanc (*RBT*, 91).

Maresha convoque certes un certain nombre de notions qui renvoient à des territoires ou espaces d'habitation (« pays », « nation », « territoire », « peuple », « espace », « terres »). Mais ceux-ci sont souvent employés comme des supports de métaphores ou d'oppositions à des termes plus « abstraits », comme des attitudes, des valeurs, des sentiments, auxquels le personnage se

rattache : « l'audace de vivre sans baisser les yeux devant la mort », « l'amour », « la fraternité », etc., priment sur les mentions spatiales. Ce sont ces valeurs, sentiments etc. qui construisent pour elle une communauté d'appartenance, ainsi qu'une résistance envers le système plantocratique qui cherche à brimer l'humanité de ceux qu'il esclavagise, sans pour autant y parvenir. C'est l'idée que soutient le champ lexical du courage : « l'audace », « osions éprouver », « osions témoigner », « la lutte », ce dernier étant hyperbolisé par le complément circonstanciel de temps « chaque jour » et l'addition des lieux « hautes ou sur les basses terres », que Maresha ne différencie pas. C'est que pour ces esclaves fugitifs, qui ont été déporté·e·s de leur terre d'origine, amené·e·s de force dans la Caraïbe et qui vivent dans un contexte perpétuellement hostile – hostilité que les personnages de Miano éprouvent tant dans les basses terres où ils font face à la violence esclavagiste que dans les hautes terres, où ils doivent être constamment sur le qui-vive face à d'éventuelles attaques des colons –, la Jamaïque ne peut être perçue d'emblée comme un lieu d'appartenance. Le lien envers la terre d'origine, même s'il persiste dans les imaginaires et les pratiques, se défait quant à lui au fur et à mesure des générations, puisque pour beaucoup de déporté·e·s, le non-retour est entériné. C'est donc au-delà de ces deux régimes que, selon ce deuxième groupe de personnages, il leur faut inventer leur point d'ancrage, ce qu'ils font à partir de la situation liminale dans laquelle ils se trouvent : vivant en situation d'insubordination, et donc aussi en dehors de l'ordre qui régit le système plantocratique, dans les marges (tant géographiques que sociales) de l'île, ils se réclament d'une « communauté imaginée », pour reprendre une notion initiée par Benedict Anderson⁸³, qui transcende ces mêmes marges. Celle-ci s'exprime en termes d'espaces intérieurs et non pas en termes d'espaces géographiques, comme c'est le cas pour Dor.

Pour résumer, les deux perceptions de la communauté qui s'opposent dans la pièce diffèrent aussi selon la fonction des frontières qui les délimitent : pour la première, celles-ci visent à fermer la communauté, à la différencier des territoires qui l'entourent ; pour la seconde elles signifient un lieu de rencontre et figure en cela le point central de ce qui la définit. Elle se différencie également par le prisme qu'elle adopte : quand la communauté définie par Dor repose sur des conceptions spatiales, celle de Maresha défend le prisme de l'humain, ce qu'elle fait de nouveau dans sa réplique finale, où elle invoque l'unité des hautes et des basses terres :

MARESHA : [...] Cet amour ira vers ceux qui souhaitent le recevoir. Et parce qu'il est la source de ma détermination à combattre, nous serons victorieux. Tous, sur les montagnes ou dans les habitations. Nous avons déjà gagné. Le pays qui est en nous est plus vaste que la terre qui nous fut arrachée. Il la contient et lui fait côtoyer bien d'autres espaces. Toutes ces contrées que l'on se donne en bravant et le jour et la nuit sous ce ciel dont le Blanc a cru s'accaparer les couleurs...(RBT, 95)

⁸³ A l'origine, Benedict Anderson employait ce terme à propos des nations, qu'il définit comme une « communauté imaginée », dans la mesure où ses différents membres ne se connaissent pas tout·e·s les un·e·s les autres (Benedict ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso Editions, 1983).

L'espace autre dont se revendique Maresha est ici encore un espace intérieur, pensé sous le prisme de la solidarité et de l'amour. Ces sentiments sont présentés comme des « victoires » sur l'ordre plantocratique, non pas seulement parce qu'elles instituent un nouvel espace d'appartenance, mais aussi parce que celui-ci dépasse la portée de l'espace d'origine, ainsi que le signifie le superlatif employé : « Le pays qui est en nous est plus vaste que la terre qui nous fut arrachée ». Cet espace autre intérieur subvertit la désappartenance qui est celle des déporté·e·s en un lieu nouveau, *autre*, plus « grand », plus global, et pluriel, ainsi que le sous-entendent les déterminants indéfinis (« bien d'autres », « toutes ») qui accompagnent les pluriels « espaces » et « contrées » – caractéristiques qui sont pensées à travers leur puissance. Ces propos introduisent la question de l'hybridité et celle de la diaspora, dont il sera question à la fin du chapitre 6. Retenons pour le moment que la façon dont Maresha définit les communautés inédites qui se forment dans les *Blue Mountains* transgressent les frontières culturelles préétablies et en inventent de nouvelles.

C'est aussi ce que l'on perçoit dans *Humus*, où certains des personnages du roman abandonnent, au fur et à mesure du passage du Milieu, les groupes auxquels ils appartenaient jusqu'alors, à l'instar de l'Esclave : « Je fus Peule parmi les Peuls, Mossi chez les Mossi, Mandé, Bambara, Yoruba. Homme, femme, enfant » (*H*, 64), dit-elle⁸⁴. Si les frontières des appartenances locales et singulières se troublent donc au fur et à mesure de la traversée et du temps qui s'écoule entre la Déportation transatlantique et le vécu dans les plantations, on perçoit ici que le personnage se revendique à travers cela. L'espace frontalier institue une forme d'égalité dans la négation, ce qui ouvre aussi des possibilités de redéfinition de soi, quand la solidarité entre cette *communitas* naît. Se reconnaissant dans l'autre, l'Esclave affirme cet esprit de solidarité qui prédestine le projet du saut et donc également la possible libération. Dans le même temps, elle emploie cet effacement pour se définir au-delà des catégories sociales. Ce

⁸⁴ L'Atlantique figure aussi cette possibilité pour le personnage de l'Esclave. Ayant subi la traite transsaharienne avec d'être déportée outre-Atlantique, elle était au service de la Reine, qu'elle retrouve dans la cale du navire. Celle-ci lui avait fait porter la responsabilité de l'infanticide qu'elle avait commis : « Pour détourner les soupçons, j'ai [...] exigé que soient écartelés tous les esclaves personnels du prince. Pour plus de sûreté, j'ai mis l'une de mes petites esclaves aux fers. Elle pleurait, la fille de Noupé, lorsque les marchands des sables l'ont emmenée » (*H*, 178). Mais dans la cale du navire négrier, plus aucun privilège n'est accordé. Si cela engendre du dégoût chez la Reine, qui dit que « c'est honte de frôler leur corps. Partager l'espérance, le pleurer, le pisser. Perdre son sang, gâter son rang. Se confronter à cette évidence : nous sommes dans le même bateau » (*H*, 182), l'Esclave y trouve l'occasion de se venger, précisément au moment du saut où elle la noie : « Tandis que je jure de ne jamais trahir, je promets de me venger. Que vaut d'être libre quand le passé est plus lourd que chaîne ? Plus brûlant que le fer des hommes. [...] Loin derrière, près de la coque avant, Reine se bat contre les vagues. “À l'aide !” Elle appelle. “À moi !” J'arrive. En un instant me voilà. Comme autrefois. Juste un corps. Avant que la rage ne me quitte, je frappe de toutes mes forces. “À l'aide !” Elle répète. N'aie crainte, je vais bien m'occuper de toi ! » (*H*, 68-70). Avec le saut, l'Esclave se réapproprie et détourne le mépris que la Reine exprimait à son égard. Aussi, on peut voir ici une double lecture : certes, l'absence de considération envers les catégories sociales dans la cale du navire négrier est le fait de l'essentialisation raciale. Mais des personnages savent également profiter de l'absence partagée de statut pour subvertir les frontières sociales, ainsi qu'en témoigne l'acte de l'Esclave, qui peut être lu comme une transgression des classes. Bien que violent, on peut l'envisager comme salutaire pour ce personnage, qui survivra au saut, alors que celle qui l'a asservie y sera vaincue.

propos résonne avec celui de Touam Bona, qui insiste sur le fait que « les communautés marronnes n’avaient rien à voir avec de quelconques communautés « ethniques » :

[...] elles servirent de refuge non seulement aux esclaves évadés mais aussi, en certaines circonstances, à des soldats déserteurs, à des paysans chassés de leurs terres, à des Amérindiens échappés des « missions », à des hors-la-loi de toutes les « couleurs ». La sécession marronne – et, par extension, toutes les formes de sécession furtive – produit des communautés d’alliance, des communautés « liées » qui déjouent cloisonnements et assignations identitaires, et s’enrichissent de ce qu’elles traversent dans leurs « replis » [...] ⁸⁵.

➤ *Ouverture sur le contexte méditerranéen*

L’un des exemples de ce principe d’ouverture marqué par la solidarité est l’*underground railway* états-unien, chemin clandestin qu’empruntaient les esclaves du Sud pour se rendre vers le Nord et être affranchis⁸⁶, et tout le long duquel s’était développé un réseau secret d’entraide incluant des affranchi·e·s, mais aussi des abolitionnistes blanc·he·s, des Amérindien·ne·s, des religieux·euses etc. N’y aurait-il pas des sortes d’*underground railway* qui se tracent autour de la Méditerranée contemporaine, et qui relocaliseraient le propos sur la reconfiguration des modalités d’appartenance susmentionnée dans cet autre contexte ?

En se repliant au Canada, les esclaves fugitifs cessaient d’être des nègres marrons. Car en se proclamant eux-mêmes « réfugiés », ils avaient fait le choix de vivre au grand jour au sein d’une société « blanche » et de se placer sous la protection des lois civiles d’un État moderne. Parce qu’il suscita un véritable mouvement de migration, l’*underground railway* introduisit dans le contexte des jeunes nations américaines l’épineuse question du statut des minorités ainsi que celle du droit d’asile. Au moment où, en Europe et en France en particulier, il est devenu quasiment impossible d’obtenir un statut de réfugié, ces questions sont toujours d’actualité. Face à la stigmatisation, à la criminalisation, à la répression croissante des « migrants » et alors que les contrôles et ciblage (administratifs, marketings, policiers, etc.) ne cessent de proliférer, il nous faudrait peut-être réinventer des marronnages, réinventer des « underground railroad », réinventer des « subterfuges » qui fassent fuir une société obsédée par l’étanchéité, l’immunité, la sécurité⁸⁷.

Durant sa trajectoire, Biram rencontre des personnages qui l’aident à fuir, à passer les frontières et à se cacher. Sur la route vers l’Europe, des réseaux d’entraide entre migrant·e·s se tissent. De même que Biram hébergeait Malek à Tenerife, Sidi l’héberge à Palerme, dans un appartement qu’il partage avec d’autres migrant·e·s (*FA*, 306-313). Le roman évoque aussi

⁸⁵ Dénètem TOUAM BONA, « Lignes de fuite du marronnage. Le « lyannaj » ou l’esprit de la forêt », *op. cit.*, pp. 184-185.

⁸⁶ Pour une description du fonctionnement de ce réseau, voir par exemple le roman : Colson WHITEHEAD, *Underground railroad*, trad. de Serge CHAUVIN, Paris, Albin Michel, coll. « Terres d’Amérique », 2017. Il a été adapté en 2021 par Barry Jenkins sous la forme d’une série télévisée de même titre.

⁸⁷ Dénètem TOUAM BONA, « L’art de la fugue des esclaves fugitifs aux réfugiés... », *op. cit.* p. 108.

l'engagement de la solidarité d'Européen·ne·s, par la mention de la Croix Rouge lors de l'arrivage d'un bateau de migrant·e à Tenerife (FA, 206-208), ou encore *via* le personnage d'Hélène, qui aide Biram à traverser la frontière entre les Canaries et l'Europe continentale. Mais ces différentes formes de solidarité sont clairement limitées dans le récit que délivre l'aventurier (cf. 2.1.3), qui en voyageant, « avait appris au moins une chose : il n'y a pas de super salauds ou de gentils tout court » (FA, 290). La figure du passeur, mentionné par Mazauric comme « barreur du néant ou naute d'une autre vie⁸⁸ » est révélateur de cette ambivalence⁸⁹ : celui que Biram rencontre à Lampedusa fait un geste « généreux » (FA, 296) à son égard – il lui propose de l'héberger une nuit –, mais son propos met en exergue les rapports d'intérêts qui dominent un système dont les migrant·e·s sont les premières victimes : « Les trafiquants travaillaient en réseau. Il y avait toujours un plus gros que soi à graisser et en bas, en bout de chaîne, le plus petit de tous, celui qui payait pour tous : l'aventurier » (FA, 291). Avec cette nuance, le roman illustre ainsi les failles du système de solidarité et le manque d'un *underground railway* dans la trajectoire des migrant·e·s clandestin·e·s contemporain·e·s. Mais dans le même temps, on peut saisir ces différents rapports d'entraide qui se créent comme introduisant de nouvelles formes de communautés, qui ne se définiraient plus en fonction des appartenances originelles de chacun·e, mais à travers la rencontre et les liens affectifs qu'elle crée.

Au terme de ce chapitre 5, de nouvelles façons de résister apparaissent, lesquelles contournent la dimension ultime de l'anéantissement, par le prisme de la réinvention. La fuite apparaît comme une façon d'échapper à la brutalité attribuée aux espaces frontaliers, laquelle est en réalité commanditée par la construction humaine et sociale. Avec cette autre perspective, ils ne sont plus considérés comme des espaces de rupture, mais sont réinvestis comme des espaces de refuge, parce qu'ils sont éloignés et quelques fois protégés du centre, où les structures de domination se conçoivent. L'abord des espaces frontaliers naturels est éclairant en ce sens.

Or, dans ces espaces de refuge, s'inventent peu à peu des bégaiements d'autres formes de vivre, en résistance contre l'ordre dominant : « La sécession marronne relève donc d'une "cosmo-poétique" (du grec kosmos, le "monde" dans la beauté de son ordonnancement, et poiësis, la "production" d'une œuvre) : elle est production d'un monde, création d'un "dehors" qui aura valeur de refuge et d'utopie concrète pour tous ceux et celles resté(e)s en captivité⁹⁰ ».

⁸⁸ Catherine MAZAURIC, *Mobilités d'Afrique en Europe. Récits et figures de l'aventure*, *op. cit.*, p. 114.

⁸⁹ Dans d'autres textes, le passeur figure le bourreau : c'est par exemple le cas de celui que mentionne le roman *Eldorado*, dans lequel un passeur abandonne en pleine mer l'embarcation qu'il devait mener jusque sur les terres européennes, laissant chavirer et mourir les migrant·e·s qui s'y trouvent (Laurent GAUDE, *Eldorado*, *op. cit.*, pp. 23-29).

⁹⁰ Dénètem TOUAM BONA, « L'esprit de la forêt. Esquisse d'une cosmo-poétique du refuge », *op. cit.*

Quand elle rassemble une pluralité d'individus, elle ouvre à un autre principe des hétérotopies, qui stipule que celle-ci « a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles⁹¹ ».

Les communautés marronnes, de même que les camps de migrant·e·s contemporain·e·s et les réseaux de « solidarité » qui se construisent autour de ces hétérotopies rassemblent des personnes aux origines diverses, introduisant des façons de se définir au monde qui viennent potentiellement réparer, par le remplacement, les fractures énoncées dans la partie I. Des appartenances inédites naissent dans ces réseaux de solidarité, qui recomposent de nouvelles communautés humaines. Celles-ci peuvent se définir dans la création d'espaces autres comme les hétérotopies susmentionnées, qui contrastent avec ceux dans lesquels se produit la violence. Mais elles peuvent aussi dépasser la perspective spatiale et se définir par le prisme du sentimental, comme l'amour que mentionne le personnage de Maresha.

⁹¹ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 17.

Chapitre 6 :

Filiations et communautés en recomposition

6.1 L'affect comme réparation des filiations : esquisse d'une lecture sous le prisme de l'éthique du *care*

6.1.1 Les liens qui se tissent dans l'espace frontalier

➤ *Force de l'amitié dans Le Iench*

La question de la solidarité précédemment évoquée sous-entend que des liens se tissent à partir des espaces frontaliers. Si ceux-ci engendrent des ruptures, ne laissent-ils pas aussi la place à de nouvelles possibilités, y compris dans les relations ? Dans *Le Iench*, les différentes expériences et vécus des personnages convergent au sein de l'espace textuel et scénique, avec des récits qui s'entrecroisent et qui dialoguent les uns avec les autres. Si Drissa apparaît comme le personnage principal, il est également accompagné, tout le long de son parcours, par ses deux amis, Karim et Mandela. Dans chacun des actes, une scène rassemble en effet les trois personnages susmentionnés : la scène 2 de l'Acte I (*LI*, 14-16), consacré à l'enfance ; la scène 1 de l'Acte II, où les personnages ont 18 ans ; la scène 1 de l'Acte III (*LI*, 19-24), qui correspond au moment où « Drissa et Ramata vont à la fac » (*LI*, 51-57). Le fait que ces scènes d'amitié apparaissent à chacune des périodes de vie mise en scène montre la solidité des liens affectifs qui unissent les trois personnages et les membres de leur famille : dans la scène 4 de l'Acte II, Karim se confie par exemple à Maryama, la mère de Drissa, sur l'histoire de son père ; Mandela et Ramata se plaisent mutuellement ; dans la scène 7 de l'Acte III, lors de la disparition de Drissa, l'ensemble des personnages est rassemblé dans le salon familial etc. Cette solidarité peut provenir d'expériences partagées, comme celle de l'exclusion, qui rassemble les amis et leur famille respective malgré leur horizon divers. Karim est d'origine marocaine, Drissa d'origine malienne et Mandela d'origine haïtienne. Les deux premiers sont nés en France, et le dernier a été adopté par une Française blanche, ce qui lui vaut d'abord l'hostilité de ses futurs amis. Mais comme ces derniers, il subit lui aussi le racisme : « MANDELA : [...] Fais pas d'histoire, reste tranquille, réagis jamais : je suis comme ça. Je me demande pourquoi je suis comme ça (*LI*, 35).

Ici, de même que dans les autres textes, les scènes d'amitié apparaissent comme des parenthèses à la violence dont il est question ailleurs. Dans la mise en scène du *Iench*, elles sont régulièrement empreintes d'une légèreté qui contraste avec d'autres passages de la pièce. La représentation des dialogues entre les adolescent·e·s, leur façon de s'exprimer, leurs gestes etc. provoquent le rire du public, par exemple lorsqu'ils parlent de leur relation avec les filles (*LI*, 19). Ce sont aussi des moments de confiance qui rythment la pièce, permettant ainsi une alternance des registres, qui passent du tragique – avec des passages comme ceux des interludes, pendant lesquelles sont cités les noms des victimes de violences policières en France – à des moments comiques.

Au-delà de cela, l'amitié qui unit les trois jeunes hommes au fil des âges constitue un rempart contre les désillusions de leur existence. Ce sont par exemple Karim et Mandela qui offrent à Drissa le chien désiré depuis la première scène de la pièce :

KARIM. Gros, on a un truc pour toi. Eh eh eh bouge pas, tu restes là.

MANDELA. Le truc, le truc... que tu attends. [...]

DRISSA. (*au public*) [...] Je souris en pensant « l'amitié les copains ». Et là, ma lumière advient. Je vois l'ombre du frangin se détacher de la lumière grise sous les nuages denses. Une image au loin. Le corps efflanqué de mon ami, sa capuche, ses jambes maigres qui ondulent de leur pas, et derrière lui les quatre pattes et un corps qui court. C'est... c'est un chien !!! Un chien ! [...] Je suis empli d'un amour immédiat. Quelque chose comme un apaisement. Un filtre adrénalin parcourt les vaisseaux juste sous ma peau. Un chien. Mon chien [...].

MANDELA. Il était là, ici, sur le terrain. Affamé. Perdu. Pour toi.

KARIM. Sale, les poils pleins de boue. Puant et bavant.

MANDELA. On l'a fait soigner, laver. Et puis on a attendu de te revoir.

DRISSA (*très ému*). Merci les frangins. (*Un temps. Il caresse le chien*) (*LI*, 54).

On aperçoit ici une succession d'expressions qui renvoient à l'affection que les personnages se témoignent les uns aux autres : « gros », « l'amitié les copains », « du frangin », « mon ami », « les frangins ». Leur geste provoque chez Drissa des sentiments positifs : un « amour immédiat » et un « apaisement », ce qui là encore contraste avec les sentiments qu'il exprime dans le reste de la pièce, où il se confronte tour à tour à l'incompréhension, à la frustration et à la colère. L'insistance sur ces émotions heureuses, qui sont matérialisées par la mention du « filtre adrénalin », se produit aussi par la forme de l'aparté que prend la première réplique de Drissa. En suspendant le dialogue et en narrativisant la scène, il s'apparente à un « arrêt sur image » sur la joie ressentie.

➤ *De la solidarité dans la cale de Humus...*

L'expression des sentiments de Drissa et plus globalement la façon dont ces scènes s'inscrivent dans la pièce de Doumbia introduisent la façon dont des filiations qui se recréent depuis les espaces frontaliers « soignent » les ruptures qu'ils engendrent par ailleurs. En cela,

on peut les lire sous le prisme de l'éthique du *care*, perspective esquissée dans cette sous-partie. L'éthique du *care* a été développée dans le champ des études sociales et féministes aux États-Unis, avant d'être traduite dans le champ francophone¹, par les notions² de sollicitude, d'attention³ de compassion⁴. Elle renvoie à un courant de pensée qui se pense en terme « politique, philosophique et moral⁵ » et qui place au centre des préoccupations la question du soin porté à l'autre. Le *care* « met [...] résolument les relations humaines au cœur des pratiques sociales » et regroupe des pratiques qui permettent de rendre le monde « habitable⁶ », notamment pour les personnes les plus vulnérables. Étant la propriété des subalternes – ce sont iels qui exercent les métiers du soin⁷ –, il offre une lecture particulière sur le corpus de la thèse, dans la mesure où les personnages mis en scène vivent des situations d'exclusion. Joan Tronto, figure de proue de cette pensée, la définit plus précisément comme suit :

Activité caractéristique de l'espèce humaine, qui recouvre tout ce que nous faisons dans le but de maintenir, de perpétuer et de réparer notre monde, afin que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde comprend nos corps, nos personnes et notre environnement, tout ce que nous cherchons à relier en un réseau complexe en soutien à la vie⁸.

La définition de Tronto résonne avec des scènes qui apparaissent dans *Humus*. Dans la cale du *Soleil*, partageant l'étroitesse du même espace, les mêmes « douleurs » et des parcours similaires, des personnages se lient d'amitié. La Mère y rencontre par exemple la Vieille, avec laquelle elle a des origines en partage :

Aujourd'hui, j'ai pris langue avec une femme. Nous parlons pareil, nous connaissons le même. Les génies qui peuplent la terre, les racines qui lavent, ces choses que l'on brise, ces canaris que l'on vide pour s'attirer la chance. Dans la nuit, face à la mer, je me colle à elle. Ses bras de vieille autour de moi sont des remparts à la haine. Le dégoût de soi (*H*, 222).

¹ Plusieurs chercheur-e-s expriment leur réserve quant à ces différentes traductions : le mot *care* est à la fois verbe et substantif, et riche de sa polysémie, ce qui n'est pas le cas des termes francophones mentionnés. Pour des commentaires quant à la préférence de l'importation du terme anglophone, voire par exemple l'introduction de : Caroline IBOS, « Éthiques et politiques du care. Cartographie d'une catégorie critique » [en ligne], *Clio*, n° 49, 2019, URL : <http://journals.openedition.org/clio/16440>.

² Traductions et références répertoriées dans : Maïté SNAUWAERT, Dominique HETU, « Poétiques et imaginaires du care » [en ligne], *Temps zéro*, n° 12, 2018, URL : https://tempszero.contemporain.info/docannexe/file/1650/t0_12h_intro.pdf. L'ensemble du numéro de la revue *temps zéro* consacré à la question des « poétiques et imaginaires du care » a servi de base à cette réflexion.

³ Marie GARRAU, *Care et attention*, Paris, Puf, coll. « Care Studies », 2014.

⁴ Jacques RICOT, *Du bon usage de la compassion*, Paris, Puf, 2013.

⁵ Fabienne BRUGERE, *L'éthique du « care »* [en ligne], Paris, Puf, coll. « Que sais-je ? », 2021, URL : <https://www.cairn.info/l-ethique-du-care--9782715405882.htm>.

⁶ Maïté SNAUWAERT, Dominique HETU, « Poétiques et imaginaires du care » [en ligne], *Temps zéro*, *op. cit.* Cite : Joan (1993), *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*, New York, Routledge, 1993.

⁷ Joan C. TRONTO, « Du care » [en ligne], *Revue du MAUSS*, n° 2, 2008, p. 256-259, URL : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2008-2-page-243.htm?ref=doi>.

⁸ Joan TRONTO, *Un Monde vulnérable. Pour une politique du care*, Paris, La Découverte, 2009, p. 13 ; p. 143.

Le passage insiste particulièrement sur ce qui rassemble les deux femmes, en répétant des termes qui renvoient à la similitude (« pareil », « même »). Parce qu'elles trouvent là, au sein de la cale, loin de leur monde connu et dans un contexte de déshumanisation la reconnaissance mutuelle de leurs références, elles font en quelque sorte survivre le monde perdu lors de la déportation à travers ce partage. Et dans cette « reconnexion » à la terre d'origine, le rapport au corps de l'autre intervient. Il apparaît comme un véritable bouclier contre la déshumanisation inhérente à l'esclavage. Elle l'éloigne d'une part, mais permet d'autre part de préserver l'humanité. Inversement, la Vieille confond la Mère avec sa propre fille, ce qu'elle traduit elle aussi par des gestes de soin : « Comme autrefois, avec Afi, ma main caresse le ventre de la mère. Elle voudrait que cela ne s'arrête jamais » (*H*, 35).

La structure polyphonique, dont il sera plus amplement question dans la dernière sous-partie de ce chapitre, qui laisse entendre les points de vue des unes sur les autres, vient confirmer les liens qui se créent, tout en laissant entendre deux perspectives croisées du *care* : accorder des soins (*care giving*) et en recevoir (*care reciving*), qui sont définis respectivement par Tronto comme « la rencontre directe des besoins du *care*⁹ » et « la reconnaissance de ce que l'objet de la sollicitude réagit au soin qu'il reçoit¹⁰ ». C'est également ce que l'on peut constater dans le récit de la relation qui se tisse entre la Petite et la Blanche :

Je n'ai plus peur désormais. J'ai quelqu'un. Une fille à qui raconter mes promenades et mes jeux. Amusée par mon histoire, mon amie rit. [...] On l'appelait la Blanche. Je n'ai jamais compris pourquoi. Elles disaient cela dans son dos mais je l'avais baptisée la Grande. Je n'aurais su lui donner d'âge, elle faisait femme, c'est tout ce que je sais. Elle veut bien être ma sœur, La Grande. Même père, même mère. Comme il me plaira. Elle aime jouer avec moi, matin, midi, sauf le soir (*H*, 156).

Ces relations qui se tissent entre les héroïnes éloignent la vulnérabilité extrême à laquelle elles se confrontent, ainsi qu'on le perçoit dans le récit de la plus jeune des déportées. Mutuellement, elles protègent l'autre des agressions subies dans le monde environnant. Alors que la Blanche est méprisée des autres captives du fait de la relation qu'elle entretient avec le capitaine, la Petite ne s'en préoccupe pas, et lui porte admiration et affection ; c'est ce que suggère l'appellation différente avec laquelle elle la désigne, de même que le rôle de sœur qu'elle lui attribue. Comme dans la relation de la Mère et de la Vieille, on voit que dans l'espace frontalier atlantique des filiations familiales brisées se réinventent à travers les nouvelles rencontres qui s'y produisent. Dans le point de vue de la Blanche, cette relation est également mentionnée, cette fois-ci à travers le souci de protection de l'autre, notamment face à la violence masculine :

Derrière elle, un homme la reluque. Pense qu'elle ne bronchera pas s'il le fait. Trop petite.

⁹ Joan C. TRONTO, « Du care », *op. cit.*, p. 248.

¹⁰ *Ibid.*, p. 250.

En un rien de temps, je suis là qui le défie. Qu'il approche s'il ose. Qu'il essaie seulement de la toucher !

« Que voulait-il ? » Elle s'est réfugiée dans mes bras et le regarde s'éloigner.

« Comment ça : il voulait quoi ? »

Feint-elle l'innocence ou ne sait-elle encore rien des hommes ?

Soudain, j'ai envie d'être méchante, d'enfoncer mon doigt dans son ventre et de lui dire que c'est cela ! Oui, c'est exactement cela qu'il voulait.

L'effroi dans les yeux de la petite. Ma propre honte (*H*, 103).

D'abord, la Blanche affronte l'homme prédateur sans peur, ainsi que le montre la succession des propositions au subjonctif ; elle impose son corps comme une barrière de protection. Puis, le passage est marqué par un paradoxe, la narratrice étant gagnée par une pulsion de violence face à la vulnérabilité de la Petite. Néanmoins, l'affection lui permet de prendre le dessus sur une forme de brutalité, sinon de perversité, qui l'habite, puisqu'elle ressent de la « honte » face à ses propres pensées. Cette réaction éloigne toute forme d'idéalisme qui pourrait intervenir dans ces péripéties d'amitié, montrant dans le même temps la richesse des rapports humains qui se tissent dans un lieu de violence extrême tel que la cale du navire négrier.

➤ *À l'amour*

Les relations amicales qui apparaissent dans les œuvres croisent des histoires d'amour qui se tissent entre les personnages. Dans la cale du navire négrier, la Petite tombe amoureuse d'une autre captive :

Les femmes parlent, se lient d'amitié en fonction des langues et des sourires. Ma nouvelle camarade est de ma taille. Même poids, même prix, même cœur. Ne dort jamais la nuit.

Tout ce que je possède est à elle, le peu qu'elle a, c'est avec moi qu'elle le partage. L'eau, la bouillie, son pagne qu'elle défait, où nous nous terrons comme deux enfants, liées par un formidable secret. Occupées toute la journée à différentes tâches, nous nous hâtons à l'appel du soir, le cœur battant, émues de se retrouver. Elle et moi.

Moi, petite fille de Noupé, j'aime.

Ce n'est pas permis par la Loi, mais Il est miséricorde. Il sait. Il comprendra (*H*, 66).

Ce passage montre bien lui aussi le contraste qui se dessine entre les relations affectives et l'horreur du Passage du Milieu ; dans ce contexte marqué par la non-histoire (cf. 1.3) et la négation de soi, les personnages se parlent et se reconnaissent l'un l'autre, consacrant en cela leur identité – si l'on considère celle-ci comme se construisant dans le rapport à l'altérité. Celle de la Petite s'affirme à travers l'amour qu'elle partage avec une autre déportée, ainsi que le montre l'apposition du pronom de forme pleine « moi », qui est mobilisé dans la même phrase où le sentiment amoureux est mentionné. La relation lesbienne entre les deux personnages est décrite comme une fusion, ce que le texte représente à travers les parallélismes syntaxiques et les similitudes de rythme, par exemple dans la phrase nominale « même poids, même prix,

même cœur ». Elle renverse ainsi la condition qui est imposée aux personnages dans la violence du Passage du Milieu, inscrivant des sentiments et de l'émotion (elles sont « émues ») dans un espace qui en est *a priori* dépourvu, et subvertit en cela l'enfermement qui le caractérise : pour les personnages, celui-ci se transforme avec l'amour en un lieu de refuge. Ce qu'elles y vivent ensemble correspond, paradoxalement, à une parenthèse de plaisir et de liberté, transgressant par ailleurs la morale, religieuse notamment, ainsi que le sous-entend la dernière phrase. L'amour et les rapports charnels marquent aussi d'une certaine manière une réappropriation de leur corps, qui reprend vie (leur cœur est « battant ») et agentivité avec cela, alors que dans la perspective du négrier, il n'est considéré que comme une marchandise. Ce corps devient un espace de protection et même de plaisir, déviant ainsi, l'instant de ces moments, leur destin de servitude. Là, dans l'espace clos de la cale, l'amour et l'érotisme performant ainsi une véritable puissance, rappelant en cela des propos d'Audre Lorde :

Dès que nous commençons à accepter nos sentiments les plus profonds, nous cessons de nous résigner à la souffrance, à la négation de nous-mêmes, et à la léthargie qui semble être si souvent la seule alternative [...] Lorsque j'entre en contact avec l'érotisme, j'accepte d'autant moins l'impuissance, ou ces autres états d'âme qui n'ont rien d'inné chez moi, comme la résignation, le désespoir, l'effacement, [...] la négation de soi¹¹.

6.1.2 L'amour, un facteur de redirection des trajectoires dans l'espace frontalier

➤ *Karim et Leïla*

Dans *Filiation ou les enfants du silence*, ces propos d'Audre Lorde sont illustrés par la mise en scène de la relation qui se tisse entre Leïla et Karim, les deux personnages de la pièce, dont les trajectoires sont *a priori* différentes : Karim est né en France d'un père harki et Leïla a quitté son pays d'origine, Djibouti, à l'adolescence. Malgré cet écart de contexte, leur voix se rejoignent (le rapport complexe au père, la question de l'exil et de sa mémoire) et s'entremêlent. Pourtant, elles ne dialoguent pas véritablement. Elles se succèdent plutôt, chacun des personnages prenant en charge des bouts du récit de l'autre. Ici, Leïla continue le récit de Karim :

Leïla : Trente-deux ans plus tard, une nuit d'août, devant ton frère et toi, ta plus grande sœur et ta mère ont dit à peu près ceci :

« Ton arrière-grand-père, c'était un caïd, comme ça que ça s'appelait. Un chef

¹¹ Audre LORDE, « De l'usage de l'érotisme : l'érotisme comme puissance », *Sister outsider : essais et propos d'Audre Lorde : sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme*, op. cit., pp. 55-p. 62.

de village, un adjoint-indigène de l'Algérie française » (*FOES*, 29).

Là, c'est Karim qui continue celui de Leïla : « Karim : Un jour tu auras huit ans, tu iras arracher la vérité dans le labyrinthe des délires paternels, ce jour-là tu seras plus forte que ta peur, tu le harcèleras pour qu'il t'emmène voir C. » (*FOES*, 24), alors que la réplique qui précède est dite par Leïla. Aussi, malgré la différence de leur parcours et celle de leur héritage culturel, les deux personnages se rejoignent dans leur double absence et les questions identitaires qui se posent à eux. Tous deux sont notamment enfermés dans les non-dits de leur histoire et les silences de leur père, commentés dans le chapitre 2 : « Quelle est l'identité commune et contradictoire des filles et des fils de nulle part, nés d'une filiation accidentée ?¹² » ; telle est la question que la pièce pose. De fait, les deux personnages ont des pères qui n'ont pas su leur transmettre un ancrage solide et sécurisant dans le monde, celui de Leïla à cause de sa folie, celui de Karim à cause de son mutisme.

Or, ce mutisme est brisé dans la pièce par, entre autres, l'affirmation de l'amour, que Leïla mobilise comme une arme de défense envers le patriarcat qu'incarne l'autorité paternelle :

Je t'emmeerde baba ! [...] J'emmeerde tous les babas qui rêvaient d'être les derniers vivants.

J'ai rencontré un homme.

Rencontré un homme qui m'aime jusqu'à la crasse entre mes orteils.

Rencontré un homme qui me veut même les jours de sang entre les jambes.

Un homme qui me veut même les soirs de visage bleu / paupière boursouflées / lèvres jaunies de morve / à pleurer l'éternel sacrificiel écarteleur manque d'amour de mon baba.

Un homme qui m'aime jusque dans une tombe de pleurs.

Tu m'entends, baba ?

Je te survis (*FOES*, 11).

L'amour conjugal vient combler les absences de la présence paternelle, non pas comme simple substitut, mais en le dépassant largement. La répétition de « un homme » et l'anaphore de « rencontré un homme qui » imposent la figure du personnage masculin aimé comme faisant disparaître le père autoritaire. Le verbe « survivre » qui clôture la réplique peut être compris à double-sens, à la fois comme résistant à la négation de soi que ce père impose et comme la dépassant (dans le sens d'« aller au-delà »). Avec ce mélange des registres, qui allie au prosaïque le lyrisme, la description affirme l'acceptation du corps féminin dans sa totalité, incluant ce qui pourrait le caractériser comme « impur » (« la crasse entre mes orteils » ; « sang entre les jambes » ; « lèvres jaunies de morve ») dans un regard puritain. L'amour intervient donc aussi ici comme une façon de questionner les hiérarchies de genre. Selon Julia Kristeva, « le sang menstruel, » par exemple « représente le danger venant de l'intérieur de l'identité (sociale

¹²« Filiations, ou les enfants du silence » [en ligne], *Compagnie de l'oeil brun*, n.d, URL : <https://www.compagnieoeilbrun.com/filiations>.

ou sexuelle) ; il menace le rapport entre les sexes dans un ensemble social et, par intériorisation, l'identité de chaque sexe face à la différence sexuelle¹³ ».

➤ *La consécration de l'amour*

Pour en revenir à *Filiations ou les enfants du silence*, l'amour s'impose finalement dans le dénouement, où il est suggéré dans deux répliques qui se succèdent, une de Karim et l'autre de Leïla. Si *a priori* elles ne se répondent pas, elles s'entrecroisent et fusionnent pourtant par les thématiques évoquées, par des structures parallèles, des répétitions et par la rencontre entre cette « Femme » et cet « Homme » :

Karim : Quand je serai de l'autre côté de moi
Je me souviens
Je rencontrerai une Femme
La femme qui n'aime pas toutes les odeurs d'hommes
Je me souviens
La femme qui aime moi par tous les trous du temps
Je rencontrerai cette femme à pied
au milieu d'une route de nuit
Je rencontrerai son éclat à en rire et des bouts
de son cou [...]
Je me souviens cette Femme
Je lui soufflerai dans les cheveux des mots :
« Et rien, jamais, ni le mariage, ni l'amour, ni les enfants ne te rapprocheraient
de moi plus que ça : l'effort d'être un homme. C'est par cet effort, par cette
volonté dure, par cette aspiration à la dignité humaine, à la condition humaine,
que ton sang (...) sera dans mon sang, ta pensée, dans mes pensées et ta main
(...) dans ma main¹⁴ »

Leïla : Quand je serai de l'autre côté de moi
[...] Tu aimeras ma peau
ni ma couleur ni la fille ni le nom
Je me souviens de tes larmes sur mes joues à midi flanqué de soleil
Je t'aurais dit : « il me pousse une mère dans la poitrine » à contre-jour
Je me souviens des coquelicots rouges dans le noir
Tu serais l'Homme venu dans mon ventre
Par tous les silences des caresses tu serais devenue Homme

¹³ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, op. cit., p. 86. Dans *Humus*, le sang des règles est aussi évoqué comme un élément que les captives préservent, à l'instar de la Vieille : « La première nuit chez mes nouveaux maîtres, je me rappelle avoir saigné. Ce fut la seule et unique fois. Un bout de drap rouge entre les cuisses, je suis demeurée ainsi des heures [...] Longtemps, j'ai conservé le chiffon rouge sous ma paillasse. Au temps des lunes, l'exhumais, souriant au souvenir de ce que j'avais été. Fille, femme, mère. Ce n'était pas rien, j'avais de quoi être fière » (*H*, 38). Comme les nombreux fluides que le texte mentionne (eau, larme, sperme), ce sang menstruel est en effet symbolique du cycle de la vie et de sa dynamique, qui résiste à la violence esclavagiste.

¹⁴ Le texte de Leïla Anis mentionne qu'il s'agit là d'une citation de Romain Gary, visible dans l'exposition « Romain Gary. *Des Racines du ciel à La vie devant soi* », Musée des Lettres et manuscrits (Paris), qui a eu lieu en 2011.

Les yeux la main la nuque le mollet les pieds
Le ventre grandirait un peu chaque jour douce attente longue
Je me souviens, toi l'Homme pour qui je dirais des mots :

« Et rien, jamais, ni le mariage, ni l'amour, ni les enfants ne te rapprocherait de moi plus que ça : l'effort d'être une femme. C'est par cet effort, par cette volonté dure, par cette aspiration la dignité humaine, que ton sang (...) sera dans mon sang, ta pensée, dans mes pensées et ta main (...) dans ma main » (FOES, 34)

Ces parallélismes, qui sont tant de l'ordre de la structure du propos que des thèmes et mots mobilisés, jusqu'à ce que dans la fin des répliques les propos se répondent tout à fait, métaphorisent l'union et l'idéal de la rencontre amoureuse ; il s'agit là d'un amour librement choisi, qui s'impose alors telle une arme de résistance au mariage forcé que le père souhaitait pour sa fille, ainsi qu'il l'exprimait dans une lettre que Leïla lit sur scène (FOES, 13-14). En plaçant des majuscules au début des mots « homme » et « femme », les deux répliques mettent en relief la consécration des personnages en tant que sujet, ce qu'elles allient à des gestes affectifs : « Je lui soufflerai dans les cheveux des mots », dit l'un et « par tous les silences des caresses tu serais devenu Homme » dit l'autre. Ces parallélismes montrent en outre que l'espace frontalier n'est pas seulement un lieu où les trajectoires se croisent, mais qu'il permet aussi de les faire dévier et de leur faire prendre une direction similaire. La maternité qu'annonce Leïla et qu'elle présente comme un acte d'amour peut être perçue comme ce qui ouvre les possibilités de cette redirection, d'autant plus que les périphrases employées mobilisent des verbes (« Il me pousse une mère dans la poitrine » ; « le ventre grandirait un peu chaque jour douce attente longue ») à connotation sécante, comme quelque chose en train de se faire. Enfin, il est symbolique que cet écho entre les deux personnages n'apparaisse qu'à la toute fin de la pièce. Cela rend compte d'un amour qui apparaît comme un aboutissement des croisements antérieurs de leur trajectoire, et sans doute aussi comme un remède aux douleurs identitaires causées par la double absence. C'est d'ailleurs également ce que l'on observe dans la pièce *Fille de*, dont le personnage principal, Leïla, a un parcours similaire à celle de *Filiations ou les enfants du silence*, et dont le tout dernier mot est « aimer » (FD, 32). Cette place stratégique présente là aussi le sentiment d'amour comme une affirmation de soi, celle-ci s'exprimant cette fois-ci à travers l'inscription du personnage dans une lignée de femmes opprimées, au nom desquelles elle doit braver les « traditions barbares » (FD, 31) qu'elle mentionne quelques lignes auparavant (cf. 7.3.3).

➤ *Biram et Marème*

L'amour entre Marème et Biram peut lui aussi se lire dans cette perspective de redirection des trajectoires. Les deux personnages se rencontrent dans la première partie, qui est localisée à Mbour ; là, leurs points de vue respectifs s'entrecroisent. La deuxième partie est consacrée à Biram et la troisième à Marème. Si dans ces parties intermédiaires du récit leurs perspectives

ne dialoguent pas, chacun des personnages apparaît dans la partie narrée par l'autre sous la forme du souvenir. Pour Biram, le souvenir de Marème est précieux : « Ce souvenir était sa propriété. Il en était le maître, et le chien, puisque des années après son départ de Mbour, il continuait à le garder près de lui » (FA, 163). Marème quant à elle rêve de Biram et son souvenir est chargé d'une forme de dédain et de désillusion : « Elle savait que le garçon du rêve avait existé autrefois, qu'il l'avait aimée pour de vrai, mais qu'elle s'en était moquée. [...] Elle chassa à coups de balai l'image du Mbourois : « Sottises, gamineries » (FA, 261). Dans la quatrième partie, qui se situe à Lampedusa, leurs focalisations, de même que leurs parcours, se rejoignent à nouveau. Le moment de leurs retrouvailles, alors qu'ils sont adultes, est raconté avec une importante mise en suspension, rappelant en cela la culture télévisuelle : Marème et son compagnon sont d'abord décrits, sur deux pages, du point de vue de Biram puis « il se produisit ce qui n'arrive qu'au cinéma », (FA, 328), lorsqu'il la reconnaît. L'espoir de la concrétisation de cette relation amoureuse apparaît alors comme possibilité de dépasser ce à quoi il s'est toujours heurté durant son parcours, à savoir les frontières de la forteresse européenne :

Il désirait forcer cette Méditerranée plissée comme une robe de bourgeoise, pénétrer avec Marème Doriane Fall dans cette mer en strass dont les jeunes de là-bas persistaient à rêver. À vos marques, prêt, partez ! C'est ce qu'il voulait lui crier. Qu'elle se devêtît sur-le-champ et le suivît dans discuter. A deux, ils n'en feraient qu'une bouchée de cette flotte qui perdait les hommes. [...] Ils nageaient sans se lâcher la main, sans se soucier de ce début de pluie qui fouettait leur visage. Ils nageaient côte à côte mais se trouvaient dans des dispositions différentes. [...] Le vent flûta de plus belle et les bras de Biram se refermèrent sur elle. Maintenant, elle sentait battre son bon cœur et son sexe d'homme qui durcissait. Ils en rirent puis demeurèrent allongés sur la plage jusqu'au petit matin (FA, 356-357).

La mer, toujours décrite ailleurs comme un « mur » dans la perspective de l'aventurier, est comparée à une « robe plissée » et donc soudainement présentée comme un espace qui s'ouvre et qui se dompte : ici, Biram ne la subit plus, il la maîtrise, ce que représente la nage et la métaphore de la dévoration dont les deux personnages sont désormais sujets et non plus objets. L'amour est perçu par l'aventurier comme une source de puissance, dans la mesure où il est présenté comme une fusion des deux êtres, ce qu'illustre la dyade qu'ils forment (« À deux », « ils nageaient côte à côte », « sans se lâcher la main » etc.). Là aussi, le contact charnel et le désir participent de l'écriture de cette fusion (« sans se lâcher la main », « les bras de Biram se refermèrent sur elle »). Certes, ce destin commun n'est qu'un espoir, d'ores et déjà annoncé comme impossible à concrétiser : s'ils nagent dans la même direction, ils sont dans des « dispositions différentes » ; mais il y a réorientation malgré tout, puisque Biram concrétise seul le retour qu'il proposait à Marème, alors que jusqu'à leurs retrouvailles, ce retour n'avait pas été mentionné.

6.1.3 Des liens familiaux qui persistent et se complètent

➤ *Ramata et Drissa*

L'ensemble de ces analyses fait écho à la façon dont Maïté Snauwaert et Dominique Héту ont défini le déplacement du concept du *care* dans le champ des études littéraires¹⁵, qui est encore liminaire. Elles le caractérisent entre autres à travers « la forme narrative ou poétique elle-même, en tant que finesse de l'attention portée aux émotions et relations impliquées par les situations¹⁶ », ce à quoi elles ajoutent la mise en scène « de relations de soin », qui peuvent aussi prendre acte dans des « relations de soin multiformes et déconcertantes, non attachées au médical, mais plutôt au tissage de la vie quotidienne, dans des conditions ordinaires ou extraordinaires¹⁷ ». On perçoit par exemple ces relations de soin dans les liens solides entre sœur et frère, qui résistent à la fragmentation des filiations. Toujours dans la pièce de Doumbia, la relation entre Drissa et sa sœur jumelle, Ramata, figure elle aussi, de même que celle avec ses amis, un rempart contre les désillusions auxquels les personnages se confrontent par ailleurs. Si le dénouement les sépare par la mort du frère, disparition qui est qualifiée par la sœur d'« amputation » (*LI*, 8), tout le long de la pièce, ils témoignent de leur complicité. Il y a certes des moments de conflits, comme dans la scène 8 de l'Acte II, lorsque Drissa rentre de la boîte de nuit où on ne l'a pas laissé rentrer :

DRISSA (*se lève*). Je t'ai dit ferme-la. Tu prends la tête tous les matins. Ça va !!!
RAMATA. Tu me dis pas ferme-la. Tu me dis pas... TU ME DIS PAS FERME-LA !
[...]
Ramata se jette sur lui. Bagarre d'une très grande violence, Seydouba s'interpose, hurlant. Drissa arrête lorsqu'il est sur elle le poing levé. Il se lève, avec mépris.
DRISSA (*orgueilleux quand même*). S'cuse moi. [...]
RAMATA (*un temps. Elle a fini le ménage. Elle se pose à côté de lui*). C'était bien ? (*LI*, 43-44)

On perçoit ici de la violence, à la fois verbale et corporelle, mais celle-ci s'efface très vite, au profit d'une proximité qui sur scène est représentée par le rapprochement physique entre Drissa et Ramata, puis le dialogue qui se renoue. La dispute en elle-même n'a d'ailleurs pas de raison véritable, si ce n'est les émotions que les personnages ressentent face à d'autres péripéties – l'exclusion de la boîte de nuit pour Drissa, l'injonction des tâches ménagères que subit Ramata. On peut même interpréter ces conflits comme étant révélateurs de cette proximité, notamment parce qu'ils contrastent avec l'absence de dialogues et les silences qui caractérisent les échanges

¹⁵ Voir par exemple : Marjolaine DECHÈNES, *L'Identité narrative et temporalité chez Christian Bobin. L'écriture du care comme réplique poétique au désenchantement*, Université de Montréal, 2011, URL : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/7118/Deschenes_Marjolaine_2011_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y

¹⁶ Maïté SNAUWAERT, Dominique HETU, « Poétiques et imaginaires du care » [en ligne], *Temps zéro*, op. cit.

¹⁷ *Ibid.*

entre les enfants et leur père. Ailleurs, les jumeaux apparaissent en effet ensemble dans des scènes de confidences. Leur complicité est alors révélée par le souci mutuel qu'ils ont l'un·e de l'autre, et par des gestes affectueux qui remplacent les mots :

RAMATA. Ça va. (*Un temps. Puis elle craque. Il l'attrape et la prend dans ses bras. Elle pleure*). C'est rien. (*Elle pleure puis rit*). C'est rien, c'est rien. (*Elle sèche ses larmes*). Tu me trouves comment, toi ? (*Elle éclate de rire*).

DRISSA. Comme ça ? Bah...

Il rit. Ils rient tous les deux

RAMATA. Tu me donnes combien ?

DRISSA. Hein ?

RAMATA. Com-bien ?

DRISSA. *Il rit*. Vingt. (*LI, 23*)

Si le dialogue est ici composé de stichomythies, qui expriment la colère du personnage de Ramata, le geste de tendresse du frère retranscrit sa solidarité. Le passage des pleurs au rire montre que leurs émotions peuvent librement s'exprimer quand ils sont ensemble, et ce sans contraintes – alors qu'ailleurs, ces mêmes contraintes sont multiples, ainsi qu'on l'a vu dans la première partie. « J'ai pas envie que tu te fasses du mal » (*LI, 24*), dit finalement Drissa à Ramata, manifestant en cela le souci qu'il se fait pour elle. Ailleurs, ils sont aussi solidaires dans les conflits qui les opposent à leurs parents, se défendent l'un l'autre, comme au moment où Drissa disparaît et que Ramata se soulève contre l'autorité de son père.

➤ *Sofia et Ibra*

Dans *Anges fêlées*, c'est une relation similaire qui unit Sofia et Ibra, qui sont cousin·e·s. Ils ont en partage des souvenirs d'enfance joyeux, ainsi qu'en témoigne le récit de leur rencontre (*AF, 26*) :

Je me souviens de son arrivée. J'avais cinq ans. La cité des Flamands. Une sonnerie qu'on n'attendait pas ce mercredi matin. [...] La porte qui s'ouvre, je suis accrochée au boubou de ma maman. *Je suis la compagne de Fa Moussa*. À ses côtés, une poussette et dedans, l'enfant métisse qui dort. [...] Assis près de ma mère sur le canapé, j'essaie de tisser les bribes de leurs adultes secrets [...]

Maman Kadiatou a bercé l'enfant métisse que son frère ne lui avait jamais amenée. [...] Sofia s'est réveillée, son visage stupéfait. *Emmène-la jouer. Emmène ta petite cousine, j'ai dit, vous allez jouer*.

C'est ainsi que Sofia a débarqué dans nos vies sans le décider. Chaque mercredi, avant de partir travailler, sa maman amenait Sofia dans notre appartement. Bruyant. Je disais *je serai pompier*. [...] Ma mère m'appelait *le petit pompier des Flamands*. Ma gorge se serre à la pensée de ma mère [...] Repartie au pays pour éviter la honte de son fils meurtrier (*AF, 25-26*)

L'arrivée de Sofia dans le foyer d'Ibra est racontée comme un tournant de l'existence de ce dernier, ainsi que le souligne le passage de l'imparfait au présent, et l'insistance sur l'exceptionnalité du moment. D'emblée, les deux personnages enfants se réfugient dans un univers d'innocence, qui contraste avec le monde environnant. Ici, il s'agit du monde des adultes, qui d'ores et déjà apparaît sous le prisme de la rupture des liens familiaux : Fa Moussa, le père de Sofia et le frère de Kadiatou a disparu, et Ibra est par ailleurs rattrapé par la pensée de sa mère qui l'a renié.

La relation entre Sofia et Ibra résiste cependant à cela, ainsi qu'en témoigne un chapitre contextualisé dans une chambre d'hôpital, où Ibra a été emmené après avoir été agressé par balle. Quand il se réveille, Sofia, tout juste rentrée de plusieurs années de voyage, est au chevet de son lit et, sa présence est décrite comme un moment d'allégresse :

Certaines syllabes aux accents rauques, une intonation de qui a voyagé. La voix aimée caresse mes oreilles. J'ouvre les yeux. Le jour est blanc. Un rai de lumière éblouit le sol immaculé. Je vois Sofia, mince, la peau brunie et sèche, assise sur mon lit. Sa vue m'emplit de joie [...] Je suis vivant, couché dans l'éclatante chambre d'un hôpital. *Tu étais dans le coma alors je t'ai parlé. C'est comme ça qu'on fait dans les films non ?* Elle éclate de son rire bruyant et grave, prévient l'aide-soignante que je suis réveillée. Celle-ci entre, femme ronde et exubérante qui me serre dans ses bras. On fait sortir Sofia et commence le défilé des blouses blanches et vertes à mon chevet. Elles me tâtent, me posent toutes sortes de question m'abreuvent de recommandation. Le calme, puis Sofia revient. [...]

Nos silences comblent notre trop longue séparation. Huit années que nous raconterons plus tard. Pour l'heure, profitons de nos retrouvailles [...]

Une infirmière au sourire éclatant me demande si je suis prêt pour une confrontation. Aux yeux écarquillés de Sofia je dis : « j'ai été victime d'une agression. » Le taulard agressé par une folle à sa sortie de prison. [...] Nous rions ensemble, cela réveille la douleur sous mes côtes. Je suis vivant. Elle m'intime le calme, caresse mon visage (AF, 45-46).

La luminosité qui décrit la scène et sur laquelle le texte insiste particulièrement, avec des termes comme « blanc », « éclatante », « rai de lumière » « ébloui », ouvre l'espace vers l'extérieur. En cela, le lieu contraste avec l'enfermement mentionné dans la première partie (2.2.3) et l'atmosphère étouffante qui émane de la scène où le personnage de Leïla va voir son petit frère à l'hôpital. Ici, ce dernier est au contraire décrit comme un lieu reposant pour le narrateur, voire de soulagement, ce que suggère aussi la répétition de la proposition « Je suis vivant ». Dans cet espace, deux groupes de personnages s'opposent : il y a d'un côté ceux qui sont dépersonnalisés sous l'expression « blouses blanches et vertes » et dont la présence semble être pénible au personnage, et de l'autre, ceux qui sont identifiés par la mobilisation d'un singulier et qui lui apportent de la tendresse. C'est ce que suggèrent les verbes qui les accompagnent : « tâter » et « abreuver » s'opposent à « serrer dans les bras ». On perçoit la façon méliorative dont le deuxième groupe est décrit, les deux infirmières faisant figure de jovialité ; la première est « ronde et exubérante », la seconde a un « sourire éclatant » qui se

fond dans le décor lumineux de la pièce. Finalement, les gestes de soin effacent presque textuellement ce que ce lieu pourrait avoir d'hostile ; ceux des infirmières sont complétés par ceux de Sofia, dont la présence est mentionnée à travers la « joie » qu'elle provoque et que viennent souligner les rires qui se succèdent. Elle aussi délivre des gestes de tendresse à son cousin : elle lui « intime le calme, caresse [s]on visage ». Comme entre Ramata et Drissa, les gestes corporels dépassent le dialogue et le silence qu'Ibra et Sofia partagent n'est ici pas synonyme de malaise, mais au contraire de quiétude.

➤ *Nouvelles amitiés dans Anges fêlées*

Le lien qui unit Ibra et Sofia inclut peu à peu Magali dans le cours du roman. Ces trois personnages, dont le roman adopte les points de vue successifs, ont eux aussi en partage différentes expériences d'exclusion. Ils se confrontent chacun à des conditions, tour à tour liées à la race, au genre et à la classe : Sofia est métisse et souffre de l'entre-deux racial que le regard des autres lui accole ; son cousin Ibra s'exprime surtout sur la violence de classe qu'il subit, lui et les garçons ayant grandi dans les cités de Marseille ; Magali, jeune femme blanche, subit des maux psychiques et porte les stigmates du viol incestueux. Malgré les douleurs dont ces personnages témoignent et la différence de leurs préoccupations, leurs parcours convergent et ils se soutiennent mutuellement. C'est ce qu'annoncent les premiers regards échangés entre Ibra et Magali : « Son regard s'é gare dans le mien. On la dirait au bord des larmes. Sa détresse appelle la mienne qui dormait » (AF, 22). D'emblée s'annonce un partage, voire une fusion des émotions, de même qu'une compréhension mutuelle de l'autre. La même complicité apparaît entre Sofia et Magali, et là encore, les moments d'amitié sont des parenthèses à la violence ou à la mélancolie présente ailleurs dans le roman, ce que le narrateur·rice exprime explicitement par l'intermédiaire d'une prolepse qui annonce le futur suicide de Sofia. En cela, on retrouve l'aspect tragique du *care* que relève Marie Carrière¹⁸ dans sa lecture de Tronto, cette dernière le déterminant comme n'étant « jamais suffisant¹⁹ ». La scène d'*Anges fêlées* met cependant cette fatalité d'abord en attente : « Elles rient. [...] Elles se verront souvent après cette rencontre au centre. Deviendront confidentes. Puis effectivement, Sofia mourra pendue un an plus tard [...]. Mais pour l'heure, nous n'en parlons pas.²⁰ » (AF, 54). Cousin·e·s (Soia et Ibra), amies (Sofia et Magali) et amant·e·s (Ibra et Magali), les liens qui unissent, qui résistent ou qui se tissent au sein de l'espace frontalier sont ainsi présentés comme une évidence :

Elles sont dans la salle de bains d'un appartement inconnu et grand à Marseille. Une fête. Des amis de gens rencontrés elles ne savent plus dans quel bar un soir. Ibrahima

¹⁸Marie CARRIERE, « L'éthique du care et l'écriture postmillénaire de Louise Dupré » [en ligne], *Temps zéro*, n° 12, 2018, URL : <https://tempszero.contemporain.info/document1631>.

¹⁹ Joan TRONTO, *Un monde vulnérable : pour une politique du care*, trad. Hervé MAURY, Paris, la Découverte, coll. « Textes à l'appui/Philosophie pratique », 2009, p. 14.

²⁰ Je souligne.

est venu aussi. Il est resté dans la pièce principale. Il danse. [...]
 Ibrahima passe la porte de la salle de bains. Il dit qu'il part. Il en a marre. Magali ne dit rien.
 Je pars avec toi.
 Tu peux rester avec Sofia. Tu me rejoindras.
 Cela fait quelques jours qu'ils dorment ensemble. Cela a commencé naturellement. À force d'être toujours ensemble. Une histoire à trois. Magali aime Sofia et Ibrah. Sofia et Ibrah comme s'ils n'étaient qu'un. Le premier soir, Sofia a pleuré. Sans comprendre elle-même ses larmes. Puis s'est calmé.
 Magali veut se dire à Ibrahima. Elle est incapable d'un amour apaisé. [...] Elle aime Ibrahima. Oui. C'est aussi simple que ça (AF, 69-70).

Cette évidence est représentée par les phrases simples du texte. Discours direct, indirect et narration se fondent d'ailleurs l'un dans l'autre, comme pour figer les paroles dans la description de la relation vécue. La répétition des prénoms les singularise face aux propriétaires de l'appartement qui sont quant à eux anonymes, et l'affection que les personnages ont en partage s'apparentent à une sorte de bulle de protection que matérialise aussi la salle de bains dans laquelle iels se sont réfugié·e·s. Là, ils se confient l'un à l'autre, laissant libre cours à leurs émotions, de même qu'à des souvenirs douloureux. En effet, le chapitre débute avec le récit du viol incestueux subi par Magali, récit qui est présenté comme étant livré à Sofia : « Magali dit cela aujourd'hui. Elle a trente ans. Elle fume un joint avec son amie Sofia » (AF, 69). Son amie, en face, recueille sa parole, le récit expliquant qu'un « instinct lui avait permis de toujours reconnaître ces filles puis ces femmes blessées dans leur virginité » (AF, 70), car plus jeune, elle avait été l'amie d'une fille elle-même victime d'inceste :

Lorsqu'elle l'avait abordée, l'autre l'avait regardée, étonnée : Tu sais en général les gens me haïssent. En effet, c'était immédiat : dès qu'elle se posait à un endroit du lycée, les autres filles ou garçons la fuyaient. [...] Et puis un jour la fille s'était confiée : toutes les nuits son père la pénétrait (AF, 70).

Même si « Sofia n'avait pas su quoi répondre et son amie n'en avait plus jamais reparlé », et qu'envers Magali « elle ne trouve aucune parole de consolation » (AF, 70), la scène témoigne d'une éthique du *care*, dans la mesure où celle-ci « est élaborée comme une éthique relationnelle structurée par l'attention aux autres » et qu'elle considère les individus comme étant « fondamentalement vulnérables et interdépendants²¹ ». Cette interdépendance est illustrée dans le texte par la circulation de la parole : Magali se confie à Sofia, qui elle-même lui parle d'une autre fille qui jadis s'était confiée à elle. Puisqu'il s'agit d'une parole qui circule particulièrement entre des personnages féminins, on peut aussi lire la scène sous le prisme du genre²², dans la mesure où leur dialogue se révèle comme un support de résistance face à la

²¹ Fabienne BRUGERE, *L'éthique du « care »*, op. cit., p. 7.

²² D'autant plus que celui-ci occupe une certaine place dans les *care studies* : c'est dans le champs des études de genres que cette pensée est apparue et c'est aussi les genres qu'elle questionne, dans la mesure où les métiers du soin sont souvent pratiqués par les femmes, et qu'en retour le genre cherche à naturaliser l'idée que les femmes

violence masculine que représente le viol et qu'il contraste en cela avec le rejet qu'elles rencontrent par ailleurs. Pour Fabienne Brugère, dont la réflexion puise dans les travaux de Gilligan, c'est en effet aussi là que se situe la dimension féministe de l'éthique du *care*, laquelle suppose « une conduite d'écoute à l'égard des plus vulnérables, des moins écoutés, des moins reconnus²³ » ; cette même écoute fait une place à qui n'en a pas, elle permet d'« aménager une place pour une voix qui n'a pas encore pris sa place²⁴ ».

6.2 Filiations transcontinentales

6.2.1 Récits de retour

➤ *Le retour de Fa Moussa*

Dans les œuvres, il est aussi des relations parents / enfants qui se perpétuent au-delà de l'espace frontalier. Des exemples en ce sens ont déjà été donnés dans le chapitre 4 et au début du chapitre 5, par l'intermédiaire des récits de Sofia d'*Anges fêlées* et de l'Amazone, qui, lors de leur mort, retournent immédiatement au pays d'origine. Or, ce retour se fait parallèlement à des retrouvailles avec un parent. L'âme de Sofia s'en va retrouver son père au Mali et celle de l'Amazone permet à « l'ancienne », sa mère, de mourir à son tour : « L'ancienne bâille, à trois reprises lève la tête. En vieille bête a flairé ma présence. Ses yeux qui ont retrouvé leur lumière s'ouvrent pour pleurer. “Tu es bien là”, répètent-ils avec peine, avant de s'éteindre » (*H*, 93). Des échos sont également perceptibles entre ces textes par le récit que Fa Moussa de *Anges fêlées* fait de son propre retour au pays natal, qu'il avait quitté pour la France. Dans un discours qu'il adresse à son fils, il raconte ce voyage qu'il a effectué, comme l'Amazone, pour retourner auprès de sa mère mourante :

Une nuit mon garçon je me suis réveillé dans la maison. Celle de la maman de Sofia. Nous étions en France. Mais dans le soir, la poussière rouge piquait mon cerveau. L'ocre qui se dépose sur la couche noire de mon derme. La glauque transparence du Djoliba, sa lumière rouge au fond des eaux. Les clapotements du linge entre les branches aquatiques des marigots. Les monts rouges comme autant de galets adroitement disposés. Tout ce cri au fond de moi. Je me suis levée dans le noir. Je n'ai pas pris de bain. Je suis allée voir la toute petite Sofia pour la dernière fois et ai embrassé doucement la maman. Je ne me suis pas posé de questions ai suivi ce cri qui

auraient des qualités particulières les prédisposant à ces métiers. Voir à ce propos : Carol GILLIGAN, *In a different voice*, Harvard University Press, 1982.

²³ Fabienne BRUGERE, *L'éthique du « care »*, Paris, Puf, coll. « Que sais-je ? », 2017, p. 46.

²⁴ Nicolas DUTENT, « Tribune : Pourquoi le “care” prend-il une telle place dans les savoirs ? », *L'Humanité*, 22/05/2018, URL : <https://www.humanite.fr/en-debat/debats/pourquoi-le-care-prend-il-une-telle-place-dans-les-savoirs-655559>

me guidait pas à pas. Je suis entrée dans une nuit blanche. Je n'avais pas d'argent pour prendre un avion. J'ai marché pendant un an. Toujours avec le même pantalon. Sur des cartons je dormais me nourrissais de pourritures invendues. Mes pas à pas me guidaient sans hésitation. J'ai traversé les terres brûlantes et me suis caché de toutes sortes de policiers. Mon garçon pas une seule fois je me suis retournée. J'ai marché marché marché. Des mois des mois et une année. Puis à mon regard Ségou ma joie est entrée dans ma peau. Ma peau a repris son élégance et mes dents blanches. Je me suis lavé dans l'eau de mon enfance. Celle d'avant les bateaux et les avions. Puis suis entré dans cette concession. Ma maman agonisante elle m'attend. J'ai fermé ses yeux et me suis assis sur la peau de lion. Elle m'a souri et a cessé de m'attendre. Elle a pu partir en paix dans la maison du silence (AF, 34).

Son récit se caractérise par une forme symbolique et processuelle. La trajectoire retour du personnage semble s'imposer à lui, comme si ses pas étaient guidés par une autorité supérieure à la sienne. Elle se présente comme une péripétie venant bousculer l'ordre des choses, d'abord par l'intermédiaire de réminiscences de la terre d'origine, qui « appellent » ce retour, ce qui est métaphorisé par le cri. Le début du voyage se fait dans un contexte oxymorique (« nuit blanche ») qui semble suspendre le temps ; la longue durée de la marche vers le pays natal apparaît comme un moment liminaire qui s'étend et où le personnage se confronte à la survie (il se nourrit d'immondices, doit se cacher « de toutes sortes de policier »). Malgré cette pénibilité, le voyage s'impose comme une évidence, ce qui est souligné par des répétitions (« j'ai marché marché marché »), des négations (« je ne me suis pas posé de question », « pas une seule fois je me suis retourné »), mais aussi par la brièveté des phrases. Finalement, le retour agit comme une sorte de renaissance. C'est en effet avec l'enfance que Fa Moussa renoue quand il arrive à Ségou, ce qui est également marqué par des parallélismes, qui transforment des gestes qui, lors du départ, étaient mentionnés sous la forme négative : « avant de partir, le personnage ne « prend pas de bain », mais une fois arrivé, il s'est lavé « dans les eaux de son enfance ». Le voyage retour correspond ainsi au passage d'une négation à une affirmation de soi, ce que traduit également le corps : sa peau « a repris son élégance » et ses dents sont redevenues « blanches ». Ainsi, ce retour, qui est synonyme de transformation du personnage, est envisagé, comme dans le passage susmentionné de l'Amazone, comme des retrouvailles avec un ordre « d'avant le chaos », ici celui « d'avant les bateaux et les avions », donc d'avant la migration. Du fait de sa caractérisation symbolique, ce récit de retour ressemble à un pèlerinage. Si celui-ci s'effectue généralement vers un lieu sacré, pour vénérer une figure sainte liée à ce même lieu, ici, c'est la figure maternelle qui pourrait la représenter, la destination vers son chevet semblant elle aussi s'imposer.

➤ *Le retour de Jediah*

Or, cette figure maternelle peut être une allégorie de la terre-mère, du continent africain matriciel, berceau de l'humanité, pour les personnages en migration et de la diaspora. De fait,

en revenant, Fa Moussa répare la filiation qui l'unit à sa mère, en l'accompagnant dans la mort, et en même temps, il renoue avec son territoire d'origine. Cette question du « retour », qui viendrait réparer une filiation rompue avec la mobilité, est également mise en scène dans la pièce « Tombeau » de Léonora Miano. Là aussi, il est question d'un enterrement, mais cette fois-ci, il s'agit de celui d'un personnage afro-américain. Celui qui est nommé La Voix du Mort dans la pièce a manifesté, tout au long de son existence, son désir d'être mis en terre dans son continent d'origine, dans le but de s'y réincarner : « Te confier à cette terre le jour où tu viens au monde sur l'autre bord garantissait que tu renaîtrais. Ici. Chez toi. Sais-tu que l'on commence à transmettre ton nom ? » (*RBT*, 171), lui dit sa sœur, qui prend en charge la mission de faire enterrer son frère dans le village d'origine de leurs ancêtres, « le point de départ » de leur « généalogie » (*RBT*, 107), qu'ils ont pu localiser grâce à un test ADN. « Telle une Antigone moderne » (*RBT*, 3), celle-ci va tenter de convaincre les habitant·e·s contemporain·e·s de ce village d'accepter la sépulture de son frère. On ne s'attardera pas sur l'intertexte avec la figure mythologique ici, mais précisons tout de même que si l'étymologie de son nom, ainsi que le rappelle Butler, peut s'interpréter comme « anti-génération²⁵ » (*gôné* renvoie à la procréation et à la génération en grec ancien), l'Antigone contemporaine et afrodescendante de Miano va justement tenter de réparer une filiation rompue, à savoir celle des Afrodescendant·e·s que représente son frère avec le Continent : « Il s'agit de permettre à son esprit de trouver la paix. La complétude. Nous vivons déchirés. Depuis plus de quatre cents ans » (*RBT*, 106), dit-elle.

Pour certain·e·s, cette déchirure est irréparable. Si Jedidiah et son frère défendent l'hypothèse selon laquelle le test ADN « les rattache à une communauté du Mboasu » (*RBT*, 107), des membres du Conseil du village chargé de statuer sur leur requête ne sont pas du même avis. Le débat qui s'ensuit rappelle à certains égards celui que soulève la pièce « Sacrifices » (cf. 5.3.3) : l'un des avis exprimés défend l'idée que la filiation à une communauté se définit par un investissement et une présence quotidienne, tandis que l'autre la conçoit à partir d'une mémoire et d'une Histoire commune. Elijah Mutiledi est du premier avis :

ELIJAH MUTILEDI. [...] Laissons-les se débrouiller avec des conceptions qui ne sont pas les nôtres [...] Je le répète : ce n'est pas selon de tels critères que nous définissons l'appartenance des êtres, vivants ou morts, à notre communauté. Les nôtres sont ceux qui partagent notre quotidien. Nos défaites. Nos victoires. Nos aspirations. Notre condition. Les nôtres sont ceux qui construisent, avec nous, ce que nous serons demain (*RBT*, 152).

Le personnage insiste donc sur les écarts qui existent entre les villageois·e·s et les descendant·e·s de déporté·e·s et défend l'idée d'une filiation qui se fonde sur une participation proactive à la communauté. L'insistance sur la première personne du pluriel, de même que l'énumération des éléments qui selon ce personnage définissent le groupe d'appartenance,

²⁵ Judith BUTLER, *Antigone. La parenté entre vie et mort*, trad. de Guy LE GAUFREY, Paris, France, Epel, 2013, p. 31.

illustre une vision « restreinte » de la filiation, c'est-à-dire contrainte par un espace-temps donné. Pour Moses Mubiedi, le lien est plus « distendu », dans la mesure où c'est l'origine commune, même ancienne, et l'expérience partagée de l'Histoire, en l'occurrence celle de la Déportation transatlantique, qui définissent la filiation d'un individu à une communauté. Selon ses propos, celle-ci a créé un lien qui persiste :

MOSES MUBIEDI. [...] Ce n'est pas le sang qui parle, c'est l'esprit. Plus que de génétique, parlons de culture. Nous qui vivons sur la côte ouest du Continent, sommes culturellement plus proches de nos cousins de l'autre bord que nous ne le sommes de nos frères vivant sur la côte est. Si nous n'avons pas connu l'esclavage colonial et l'amputation généalogique, nous partageons, avec la descendance des déportés, l'amer souvenir des razzias et de la capture [...] Souvenons-nous des invendus de la Traite. On les oublie trop souvent. Ils sont dans nos villages. Ils sont dans nos familles (*RBT*, 153).

En faisant dialoguer une Afro-Américaine et des Subsaharien-ne-s, « Tombeau » introduit la question de la diaspora dans la pensée de la filiation et de la communauté. Elle interroge l'appartenance des descendant·e·s de déporté·e·s à la terre d'origine, et par la même les relations qui persistent entre ces deux espaces : ces deux groupes constituent-ils une seule et même communauté, ou au contraire sont-ils figuratifs d'une communauté disloquée ? Comment se perpétue la filiation à une terre d'origine malgré les ruptures, comment peut-elle résister face à une catastrophe telle que celle de la Déportation transatlantique ?

6.2.2 L'obsession de la terre mère : l'exemple de « Tombeau »

➤ *Le rêve d'une filiation totale*

Pour le frère de Jedidiah, son appartenance au continent d'origine ne fait aucun doute. Face à l'immensité de la frontière (tant géographique, qu'historique et culturelle) qui sépare sa terre de naissance de sa terre d'origine, il a entretenu la filiation par l'imagination et le rêve d'un retour. Ce rêve prend là aussi, comme chez Fanon et comme dans *Faire l'aventure* (cf. 5.1.3), l'apparence d'une résistance, dans la mesure où il contredit la double absence mentionnée dans la première partie : « Rêver est une transgression pour l'opprimé. Rêver est un acte de liberté » (*RBT*, 155). Ce rêve s'illustre alors aussi par sa puissance :

LA VOIX DU MORT. [...] Le rêve Je n'ai rien vécu d'autre
Rêver m'a aidé à vivre
Depuis l'endroit où je me trouvais
Depuis le centre de mon âme
Depuis les profondeurs de mon esprit
Depuis la vibration de ma chair
Je la voyais bien mieux

Cette terre
 Je l'envisageais telle qu'elle devrait être
 Telle que ses habitants ne peuvent ni la connaître ni la créer
 Leurs rêves ne sont pas assez grands
 Leur esprit ne voyage plus assez loin
 Depuis cinq cents ans au moins
 Ici également autre chose a pénétré
 Une matière venue d'ailleurs S'est mêlée aux substances locales (RBT, 112)

L'obsession du continent d'origine émane tout au long des répliques du frère de Jedidiah. En ce sens, l'Afrique acquiert les caractéristiques d'un fantasme qui viendrait combler l'absence de cette terre, ou encore d'un « monde imaginaire », au sens où l'entend Edward Saïd : « L'espace acquiert ainsi un sens émotionnel et même rationnel, par une espèce de processus poétique qui fait que les lointaines étendues, vagues et anonymes, se chargent de signification, pour nous, ici²⁶ ». Ce processus poétique est ici clairement établi par la forme de ces répliques. Celles-ci contrastent avec le reste du texte par l'absence de ponctuation et les structures de répétitions lexicales et phonétiques, qui y inscrivent une tonalité exaltée. En mobilisant une forte dimension symbolique, ces répliques s'entendent comme des sortes de litanies ; d'ailleurs, dans la mise en voix de ce texte présentée au Festival d'Avignon en 2015²⁷, elles étaient slamées par l'artiste Marco Codjia²⁸.

Du fait de l'obsession que le personnage exprime envers la terre d'origine, on peut appréhender son propos à travers la pensée de l'afrocentrisme ou de l'afrocentricité, deux notions que Molefi Asante différencie, la première renvoyant à une démarche intellectuelle et à une épistémologie, et la seconde à des pratiques de vie réconciliées avec l'origine africaine :

L'Afrocentricité, c'est le génie africain et les valeurs africaines, créées, recrées et reconstruites à partir de notre histoire et de nos expériences dans notre propre intérêt [...] C'est le dévoilement de notre véritable moi, c'est la désignation de notre véritable centre, c'est la clarté de point de vue avec lequel les Noirs doivent regarder le monde s'ils veulent s'élever²⁹.

Dans la réplique du texte de Miano susmentionnée, on perçoit effectivement la « re-création » qu'évoque Asante dans l'œuvre des Afrodescendant·e·s (« je la voyais telle qu'elle devait être »). L'estime de soi et la revendication d'une appréhension autonome qu'il mentionne sont aussi représentées par les trois vers à structure parallèle « Depuis le centre de mon âme / Depuis les profondeurs de mon esprit / Depuis la vibration de ma chair », qui représente sa filiation à la terre d'origine comme étant « totale » et mobilisant l'entièreté de son être. Prétendant mieux connaître le Continent que ses habitant·e·s, le discours du personnage convoque des propos qui

²⁶ Edward SAÏD, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p. 71.

²⁷ « RFI à Avignon. Léonora Miano et "Red in Blue Trilogie : Tombeau" », op. cit.

²⁸ Il est également membre du groupe de rap bordelais 0800.

²⁹ Molefi Kete ASANTE, *Afrocentricity*, Trenton, N.J., Africa World Press, 1989, p. vii. Cité dans : Paul GILROY, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, op. cit., p. 311.

valent des critiques aux adeptes de l'afrocentrisme. Reposant sur une relecture de l'Histoire dans laquelle l'Afrique subsaharienne occupe une place plus valorisante que dans l'historiographie traditionnelle, cette dernière étant quant à elle perçue comme eurocentrée³⁰, l'afrocentrisme est accusé par certain-e-s de promouvoir des théories biaisées et un racisme inversé³¹. Ce tableau critique a aussi été établi dans des œuvres de Miano, notamment à travers le parcours du personnage d'Amandla³². Néanmoins, son approche de la question est plus nuancée que celle de certains critiques, d'autant plus qu'elle s'exprime à partir d'un point de vue situé. Elle considère que le retour à des pratiques ancestrales chez des Afrodescendant-e-s constitue aussi une forme de réconciliation avec le passé : « Il ne s'agit pas seulement de retourner à la source, mais de valoriser la part de soi maltraitée par l'histoire, de la chérir ouvertement³³ », écrit-elle.

➤ *Relation de soin*

Entremêlant afrocentricité et afrocentrisme, le rêve du frère se combine à une démarche intellectuelle et à une posture de pensée et d'action, au sein de laquelle l'affect intervient de façon performative. Enseignant de son vivant (*RBT*, 171), ce savoir lui permettait de combler le manque de la terre mère : « J'ai tout lu Tout Sur les peuples Les traditions L'Histoire Les spiritualités / En lisant Je voyais Je touchais Je ressentais quelque chose que les mots ne savaient encore nommer » (*RBT*, 110). On décèle dans ses propos un rapport à la terre d'origine qui relève aussi de la réparation du lien rompu :

LA VOIX DU MORT. Nous avons tant marché En pensées En parole En extravagantes actions Nous nous sommes jetés À l'assaut de nos manques Nous nous sommes dressés Pour renverser l'injure Pour que nos rages N'épousent jamais Les contours de la haine Nous avons cheminé vers Toi qui ne nous savais plus Ton grand âge à nos yeux Avait bien des excuses Et nous savions d'ailleurs Combien de commotions T'avaient brouillé la vue Troublé la mémoire [...]

³⁰ Cette « relecture », qui repose notamment sur l'égyptologie et le postulat que l'Égypte ancienne était noire et le berceau des civilisations, a notamment été explorée par l'historien sénégalais Cheikh Anta Diop.

³¹ Pour un résumé de ces critiques et de ces polémiques voir l'article : Pauline GUEDI, « Afrocentrismes américains. Histoires, nationalisme noir et pratiques sociales » [en ligne], *Civilisations*, vol. 1, n° 58, 2009, URL : <http://journals.openedition.org/civilisations/2663>. Celui-ci défend aussi l'idée d'une pluralité d'afrocentrismes et décrit la différence entre ces différentes branches.

³² L'évolution du personnage d'Amandla est particulièrement intéressante à cet égard. Née en Guyane, Amandla apparaît d'abord dans le roman *Tels des astres éteints* (2008) dont l'intrigue est contextualisée en France métropolitaine, puis dans *Crépuscule du Tourment* où elle s'est installée sur le Continent, comme une adepte d'idées afrocentristes et de l'égyptologie. En ce sens, les textes dont elle est narratrice incluent de nombreux termes en *Medu Neter*. Ils font état d'une importante conscience de la race, de façon assez radicale et critique dans le premier roman, où le personnage croit fermement au fantasma panafricain, et de façon plus apaisée dans le second. Avec son installation sur la Terre Mère, elle dit qu'elle a « abandonné [ses] délires sur le paradis communautaires. Tout est à faire. Umoja est une utopie diasporique » et qu'elle est « revenue du rêve. La solidarité comme une seconde nature ; l'amour dans le regard porté sur l'autre et sur soi. L'amour a priori » (Léonora MIANO, *Crépuscule du tourment 1*, Paris, Grasset, 2016, pp. 83-84.)

³³ Léonora MIANO, "Parole due", p. 172.

Nous marchions en chansons Prières Poèmes Gestes militants
 Et nous t'appelions
 Farafina
 Kemet
 Tournant fiévreusement les pages d'ouvrages proscrits
 Nous voulions découvrir Ton nom secret Ton nom enseveli sous le mensonge et
 l'illusion Ton nom peut-être pour toi-même effacé
 Tu étais Source Matrice Terre-Mère
 Et nous allions
 Te laver des souillures
 Soigner Tes trop nombreuses blessures
 Nous allions t'embrasser
 T'aimer Te célébrer Te réhabiliter
 Te protéger
 Clamer que nous étions tes fils
 Tu renaissais en nous Croissais en nous
 C'était plus fort que tout
 Oui
 C'est d'un amour indéfectible qu'il nous faudra parler (*RBT*, 138-139)

L'obsession pour le continent d'origine telle qu'elle est mentionnée ici répare ceux qui en sont habités. De même qu'elle résiste aux termes à connotation péjorative « manques » « injure », « haine », elle résiste à la rupture qu'a engendrée la traversée originelle de l'espace frontalier. Mais la « guérison » est aussi mentionnée dans le sens inverse. Qualifiée à travers sa vieillesse et sa faiblesse, la terre mère est « souillée », a « de nombreuses blessures » et subit des « commotions ». Face à cela, un « nous » agentif et rédempteur, dans lequel le personnage s'inclut, agit pour la réparer, ce que connote l'accumulation de vocabulaire se référant au *care* : « te laver », « soigner », « t'embrasser », T'aimer, Te célébrer, Te réhabiliter, Te protéger ». L'apostrophe à la terre d'origine participe à la suggestion de cette relation de soin, de même que la métaphore de la relation parent / enfant employée pour parler de celle qui unit les Afrodescendants au Continent. Les appellations « Source Matrice Terre Mère » accentuent la dimension sacrée précédemment mentionnée qui lui est accolée.

➤ *Imaginaires panafricains*

Les répliques de la Voix du frère et les discours qu'elles contiennent mobilisent un imaginaire que l'on pourrait qualifier de panafricain. Le panafricanisme, dont l'histoire a notamment été étudiée par Amzat Boukari-Yabara³⁴, difficilement définissable en quelques lignes tant il s'agit d'une histoire « vagabonde, qui se déplace et se transforme en s'adaptant aux défis de chaque lieu et de chaque époque³⁵ », est en effet marqué par le désir de retour : « Dans son essence, le panafricanisme est avant tout une idée et un mouvement de l'histoire,

³⁴ Amzat BOUKARI-YABARA, *Africa unite ! Une histoire du panafricanisme*, Paris, La Découverte, 2017.

³⁵ *Ibid.*, p. 5.

qui emprunte des pistes multiples pour rejoindre une destination finale, l’Afrique³⁶ ». S’il s’agit à la fois d’une idéologie et d’un mouvement politique, je choisis ici le terme « imaginaire » comme synonyme de « pensée » ainsi que de « poétique », sans avoir l’intention d’exclure la dimension proactive de cette idéologie. Dans l’intrigue de « Tombeau », ses traces peuvent être perçues dans le retour des personnages afro-américains sur le territoire d’origine, retour qui s’inscrit en continuité avec l’Histoire des mouvements *Back to Africa*. Ceux-ci organisaient des rapatriements d’Afrodescendant·e·s sur le Continent, manifestant en cela très concrètement le désir de réparer une filiation disloquée. La pièce « Tombeau » rend hommage à ces mouvements, en répétant par deux fois les propos suivants :

Comme cette marche fut longue et comme furent nombreux ceux qui marchèrent À travers les âges À mesure que passaient les générations De black star line en vibrants sankofas³⁷ Depuis les rêves amers de la Freetown Jusqu’aux étoiles inlassablement semées sur l’intense Afro blue (*RBT*, 138 ; 172) [...] Jusqu’au chant coloré de red black and green (*RBT*, 172).

« Freetown » renvoie à la capitale de la Sierra Leone, qui fut par exemple une « terre de rapatriement » dès la fin du XVIII^e siècle pour des esclaves affranchi·e·s en Grande-Bretagne. Le nom qui signifie « ville libre » et qui a été conservé est symbolique des espoirs que suscitait ce projet de retour³⁸, faisant écho à ceux qu’expriment la Voix du Mort. La « Black Star line » renvoie quant à elle au contexte états-unien et à une ligne maritime créé par Marcus Garvey³⁹, qui avait pour objectif de rapatrier des Afro-Américain·e·s sur le Continent⁴⁰. Figure

³⁶ *Ibid.*, p. 6.

³⁷ Le sankofa est un concept issu du peuple akan, qui prône la réconciliation avec l’Histoire passée, dans la perspective d’un avenir plus serein. La notion sera plus amplement commentée dans la conclusion de la partie III.

³⁸ Amzat BOUKARI-YABARA, *Africa unite ! Une histoire du panafricanisme*, op. cit., pp. 20-22.

³⁹ Né à une époque où la Jamaïque connaissait d’importants conflits sociaux concernant la situation des travailleur·e·s noir·e·s et indien·ne·s et ayant voyagé dans des territoires sud-américains, puis aux États-Unis pendant la « Grande Migration » des Afro-Américain·e·s (du Sud vers le Nord des États-Unis), Garvey revendique la fierté raciale, « en invitant par exemple à remplacer l’image d’un Dieu blanc par celle d’un Dieu noir, tout en s’inscrivant dans le contexte de la lutte des classes. En cela, il se différencie de W.E.B Du Bois, qui, à la même époque, porte lui aussi des discours d’émancipation pour les Noir·e·s, mais en pensant qu’ils doivent être réservés aux intellectuels, lesquels décideront pour les classes populaires. Les revendications de l’UNIA furent résumées en 1920 dans une « Déclaration des droits du peuples nègres du monde », qui témoigne de sa conscience internationaliste : « Outre l’égalité raciale, la justice sociale, la dignité et la liberté en toutes choses, le texte demande que l’Afrique soit rendue aux Africains et que leur soient reconnus le droit à l’autodétermination et le contrôle de leur propres institutions (écoles, commerces, immobilier). Condamnant les conflits entre les Noirs ou impliquant des Noirs comme troupes auxiliaires, Garvey exige que les Noirs puissent choisir leurs représentants dans les affaires internationales, rejette la Société des Nations tant qu’elle ne reconnaîtra pas la liberté des peuples noirs et exige la liberté de navigation et de commerce maritime pour tous les peuples du monde » (*Ibid.*, p. 82 ; 85).

⁴⁰ Ce projet avait déjà été initié par l’*American Colonization Society* (ACS) et la colonisation de ce qui deviendra le Libéria : « Malgré des débuts relativement modestes, le Libéria attire un nombre grandissant de “rapatriés” dans les années suivantes : entre 1822 et 1865, pas moins de 15 000 Noirs émigrent des États-Unis, avec le soutien logistique de l’ACS, pour s’y installer. Des Africains de la Barbade et de la Jamaïque s’organisent également en compagnie de colonisation pour migrer au Libéria, soit dans une vision religieuse, soit dans l’espoir d’y trouver de meilleures opportunités professionnelles. L’ACS finance le rapatriement de 365 Noirs de la Barbade au Libéria, tout en privilégiant ceux qui ont été affranchis dans le but de retourner en Afrique » (*Ibid.*, p. 27).

incontournable de l'histoire du panafricanisme et fondateur de l'UNIA (*Universal Negro Improvement and Conversation Association*), créé en 1917, Garvey affirme à propos des Afro-Américain·e·s, qu'à cause de leur race « leur seule nationalité est africaine ». Le retour sur le Continent est donc une préoccupation centrale pour lui⁴¹, ce qu'il concrétisa notamment par la création de cette ligne maritime, que critique d'ailleurs le personnage d'Elijah Mutiledi : « le nom de *Black Star Line* avait été calqué sur celui de la *White Star Line*, importante compagnie maritime connue pour avoir été propriétaire du Titanic. Ce Garvey n'a jamais eu d'autre modèle que ces Blancs dont il combattait la suprématie » (*RBT*, 151). La solidarité entre Afro-Américain·e·s et Afrodescendant·e·s était fortement revendiquée par l'association de Garvey, dont la devise était *One God! One aim! One destiny!*, et qui avait également ses propres constitution, hymne⁴², jour férié et un drapeau de couleurs rouge, noire et verte, que mentionne le texte de Miano. Ces différents insignes, de même que les projets politiques défendus par l'UNIA, rendent compte d'un désir de créer une communauté alternative à celles des États-Unis, et qui, comme la filiation que revendique le frère de Jedidiah dans « Tombeau », va au-delà des frontières nationales : « le mouvement de Garvey rallie les Noirs par-delà leurs appartenances caribéennes, afro-américaines ou africaines [...] L'UNIA est ensuite disséminée à travers le monde, avec une ferveur inégalée, par toute une constellation d'intellectuels, de journalistes, d'artistes, d'aventuriers et de travailleurs de tous les pays⁴³ ».

6.2.3 Consciences afrodiasporiques

➤ *Perception traditionnelle / essentialiste*

Les notions et courants de pensées susmentionnés (afrocentricité, afrocentrisme et panafricanisme), qui placent au centre de leur préoccupation le continent africain, convergent

⁴¹ Garvey n'est cependant jamais allé lui-même sur le Continent. Ayant fait part de son désir d'investir au Libéria, ses propositions furent rejetées, notamment parce que Garvey se préoccupait du sort des populations autochtones, lesquelles étaient exploitées par les Afro-américain·e·s qui s'y étaient installé·e·s : « Dans un système de type féodal, les terres appartiennent à une vingtaine de familles américano-libériennes, qui détiennent les leviers du pouvoir. Le gouvernement libérien dispose d'une force armée (*Liberian Frontier Force*) qui lui permet de dominer les zones autochtones » (*Ibid.*, 92). L'UNIA fut interdite au Libéria en 1924. Néanmoins, ses idées eurent un important retentissement dans d'autres territoires africains et afrodiasporiques. Des sections se sont ouvertes à Freetown, à Lagos, à Dakar et l'association a eu de l'influence au Congo belge, toujours en inquiétant les autorités coloniales. Par ailleurs, le mouvement a compté des adeptes dans différents territoires de l'Amérique (Amérique du Sud, Caraïbes, États-Unis) ; en 1920, l'UNIA comptait 6 millions de membres.

⁴² C'est l'hymne éthiopien universel, dont le refrain était : « *Advance, advance to victory ! / Let Africa be free ! / Advance to meet the foe / With the might / Of the red, the black, the green* » (En avant, en avant, vers la victoire ! / L'Afrique doit se libérer / Va à l'encontre de l'ennemi, Avec la puissance / Du rouge, du noir et du vert », (traduction disponible en ligne). Voir à ce propos : Giulia BONACCI, « L'Hymne éthiopien universel (1918). Un héritage national et musical, de l'Atlantique noir à l'Éthiopie contemporaine » [en ligne], *Cahiers d'études africaines*, n° 216, 2014, URL : <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/17938>.

⁴³ Amzat BOUKARI-YABARA, *Africa unite ! Une histoire du panafricanisme*, op. cit., p. 83.

dans une pensée « traditionnelle » de la diaspora. Celle-ci considère la terre d'origine comme un point de référence et de rassemblement pour les Noir·e·s dispersé·e·s (mot dont « diaspora » est dérivé) par-delà le monde, ce que connotent les expressions que les personnages de *Red in blue trilogie* emploient pour nommer cette terre d'origine : « l'Autre rive » (*RBT*, 64 ; 88), « le Pays d'avant » (*RBT*, 63 ; 88), la « Première terre » (*RBT*, 23). Fortement imprégnée d'une tradition biblique⁴⁴, cette perspective de la diaspora est inspirée de l'histoire du Judaïsme, où la notion de diaspora a émergé, héritage qui s'entend d'ailleurs dans l'onomastique de *Red in blue trilogie*, les noms de ses personnages étant régulièrement issus de l'hébreu : c'est le cas de Maresha⁴⁵, Dor⁴⁶ et Zakhor⁴⁷ de la pièce « Sacrifices », et de Solomon⁴⁸ et Moses⁴⁹ de « Tombeau ». Dans cette perspective de la diaspora, la Déportation transatlantique rappelle l'épisode de l'Exode et la catastrophe de l'Holocauste, et l'espoir d'un retour à la terre originelle⁵⁰. Selon Stuart Hall, cette interprétation de la diaspora considère l'Histoire comme revenant « à la restauration du moment originaire, guérissant toute rupture, réparant toute violence par son retour⁵¹ ». C'est aussi ce qu'écrit Nathalie Etoké : « La conscience diasporique tend la main à tous ceux que l'on a voulu exterminer et qui ont refusé de mourir. La douleur n'a ni couleur ni frontière. Elle habite le pays de l'âme⁵² ». Ces différentes notions font considérablement écho aux analyses des répliques de la Voix du mort, à la poétique et à la dimension symbolique et sacrée qu'elles déploient.

Christine Chivallon parle aussi en ce sens de « diaspora communautaire », qui selon elle perpétue « le sentiment d'une destinée commune tirée de son enracinement dans un lieu quasi sacré ou sacralisé. En dépit du phénomène de dispersion, la diaspora s'affirme bien comme une formation maintenue autour du triptyque "territoire-communauté-mémoire" »⁵³. C'est dans cet aspect que Stuart Hall perçoit les limites de cette interprétation de la diaspora :

En ce sens, avoir une identité culturelle, c'est être fondamentalement en contact avec

⁴⁴ Les spiritualités qui sont nées dans le contexte diasporique, comme le Rastafarisme, illustre la façon dont cette origine religieuse s'est perpétuée. Nés en Jamaïque dans les années 1930, le Rastafarisme est un « culte politico-religieux » qui s'inspire notamment de l'Ancien Testament et de l'épisode de l'Exode et qui se construit sur une conscience aigüe de la violence raciale. Alors qu'en 1927 Garvey annonça une prophétie (« Tournez-vous vers l'Est pour assister au couronnement du Roi noir »), les Rastas virent un messie en Hailé Sélassié (1892-1975), couronné Empereur de l'Éthiopie en 1930. En échange du soutien reçu, ce dernier donna des terres éthiopiennes aux membres de la diaspora souhaitant rentrer sur le continent. L'exode fut limité, mais le thème du retour à la Terre Mère occupe une place prépondérante dans la culture rasta, notamment dans la musique reggae, celle de Bob Marley par exemple.

⁴⁵ Maresha signifie « à la tête de » en hébreu. L'onomastique du prénom a été commentée dans le chapitre 5 (cf. 5.3.2).

⁴⁶ Ville de Palestine, où se joue un épisode du livre de Samuel I (XXXI).

⁴⁷ Injonction récurrente dans la Bible qui signifie « Souviens-toi ! ».

⁴⁸ Prophète et roi d'Israël dans la Bible.

⁴⁹ Moïse en français.

⁵⁰ Stuart HALL, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, op. cit., pp. 330-331.

⁵¹ *Ibid.*, p. 331.

⁵² Nathalie ETOKE, *Melancholia Africana. L'indispensable dépassement de la condition noire*, op. cit., p. 42.

⁵³ Christine CHIVALLON, *La diaspora noire des Amériques. Expériences et théories à partir de la Caraïbe* [en ligne], CNRS Éditions, coll. « Espace et société », 2004, p. 25, URL : <http://books.openedition.org/editions-cnrs/5011>.

une essence immuable, hors de toute temporalité, qui lie l'avenir, le présent et le passé pour former une ligne ininterrompue. Ce cordon ombilical, que nous appelons généralement « tradition », se manifeste par sa vérité aux origines, sa présence à elle-même, son « authenticité ». Sous cette forme, elle n'est, bien sûr, qu'un mythe [...]»⁵⁴.

La mythologie qui entoure cette interprétation de la diaspora se traduit par une certaine essentialisation de cette origine. Si dans « Tombeau », un test ADN a permis aux personnages de retrouver leur village d'origine, l'origine locale est certaines fois remplacée par une origine continentale, puisqu'avec la Déportation, souvent, les appartenances régionales et ethniques se sont perdues : « Pendant des générations, il nous fut impossible de savoir d'où venaient nos ancêtres. Le Continent. C'est tout ce que nous savions. Le Continent » (*RBT*, 145). De même qu'il s'impose dans cette phrase avec la répétition, le Continent dans sa globalité s'impose alors comme un territoire général de rattachement, rappelant en cela des propos de Stuart Hall quand il écrit que « l'Afrique est le nom du terme manquant, la grande aporie qui repose au centre de notre identité culturelle et lui donne un sens⁵⁵ ». Pouvant se révéler sous la forme d'une communauté imaginaire – imaginaire que les notions mobilisées précédemment ont mis en exergue –, le rattachement à l'Afrique continentale dans sa globalité est dans le même temps révélateur de l'entérinement d'une rupture. Des personnages expriment de ce fait l'impossibilité du retour : « Le pays d'avant... aucun de nous n'en connaît la direction. Nous serions débarqués quelque part. En un lieu inconnu. Où nul ne nous attend. C'est trop hasardeux » (*RBT*, 88). On perçoit ainsi dans les textes une forme d'ambivalence sur cette conception de la diaspora, – tantôt fantasmée, tantôt rédemptrice, ce qui est surtout le cas dans les textes qui s'ancrent dans l'Atlantique noir –, et d'autres fois objectivée comme impossible.

➤ *Réinventer l'appartenance à partir de l'Atlantique : perspective antiessentialiste de l'Atlantique noir*

Plutôt que de penser l'appartenance à une origine pure et authentique qui a disparu avec l'histoire de l'esclavage et de la colonisation, des penseurs britanniques d'origine caribéenne comme Stuart Hall et Paul Gilroy proposent une autre interprétation de la diaspora, qui se détourne de l'idée de l'ancrage, pour privilégier la circulation, dans le sillage des « cultures voyageuses » définies par James Clifford⁵⁶. En cela, leur conception s'oppose aux logiques nationales portées par l'Occident, mais aussi à la perception essentialiste de la diaspora, cette dernière reposant selon eux « sur une conception binaire de la différence. Elle se fonde sur la construction d'une frontière exclusive, sur une conception essentialisée de l'Altérité de "l'Autre" et sur une opposition fixe entre le dedans et le dehors⁵⁷ ». À l'inverse de cette

⁵⁴ Stuart HALL, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, op. cit., p. 331.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 313.

⁵⁶ James CLIFFORD, « Travelling Cultures », dans Nelson CARY, Laurence GROSSBERG, Patricia Lynn PRICE, et al. (dir.), *Cultural Studies*, London ; New York, Routledge, 1992.

⁵⁷ Stuart HALL, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, op. cit., p. 335.

interprétation, les penseurs antiessentialistes conçoivent au contraire les frontières comme des points de passage, de négociations et de recompositions perpétuelles des cultures qui y convergent : ce sont des lieux producteurs de l'hybridité, qui selon Homi K. Bhabha, « donne naissance à quelque chose de différent, quelque chose de neuf, que l'on ne peut reconnaître, un nouveau terrain de négociation du sens et de la représentation⁵⁸ ». En ce sens, la perspective sur la diaspora est déplacée : ce n'est plus l'Afrique qui constitue le centre, mais bel et bien l'océan Atlantique qui se situe à la confluence de ses trois pôles que sont l'Afrique, l'Europe et l'Amérique. Omniprésent dans certaines des œuvres du corpus, tour à tour lieu de fracture, mais aussi de refuge et d'apaisement (cf. 5.2.1), c'est également à travers cette symbolique qu'il peut être perçu dans les œuvres. Le village de Jemea, mis en scène dans « Tombeau », est par exemple situé sur la côte atlantique et l'océan y constitue un véritable espace de référence, tant pour le village que pour la scène où il est représenté. De fait, il est régulièrement mentionné dans les didascalies pour situer les personnages : « Indigo apparaît, debout sur une plage, face à l'océan » (*RBT*, 120) ; « Jedidiah est seule au bord de l'océan » (*RBT*, 168) ; « Jedidiah reste seule sur la plage, tournée vers l'océan » (*RBT*, 170). Il influence aussi certains de leur geste : « Jedidiah se lève, recule, sursaute quand une vague vient lui mouiller les pieds » (*RBT*, 166). Sa présence est sans cesse suggérée par le son, lequel ne se caractérise pas par la violence, mais au contraire par la douceur : on entend, de part et d'autre de la pièce, « sa rumeur » (*RBT*, 115 ; 144) : « Jedidiah est devant l'entrée du village de Jemea. L'océan murmure derrière elle » (*RBT*, 122). Cette tranquillité est aussi signifiée par le décor : « bientôt, on ne voit que [...] l'océan tranquille dont la surface brille légèrement » (*RBT*, 172).

➤ *De l'Atlantique à Afropéa : la solution est à la frontière*

C'est aussi près de ce même océan que se localise le dénouement de la pièce de Miano. Le Conseil du village prend finalement la décision d'enterrer le corps du frère de Jedidiah à l'orée du village, résolvant ainsi ce qui faisait dissension par l'alternative de l'entre-deux :

JEDIDIAH [...] Il a été décidé que tu reposerais ici. Sur la rive. À quelques pas de l'entrée du village. [...] La décision est juste parce que tu n'as pas connu le peuple qui a accepté de te reconnaître. Et quelle reconnaissance. Ta tombe n'est pas cachée dans un coin du village. Elle ne fut pas creusée dans l'ombre d'une arrière-cour. Tout le monde peut la voir. Il est impossible de pénétrer à Jemea sans la remarquer (*RBT*, 170).

Cette sentence finale est intéressante au regard des débats sur la diaspora présentée ci-dessus, car elle traduit une forme de compromis pour les avis qui se sont confrontés lors du conseil du village. Plutôt que de répondre à la demande du frère dont le désir était d'être enterré à l'intérieur du village, il est décidé que sa tombe sera située dans un lieu « ni-dedans, ni-dehors »,

⁵⁸ Jonathan RUTHERFORD, « Le tiers-espace. Homi Bhabha. Entretien avec Jonathan Rutherford » [en ligne], *Multitudes*, op. cit., p. 100.

précisément à sa frontière, qui, selon les habitant·e·s, traduit le mieux son appartenance à la communauté. Mais, et la réplique insiste sur ce sujet, cette frontière n'est pas présentée comme un espace de marginalisation. C'est au contraire un espace d'identification ; elle n'est pas non plus un espace de fermeture, tournée vers l'intérieur, mais au contraire un espace d'ouverture, tournée vers l'extérieur.

Cette localisation liminale pourrait être significative de l'appartenance transcontinentale du personnage. Reposant près du village de ses ancêtres africains, sa tombe est aussi tournée vers le reste du monde et notamment vers l'Amérique où il a vécu. C'est sur un appel vers ce lien transatlantique que se clôture la pièce, dont la réplique finale est dite par le chef du village :

SOLOMON MUKASEDI [s'adresse aux villageois]. [...] Sur l'autre bord Tu as une famille
Des dizaines de peuples frères Qui parlent d'autres langues Ont leurs propres coutumes
Vénèrent différemment l'Unique
La multitude de ces différences Ne t'est pas étrangère Tu connais Ici même Sur le sol
d'origine Pareille diversité
Ne crains donc pas Mon peuple De marcher à ton tour
Pour connaître Pour étreindre
Ne crains pas Ô mon peuple de Rêver à ton tour De savoir De comprendre
Pour renaître
Toi aussi

*Noir sur le plateau
Seule la colonne reste visible
On entend l'océan (RBT, 172-173).*

Dans cette ultime réplique, surgit une conscience afrodiasporique qui revendique un lien de diversité, ce que souligne l'hyperbole « la multitude de ces différences » et les pluriels des pratiques culturelles convoquées. On y retrouve aussi les motifs soulevés dans la première sous-partie du chapitre, tels que l'affect et le soin. Pour le chef du village, cette pluralité est rédemptrice, visant à la fois la connaissance de soi et la renaissance de l'autre, et fait le lien entre l'Afrique et sa diaspora. Bien que s'exprimant depuis le continent d'origine, celle-ci s'affirme à partir de la dispersion que la Déportation transatlantique a engendrée, l'envisageant non pas à travers les pertes et les fractures d'une ancienne authenticité, mais au contraire par le renouvellement de celle-ci à partir du paradigme du divers.

Comme l'écrit Catherine Mazauric, « la notion de diaspora nourrit ainsi une dialectique paradoxale entre foyer originaire et espaces de dispersion, mais aussi d'ensemencement⁵⁹ », ce qui est à mon sens une vision que partage Miano. Elle la déplace d'ailleurs aussi dans le contexte afropéen que met en scène l'écrit pour la parole « Du feuillage vers la racine ». Face à l'inquiétude et à la mélancolie de sa grand-mère, dont la « voix s'éraille Quand elle dit que l'âme le cœur la voix la parole l'âme le cœur l'esprit les archétypes l'âme des Subsahariens ont

⁵⁹ Catherine MAZAURIC, « De la “double absence” aux doubles présences. Diasporas africaines en France au miroir de la littérature » [en ligne], *Hommes & Migrations*, vol. 1332, n° 1, Musée de l'histoire de l'immigration, 2021, p. 181, URL : <https://www.cairn.info/revue-hommes-et-migrations-2021-1-page-179.htm>.

été dérobés » (*EPP*, 27), la narratrice la rassure en invoquant la vitalité de la diaspora, qui vient contredire les pertes mentionnées précédemment : « L’Afrique ne cessera pas de pousser Ses racines sont ici Mais son feuillage touche trois continents Au moins trois continents Elle vit Elle palpite Elle se transforme Elle ensemence L’Afrique » (*EPP*, 27). La racine de l’arbre y représente le continent, tandis que ses branches métaphorisent les différents territoires de la diaspora. Dans une perspective antiessentialiste, la métaphore de l’arbre n’est cependant pas à concevoir sous le prisme de l’enracinement. Pour l’écrivain haïtien Jean-Claude Charles, elle est à comprendre de façon inversée : « les racines sont au ciel et à la base il y a des branches et d’infinies possibilités de greffes. Dans l’ensemble, pas mal d’espace pour circuler, voltiger de liane en liane, changer d’arbre, etc.⁶⁰ ».

6.3 Polyphonies afrodiasporiques

6.3.1 Le modèle de la palabre

➤ *Dialogues afrodiasporiques*

La mise en fiction apparaît ainsi comme une forme de débat, qui invite à s’interroger sur des questions philosophiques et universelles, concernant tout un chacun. Ici, ce débat se pose vis-à-vis de la définition des communautés d’appartenance, les un·e·s revendiquant l’ancrage à un territoire, les autres se redéfinissant à travers les liens que tisse l’expérience commune, ce qui illustre la façon dont les communautés se renégocient et se recomposent dans les espaces frontaliers. Celle-ci s’illustre dans les textes suivants selon différentes modalités plus ou moins codifiées de dialogues, qui ont été relevées dans plusieurs passages de la thèse : confidences, débats, conflits etc. prônent une « communication transatlantique, afrodiasporique⁶¹ », notion que j’emprunte à Maboula Soumahoro. Cette parole plurielle et partagée⁶² s’illustre d’une part comme révélatrice de la diversité qui forme la diaspora et d’autre part comme un support de résistance envers les fractures engendrées par les traversées de l’espace frontalier et les nombreux silences qu’elles instituent. Elle est présente dans l’ensemble des textes du corpus et des espaces mis en scène, mais on peut suggérer qu’elle puise dans la tradition africaine, ainsi que le relève un personnage de la pièce « Tombeau » :

MOSES MUBIEDI. Tu oublies que nous sommes Maîtres de la parole. Où qu’on soit,

⁶⁰ Jean-Claude CHARLES, « L’enracinement » [en ligne], *Boutures*, vol. 1, n°4, 2001, URL : <http://ile-en-ile.org/jean-claude-charles-lenracinement/>.

⁶¹ Maboula SOUMAHORO, *Le triangle et l’hexagone. Réflexions sur une identité noire*, op. cit., p. 57.

⁶² Il sera question de la parole individuelle dans la partie III.

on cause. Ce n'est pas dans nos gènes, c'est dans nos cultures. Qui l'ignore ? On prêche, on conte, on déclame, on slame... Entre la bouche d'un frère et son verbe, ne glisse pas même une bûchette d'allumette, c'est tout (*RBT*, 155).

J'ai dégagé la tendance générale que les intrigues avaient de prendre tel ou tel parti, mais il ne faudrait pas cependant perdre de vue la nuance des points de vue multiples. Plusieurs fois, j'ai suggéré que les intrigues prenaient tel ou tel parti, mais ce n'est là qu'une interprétation. En réalité, les textes comme ceux que réunit le recueil *Red in blue trilogie* insistent davantage sur la confrontation entre différents avis et perceptions. Si l'on en revient au dénouement de « Tombeau », celui-ci ne valide d'ailleurs ni le point de vue défendu par Elijah Mutiledi, ni celui défendu par Moses Mubiedi (cf. 6.3.1). Il propose une autre solution, qui se situe dans l'entre-deux des deux avis exposés. Ce qui fait le cœur de l'intrigue, c'est donc le dialogue qui s'instaure autour de la question de l'admission du frère de Jedidiah, lequel interroge plus généralement « la relation entre Subsahariens et Afrodescendants en proposant un espace d'échange et de rencontre visant à dépasser les crispations et les blessures du passé » (*RBT*, 3). La parole est donc perçue comme potentiellement réparatrice et réunificatrice pour la diaspora et le Continent. La parole puise alors dans le modèle de la palabre africaine, qui selon le philosophe Jean-Godefroy Bidima se caractérise par une dimension réticulaire, faisant écho à l'image antiessentialiste de la diaspora, dont les cultures sont en éternelle recomposition : « Avec la palabre, nous quittons l'immédiateté des relations, pour entrer dans un réseau de médiations qui s'emboîtent à l'infini. Dans cette mise en abyme, chaque médiation débouche sur une autre médiation qui elle-même, en engendre de nouvelles⁶³ ».

➤ *La mise en scène de la palabre dans « Tombeau »*

Prenant la forme d'un conseil de village (Acte IV, scène 3), la discussion engagée dans « Tombeau » est annoncée comme l'élément perturbateur de l'intrigue. Elle vient bouleverser le cours des choses ; d'abord, et de façon assez prosaïque, parce qu'elle dérange la nuit des habitant·e·s (*RBT*, 131), ensuite, et de façon bien plus significative, parce qu'elle est annonciatrice, dans le discours de la prédicatrice Indigo Mesanedi, d'une possible libération des villageois·e·s :

INDIGO MESANEDI. Hommes de mon peuple, mes frères. Je vous le dis au nom de Nyambe, Créateur du ciel, de la terre et des abîmes. Au nom puissant d'Inyi, manifestation féminine de l'Unique, matrice primordiale, Mère de toutes les mères : dans le mitan de cette nuit, ce n'est pas un jour pareil aux autres qui se prépare. Le jour qui vient sera celui de notre délivrance. [...] Entendez la requête venue du fond des siècles. C'est avec amour qu'il faudra écouter (*RBT*, 139).

⁶³ Jean-Godefroy BIDIMA, *La Palabre*, Éditions Michalon, 1997, pp. 13-14, URL : <http://www.cairn.info/la-palabre--9782841860654.htm>.

La solennité du propos est traduite ici par l'invocation des divinités, qui engage les impératifs non pas comme des injonctions, mais comme des prières. Les apostrophes que la prédicatrice emploie marquent son inclusion dans le propos et une proximité avec les habitant·e·s. Avec ces prières, elle promet l'avènement d'une ère nouvelle : l'opposition entre nuit et jour qu'elle mobilise traduit le changement que cette discussion pourrait apporter. En effet, quand la nuit métaphorise la méconnaissance, l'inconnu, le flou, le jour renvoie au savoir et à la conscience. Comme l'espace où se tient la palabre, le lieu ordinaire que figure le village « s'érige ainsi en espace signifiant, se convertit en une arène où s'affrontent à travers des hommes le même et l'autre, l'ici et l'ailleurs⁶⁴ ».

Cette rencontre entre l'ici et l'ailleurs est matérialisée par le déplacement exceptionnel du Conseil à « l'orée du village » :

SOLOMON MUKASEDI : Cette nuit ne s'écoulera pas en vaines disputes. Puisque nous sommes tous ici, nous allons accomplir cette tâche jusqu'au bout. J'accepte vos deux requêtes. La tienne, frère, de ne pas faire pénétrer un corps étranger sur nos terres. Et la tienne, femme, que notre invitée s'exprime devant cette caisse. Nous allons nous installer à l'orée du village.

ELIJAH MUBIEDI. Nous contreviendrions ainsi à toutes les règles.

MOSES MUBIEDI. Non, frère. Bien au contraire. Nous allons l'entendre là où elle pourra s'exprimer. C'est après seulement, qu'elle passera le seuil (RBT, 142-143).

La décision de ce déplacement vers les frontières du village est prise par le chef et s'impose comme un consensus entre les diverses demandes qu'il reçoit, consensus que figure le parallélisme syntaxique qui l'énonce. Elle est symbolique de l'appartenance incertaine de Jedidiah à la communauté du village, puisqu'à ce moment-là de l'intrigue, le Conseil n'a pas encore statué à ce sujet. Bidima définit l'entre-deux comme étant stratégique « car il exprime une certaine neutralité, ainsi qu'une certaine contradiction dans la mesure où, n'appartenant ni à l'un ni à l'autre, il peut faire le jeu de l'un et de l'autre. Cette figure de bord est la symbolisation même de la loi dans sa double fonction d'interdire (de franchir la limite) et d'autoriser (l'exercice d'une action dans un certain cadre)⁶⁵ ». Cela fait écho à la question qui fait débat dans la pièce, à savoir l'inclusion ou l'exclusion de la sépulture du frère de Jedidiah dans ou hors du village, et focalise en outre l'intrigue sur la négociation qu'elle met en scène. Dans la scène suivante, chaque personnage a une place déterminée, ce qu'indiquent les didascalies : « *Les sièges du chef et des notables ont été déplacés vers l'entrée du village, devant le fromager. Des lampes-tempêtes ont été posées à terre. [...] Le gardien se tient à quelques pas derrière le chef et les membres du Conseil. Jedidiah et Indigo leur font face, installés sur une natte* » (RBT, 144) ; on remarque en ce sens la multiplication des indicateurs spatiaux. La délocalisation vers l'arbre du village est par ailleurs symbolique du désir de trouver

⁶⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 12.

une solution au problème qui se pose, celui-ci surplombant « le conflit par le vivre-ensemble⁶⁶ ».

Enfin, on note que la prise de parole est fortement ritualisée, ce qui est annoncé dès la rencontre entre Jedidiah et Indigo, qui lui conseille de se conformer à des règles bien précises :

INDIGO MESANEDI. Ce sera bientôt le crépuscule, lorsque vous arriverez à destination. [...] Tenez-vous immobile devant le fromager qui marque l'accès au territoire. Demeurez ainsi un instant. Ensuite, tapez trois fois dans les mains et appelez : *Tantes, oncles, peuple de Jemea, le soleil s'apprête à traverser les souterrains. Je demande asile pour...* [...]

JEDIDIAH. N'est-ce pas un peu théâtral (RBT, 116).

On perçoit ici la précision de ces gestes rituels qui provient notamment des compléments de temps. En outre, la méconnaissance de ces gestes illustre la désappartenance de Jedidiah à cette communauté, ainsi que le Gardien le lui fait remarquer : « Autant vous le dire tout de suite : vos paroles ne sont pas conformes, et j'ignore s'il faut vous autoriser à pénétrer les lieux » (RBT, 122). On comprend en outre que la durée de la palabre doit être limitée à la nuit : « MOSES MUBIEDI. Elle est épuisée. C'est normal. Ne pouvons-nous lui accorder un délai ? / INDIGO MESANEDI. Je crains que non. Levez les yeux au ciel » (RBT, 167). Elle est par ailleurs complétée par des gestes et des objets symboliques, qui annoncent le début de la discussion : « *Le gardien lui fait tenir les insignes du pouvoir que sont le bâton d'autorité et le chasse-mouches. / Ces objets sont déposés sur un plateau. / Lorsque Solomon Mukasedi les saisit, Le gardien prend la parole* » (RBT, 135). La discussion est donc menée par le chef du village, qui annonce le déroulement du Conseil : « Voici ce que nous allons faire. Les membres du Conseil parleront à tour de rôle. Puis, Mesanedi fera connaître sa position. Tu seras invitée à t'exprimer une fois de plus, si tu le souhaites. Je parlerai le dernier » (RBT, 149). Il prend aussi en charge la distribution de la parole : « Jedidiah, nous te donnons la parole » (RBT, 144), discipline sa tenue et rappelle les règles qui la régissent : « Mutiledi, nous sommes de la même classe d'âge, mais le janea, c'est moi. Prends encore une fois, une seule fois, la parole de manière aussi intempestive, et tu seras officiellement congédié » (RBT, 149) ; « Il est heureux que nous ayons été avertis que ton propos serait bref... *Se tournant vers Moses Mubiedi. A toi. Essaie de ne pas nous abreuver d'un trop long discours* » (RBT, 152). L'usage de l'impératif souligne son statut de « meneur » du débat.

6.3.2 La circulation des récits dans la cale de *Humus*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 13.

➤ *La circulation des récits « africains » entre les captives...*

Dans la cale du navire négrier et suite à l'arrachement à la terre d'origine, le partage de la parole s'opère bien plus suivant un modèle d'improvisation. Ce processus d'entremêlement culturel est notamment figuré par la circulation de la parole entre les captives, qui débute même d'ores et déjà sur la côte africaine, dans les esclaveries : « Dedans nos geôles, à Badagry, les femmes se sont mises à parler. Dans tous les sens » (*H*, 34). Ce partage « désorganisé » se perpétue ensuite dans la cale du navire négrier, qui, on le rappelle constitue aussi le lieu fondateur de la résistance et de l'hybridité afrodiasporique. C'est pourquoi le bateau est considéré par Gilroy comme un chronotope de l'Atlantique noir. Fabienne Kanor, quant à elle, le conçoit, à la manière d'Édouard Glissant, « comme lieu majeur, originel, de fermentation, de transformation, de créolisation, de dilution et de troc⁶⁷ », dit-elle. C'est de cette façon que se présente la cale dans laquelle se passe l'intrigue du roman *Humus*, qui met en exergue la façon dont les particularités locales des héroïnes se rencontrent et peu à peu se confondent.

Le roman procède alors par structure d'enchâssement des récits ; les récits que les héroïnes du roman font de leur traversée contiennent eux-mêmes des récits mythologiques propres à leur communauté d'origine. Le chapitre des Jumelles débute ainsi par la légende de Ndiadian N'Diaye, fondateur du peuple wolof, récit qui est retranscrit comme étant celui que la grand-mère des héroïnes leur a transmis :

« Au temps d'antan, lorsque le soleil régnait sans partage sur la terre, les enfants de notre village avaient pour coutume d'entrer dans le fleuve pour y pêcher des poissons. Un jour, alors qu'ils se querellaient et se disputaient les plus belles prises, un bruit sourd éclata dans le ciel, un éclair qui brutalement fendit les eaux en deux. Du fleuve surgit alors un cavalier, un vrai guerrier vêtu d'habits rouge et or, armé d'un sabre au moins long comme cela. Quelques secondes s'écroulèrent puis notre héros s'approcha des enfants et distribua à chacun la part de poisson qui lui revenait. »

Ainsi parlait grand-mère quand elle nous contaït la naissance du vieil empire. Le cœur battant, le blanc de l'œil collé aux gestes de l'ancêtre, nous attendions l'arrivée du point, la fin de l'histoire pour revenir sur les grands mystères (*H*, 125).

On retrouve ici toutes les caractéristiques traditionnelles du récit : l'emploi de l'imparfait, l'exposition d'une situation initiale que vient rompre l'élément perturbateur – l'arrivée du chevalier –, annoncée par la locution adverbiale « un jour ». La portée dialogique du discours et représentée par la réponse « émotionnelle » des Jumelles. Le récit est certes retranscrit dans le contexte de chaos et de la disparition de la grand-mère, gardienne de la mémoire de la communauté – « Dans notre concession, je vais, va, allons dans sa case. Bute sur l'absence, ce grand vide après le feu. [...] Là où la vieille fut n'est plus. [...] Là où elle dit a perdu sa langue » (*H*, 128) –, mais en le re-racontant, les Jumelles le perpétuent.

⁶⁷ Gladys M. FRANCIS, « Fabienne Kanor « l'Anté-llaise par excellence ». Sexualité, corporalité, diaspora et créolité », *op. cit.*, p. 277.

Si le récit de l'origine des Jumelles n'est pas explicitement adressé à un destinataire, celui de la Vieille s'adresse aux narrataires que sont les autres captives. Elle leur raconte la légende de Pokou, reine fondatrice du peuple Baoulé qui sacrifia son fils pour que son peuple puisse passer le fleuve Comoé :

Dans nos geôles où la nuit prend, la petite mère s'abandonne, a posé sa tête sur mes cuisses, m'écoute raconter des histoires.

« Mon peuple, les Baoulés, ne s'est pas toujours appelé ainsi. En temps longtemps, ils se disaient ashanti, habitants d'un royaume fabuleusement riche, situé loin, à l'est du fleuve, là où renaît le soleil. À la suite de conflits familiaux, ils ont fui leur royaume, transportant bétail, or et enfants. [...] En tête il y a cette mère. Reine assurément. [...]

« Ô reine, les dieux exigent que tu fasses un sacrifice. Ce que tu possèdes de plus cher, tu dois le leur donner ». La reine s'empare de ses cassettes, mais le vieux interrompt son geste. « Mère Abla, tu dois leur offrir ton fils. C'est ce que les dieux veulent, c'est ce que dis mon rêve. » [...]

Le visage baigné de larmes, la petite mère s'est redressée et me regarde.

« La Komwé, c'est ainsi que les miens appellent le fleuve sacré », murmure-t-elle.

Le silence nous prend. L'émotion. Nous sommes bien de la même terre (H, 36).

La transmission de ce récit permet la reconnaissance entre l'oratrice et un autre personnage provenant de la même communauté. En cela, elle fait figure de lien et participe de la réparation des filiations mentionnées précédemment (cf. 6.2.1). Mais ce récit ne s'adresse pas seulement à ce personnage ayant les mêmes origines, il est aussi entendu par les autres femmes, nées dans d'autres terres et dont les communautés sont fondées sur d'autres légendes. Figure de l'ancienne, la Vieille est un personnage représentatif de la mémoire qui résiste au temps et à la traversée des espaces. Survivante au saut et dévoilant également dans son récit son vécu dans les plantations, elle est celle qui permet de faire le lien entre les différents territoires. C'est pour cela que Kanor a placé son récit en deuxième position dans le roman, juste après le chapitre de la Muette :

Il me fallait un personnage immortel, capable de décrire aussi bien la société Baoulé que le nouveau monde haïtien. C'était important, cet ancrage. Parce que nous sommes encore, avec La Vieille, au tout début du roman, nous avons besoin de savoir où nous sommes, depuis combien de temps, de savoir qui nous sommes en train de devenir et surtout qui nous étions⁶⁸.

➤ *...qui croisent les récits et imaginaires coloniaux d'Europe*

Cette rencontre entre les deux mondes se produit aussi dans l'espace intra-diégétique au roman, par la rencontre entre les légendes de l'origine et celle du « Nouveau Monde ». La

⁶⁸ Jason HERBECK, « Entretien avec Fabienne Kanor », *op. cit.*, p. 972.

Blanche retransmet à la Petite le récit fantasmé et exotique que le capitaine du navire fait de l'outre-Atlantique :

Tandis qu'elle me caresse la tête, je l'écoute dire le pays d'après.

« Le marin dit que c'est une terre féerique où le soleil est bon, donne vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Une terre où les gens vont sans fers, qui, agrafée à la mer, ne connaît ni la faim ni le sec. Il a dit aussi que partout dans l'île, surplombant d'immenses champs de canne, se dressent de superbes maisons blanches. Bien plus modernes que nos cases, si coquettes avec ces persiennes et ces beaux rockings-chairs où l'on se balance toute la journée ».

Bercée par la langue de la Blanche, je vois. Dans ma tête, je vois les cannes. Un champ d'or vert où dansent et chantent les hommes. [...] Prennent sans mots dire les chemins de l'habitation. Avec un peu d'imagination, je devrais bientôt les apercevoir. Les voilà ! Pieds plats, chapeau sur la tête (*H*, 157).

Ici, c'est donc le mythe colonial qui est retranscrit. Le récit que le marin délivre à la Blanche, qui elle-même le retransmet à la Petite, emprunte à la littérature exotique et de voyage du XVII^e siècle, cette dernière fantasmant sur un autre monde que celui de la vieille Europe. Les hyperboles et les superlatifs employés dessinent un paysage idyllique, où la liberté des un-e-s fait disparaître celle des autres, même si, dans ce récit, la servitude des esclaves n'est pas décrite comme telle. Si la Petite exprime plus loin ses doutes quant à la véracité de ce récit – « Se peut-il que la Grande n'ait pas dit vrai ? Que ce qu'il adviendra de nous après, personne n'ose le dire. » (*H*, 159) –, le chapitre qui lui est consacré est révélateur d'une rencontre ou confrontation entre différents imaginaires et différentes réalités, qui sont au cœur des cultures afrodiasporiques : celle des Afrique et celle de l'Europe, celles des colons et celles des esclaves.

Cette rencontre ou confrontation entre les récits des Subsahariennes déportées et celle des Européens colonisateurs est également figurée dans le roman par l'inscription de chants de marins entre les différents chapitres au sein desquels s'expriment les esclaves, chants qui sont inspirés de « de ce que l'on chantait à l'époque sur les bateaux pour se donner du courage ou passer le temps⁶⁹ ». Au-delà de l'imbrication « culturelle » que cet enchâssement produit, celui-ci rend aussi compte de la violence qui s'exprime en termes de genres. Ces chants expriment des valeurs masculinistes, comme l'ivresse – « buvons un coup à notre santé / Et à celle du roi de France » (*H*, 15) ; « Ma goule a soif, où est la guildive ? » (*H*, 27) ; « Vide une bouteille, c'est plus tard que tu molliras » (*H*, 54) – ainsi qu'une sexualité qui exclut le consentement « Viendez blanches filles Y a de quoi vous remplir / Nos couilles sont pleines, nos soutes aussi » (*H*, 189) – et qui contient l'imaginaire colonial et exotique : « Les filles marrons ont la peau en sucre / Pourrions faire du miel avec / Dedans les cuisses c'est tout mouillé / J'y planterai bien mon mât d'gabier » (*H*, 165). Le langage souvent familier, argotique et vulgaire – « J'm'en va chercher l'barbu pour m'remettre sur l'cul » (*H*, 77) ; « Tandis que ça chie dans le rafiote / Veille à ce que tes mirettes se ferment, marin » (*H*, 95) ; « Qu'as-tu à chialer ma grosse Francette

⁶⁹ *Ibid.*, p. 969.

? » (*H*, 123) – contraste avec le lyrisme que l'on peut trouver dans certains passages du récit des captives. Le texte souligne donc les différences de ces deux groupes de personnages, mais fonctionne dans le même temps par imbrication de l'un dans l'autre. Kanor présente en effet ces chants comme contenant la voix d'une autre captive :

Enfin, j'ose prétendre que la dernière voix de femmes se trouve tapie dans la voix du marin. Au-delà d'une simple chanson de marin, il faut concevoir ce chant comme un requiem, c'est la voix du Nord qui rencontre le Sud, le bruit brutal des hommes qui prennent la mer, la voix du sexe des Blancs qui violent les captives noires, le silence de ces captives face à l'horreur négrière. Cette voix a sonné dans mes oreilles si fort qu'il m'a semblé artificiel de créer une autre voix de captive⁷⁰.

6.3.3 Le responsorial

➤ *La fondation d'une communauté réparatrice par le partage des récits ?*

Or, pour Rémi Astruc, ce sont les récits et les mythes qui fondent la communauté, cette dernière étant avant toute chose de l'ordre du discours :

Le mythe est en effet l'une des formes essentielles, primordiales, par lesquelles les communautés ont toujours trouvé à se dire. Le récit épique, pour beaucoup de raisons mais notamment parce qu'il est en mesure de suspendre l'origine de l'énonciation (ou de la déclarer éventuellement divine ou extra-humaine : les héros ou ancêtres mythiques), est à même de dire le vide d'origine, et par là de faire origine à partir de ce vide même⁷¹.

Ce vide, dans le cadre de l'Afrodiaspora, c'est justement l'océan, mais aussi la violence fondatrice qu'il figure pour les déporté·e·s. On peut alors concevoir la circulation des récits dont rend compte le roman *Humus* comme signalant les communautés inédites transnationales et transcontinentales qui ont émergé depuis le Passage du Milieu. Ces communautés – toujours dans le sens de l'en-commun que figure dans ce contexte l'espace maritime atlantique – révèle en effet l'hybridité qui caractérise l'Afrodiaspora, celles-ci rapprochant d'une part des Subsharien·ne·s issu·e·s de différents territoires africains, et d'autres part ces Africain·e·s subsaharien·ne·s des Européen·ne·s, réparant en cela la désappartenance.

À la fois révélatrice d'une résistance au silence imposée par la non-histoire et de la disparition du monde connu, la circulation des récits dans la cale de *Humus* s'inscrit dans un premier temps comme un remède à la souffrance. C'est ainsi que l'emploi l'Amazone : « Une

⁷⁰ *Ibid.*, p. 973.

⁷¹ Rémi ASTRUC, « Introduction » [en ligne], dans Rémi ASTRUC (dir.), *Communitas. Les mots du commun*, Versailles, RKI press, coll. « CCC », 2021, URL : <https://communautesdeschercheurssurlacommunaute.wordpress.com/communitas-introduction/>.

porte s'est ouverte et je me suis allongée au milieu de ces femmes que je voyais pour la première fois. Baoulés, Yoruba, Ibo, Ashanti, on eût dit que toute l'Afrique s'était donné rendez-vous dans cette geôle, organisés en nations, autour d'une seule et même douleur à force d'histoires » (H, 87). Ainsi, la circulation des récits semble figurer une tentative de recréation d'un en-commun inédit, qui investit l'effacement des particularités de chacune, ce que l'on perçoit dans l'extrait par la mention du continent qui contient l'énumération des différentes ethnies. Cette même reconstruction passe par la présence collective et de partage, et c'est dans cet optique que Kanor justifie l'esthétique orale de son roman : « Je crois en la parole (moins aux livres) parce qu'elle est souple, sait se contredire, se chante et surtout se partage⁷² ». Ayant d'abord été un texte pour la scène⁷³, *Humus* réinvestit cette oralité d'origine dans son aspect choral. Celui-ci relève d'un partage dans la mesure où, d'une part, les chapitres se répondent les uns les autres : mettant en scène des personnages aux caractéristiques diverses, qui s'expriment à travers des voix particulières et rendent compte d'expériences différentes, les différents chapitres convergent aussi dans la façon qu'ils ont de se répondre les uns aux autres dans l'enceinte même du roman. Ces réponses mutuelles sont par exemple perceptibles dans la description collective du saut, ou encore dans le rappel de la présence d'un personnage dans un autre chapitre que le sien. D'autre part, cet aspect « globalisant » de l'œuvre est reproduit à l'intérieur même de l'intrigue où, en plus de la narration interne et du mélange des registres, l'oralité est figurée à travers des formules d'appel comme : « Oyez sœurs de chaîne, jusqu'au bout mon histoire ! » (H, 79) ou « par où commencer » ? (H, 126), voire des apostrophes, dont le destinataire est certaines fois trouble. Quand l'Amazone dit : « En ces temps-là, je vous le dis, il ne se gagnait pas une guerre sans moi » (H, 81), elle semble s'adresser au lectorat.

➤ *Les traces de la musique*

« Si la conscience diasporique était un genre musical, ce serait inévitablement le jazz. La dissonance... Le cœur à corps de l'harmonie et de la disharmonie qui se fondent l'une dans l'autre.... *Le call and response...*⁷⁴», écrit Nathalie Etoké. Cette diversité qui se fonde dans une unité est révélée par les différentes modalités d'oralité du roman *Humus*, que l'on peut qualifier d'antiphoniques. Aussi nommé responsorial – traduction française de l'anglais *call and response* – l'antiphonie renvoie, en musique, à une alternance chorale entre le soliste et le chœur, ce dernier répétant les dernières paroles du soliste ou chantant un refrain. Elle est particulièrement utilisée dans les musiques afro-américaines, comme les *spirituals* et le jazz, qui pour rappel, constituent dans la pensée de Gilroy un support privilégié pour penser l'Atlantique noir. Retranscrit dans des textes littéraires produits par des écrivain.e.s

⁷² Jason HERBECK, « Entretien avec Fabienne Kanor », *op. cit.*, p. 968.

⁷³ « Avant sa publication, *Humus* a été mis en espace. Deux comédiennes sont montées sur scène pour interpréter les personnages de L'Amazone et de La Muette » (*Ibid.*, p. 968).

⁷⁴ Nathalie ETOKE, *Melancholia Africana. L'indispensable dépassement de la condition noire*, *op. cit.*, p. 42.

afrodescendant·e·s, le reponsorial est significatif du renouvellement culturel que définit l'Afrodiaspora :

[...] l'antiphonie, qui annonce et symbolise (sans les garantir) des relations sociales nouvelles, non structurées par la domination, incarne un élément communautaire et démocratique. Les limites entre le sujet et l'Autre s'estompent, et des formes particulières de plaisir surgissent des conversations et des rencontres qui s'établissent entre le sujet racial fragmenté, incomplet, inachevé, et les autres⁷⁵.

Comme le bateau, la musique « voyage, se dissémine, se mélange, s'hybride⁷⁶ ». Mode d'expression populaire, figurative des modalités de résistance et de survie pour le peuple déporté, voire des façons de contourner l'indicible de leur condition⁷⁷, question sur laquelle on reviendra dans le chapitre suivant, la musique constitue aussi pour des écrivain·e·s afrodescendant·e·s un modèle pour leur écriture. C'est dans ce même modèle que l'écriture de Toni Morrison trouve, selon ses propos, son « identité noire », identité qu'elle ne définit pas à partir du sujet, mais comme quelque chose « d'intrinsèque, d'indigène, quelque chose dans la manière de mettre les phrases ensemble, dans la structure, la texture, le ton, si bien que chaque lecteur doit le voir tout de suite⁷⁸ ». Mais ce modèle esthétique n'est pas le propre de l'Atlantique. Des écrivaines comme Léonora Miano⁷⁹, qui explique souvent que c'est le jazz qui lui a donné « sa voix d'auteur⁸⁰ » ou encore qu'elle écrit « jazz (le mélange), soul (le hurlement), blues (la réalité)⁸¹ », l'emploie aussi dans le contexte afropéen. Ce modèle imprègne la structure de ses textes : « La structuration de mes textes emprunte beaucoup à la musique de jazz, musique métisse par excellence. J'y puise la circularité, la tension, la polyphonie, la répétition et le chorus⁸² ».

➤ *En Afropéa*

Miano déplace ce modèle propre à l'Atlantique noir vers le contexte afropéen, point sur lequel on s'attardera dans le chapitre 9. On peut toutefois d'ores et déjà commenter cet écrit pour la parole, au sein duquel on retrouve le motif du responsorial:

J'habite un terroir intérieur un espace sans limites trois langues l'écho de quatre cultures

⁷⁵ Paul GILROY, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, op. cit., p. 149.

⁷⁶ Gilbert ELBAZ, « L'hybridation transnationale des diasporas » [en ligne], *Études caribéennes*, n° 16, 2011, p. 3, URL : <http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/4627>.

⁷⁷ Paul GILROY, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, op. cit., p. 142.

⁷⁸ Extrait d'un entretien que Paul Gilroy a mené avec l'écrivaine, publié dans « Living Memory : An Interview with Toni Morrison », in *Small Acts*, Londres, Serpent's Tail, 1993 et retranscrit dans : *Ibid.*, p. 148.

⁷⁹ Pour une étude comparée de ces deux autrices autour du lien que leur écriture entretient avec la modèlè musical, voir la thèse de Prospère TIAYA TIOFACK, *L'écriture musicale dans les œuvres de Toni Morrison et de Léonora Miano*, Aix-Marseille Université, 2017.

⁸⁰ Léonora MIANO, « Écrire le blues », *Habiter la frontière*, op. cit., pp. 9-23, p. 17.

⁸¹ Léonora MIANO, « Habiter la frontière », *Habiter la frontière*, op. cit., pp. 25-32, p. 30.

⁸² *Ibid.*, p. 29.

J'habite les ancêtres multiples une parole propre Centrale parce que périphérique porte mes cicatrices avec élégance ne revendique pas affirme dis tranquillement Je suis Ne cherche pas ma place la crée la tienne aussi Je suis N'éprouve ni haine ni crainte Je suis ni haine ni crainte [...] J'habite un terroir intérieur Je suis une position pas une posture Une vibration un souffle une émotion un appel une conjonction une intense intention [...] (*EPP*, 28).

La forme circulaire est donnée dans ce texte par les syntagmes qui réapparaissent d'une ligne à l'autre, mettant notamment en valeurs les verbes « j'habite » et « je suis ». Ceux-ci attestent d'une affirmation identitaire qui se réclame d'une pluralité sur laquelle insiste la mobilisation des adjectifs numéraux. Or, les compléments de ces verbes s'allongent au fur et à mesure du texte et s'additionnent les uns aux autres, dans des structures parallèle (verbes + complément) ou dans l'appropriation d'éléments d'abord indépendants. Par exemple dans le passage « Je suis N'éprouve ni haine ni crainte Je suis ni haine ni crainte », le COD du verbe *éprouver*, qui est conjugué à la forme impérative, est répété dans la phrase suivante comme COD du verbe *être*, pourtant déjà mentionné précédemment. On devine en cela une superposition des voix, mais ainsi que l'a relevé Diana Haubmann, « la structure syntaxique est difficile à repérer à la lecture des monologues et exige une profération du texte⁸³ ». Ce trouble provient notamment de l'absence de ponctuation, qui dans le même temps laisse la porte ouverte à l'improvisation, autre composante du responsorial.

⁸³ Diana HAUBMANN, « Afropea mise en scène : Écrits pour la parole de Léonora Miano », dans Virginie BRINKER, Guillaume BRIDET, Sarah BURNAUTZKI, *et al.* (dir.), *Dynamiques actuelles des littératures africaines. Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2018.

Conclusion

Cette deuxième partie a donc rendu compte d'une autre interprétation des espaces frontaliers représentés dans les œuvres, ceux-ci y apparaissant aussi comme des lieux où diverses résistances sont employées contre les ruptures mentionnées dans la première partie. La pluralité de leur modalité peut se saisir à travers le prisme de la survie, que Nathalie Etoké définit en ces termes :

Survivre, c'est résister aux conditions d'une existence sinistre, tragique, catastrophique. Survivre, c'est refuser de succomber. C'est dire oui à la vie quand elle vous pousse à dire non. C'est rester debout et lever les yeux vers le ciel alors qu'une force incontrôlable vous tire vers les méandres du désespoir. C'est avoir les pieds sur terre et la tête dans les nuages. C'est se rebeller contre tout ce qui conspire à vous emprisonner dans les profondeurs des ténèbres. Survivre, c'est d'une certaine manière aller au-delà de la mort sans entrer dans l'immortalité¹.

La survie s'exprime dans les textes à travers une diversité de « supports » que les personnages emploient dans une perspective d'autodéfense. La mort constitue l'un d'entre eux. Quand elle est choisie ou qu'elle émane d'un libre-arbitre, elle peut, dans un geste ultime, faire acte d'une réappropriation de soi et d'une préservation de la dignité. Comme l'ont montré les exemples du suicide et de l'infanticide, la mort physique peut servir à devancer ou à contourner la mort sociale subie en situation de servitude. Mais la mort peut aussi s'exercer envers l'ennemi, en lui retournant la violence qu'il a exercée. Des péripéties qui présentent des actes de vengeance et d'insurrection prennent en effet pour cible l'entité qui exerce la servitude (les propriétaires de la plantation dans le contexte du marronnage, l'État policier dans le contexte afropéen, l'Européen dans le contexte postcolonial).

Ces différentes luttes avec la mort engagent un corps qui par ailleurs est dominé, ce qui est particulièrement le cas pour les personnages féminins se confrontant aux croisements des formes d'oppression. Quand ce corps n'est pas anéanti par l'enfermement, il concentre une tension qui, lorsqu'elle éclate, fait acte de radicale possibilité, celle-ci s'exprimant par l'intermédiaire de l'affrontement ou bien de la fuite. Corps mouvants, corps en lutte, corps mobiles et corps en fuite... cette deuxième perspective portée sur les espaces frontaliers renouvelle l'approche des corps subissant la racisation (cf. chap. 3), les concevant désormais à travers leur puissance d'agir. Dans cette perspective, la disparition (chap. 1) n'est plus un anéantissement ; elle est au contraire une tactique de préservation de soi et de résistance envers l'enfermement (chap. 2), ce qui s'illustre certes par des fuites physiques, mais aussi par des « fuites » mentales. Lorsque le personnage en situation de domination rêve ou fantasme l'accès

¹ Nathalie ETOKE, *Melancholia Africana. L'indispensable dépassement de la condition noire*, op. cit., p. 72.

à une liberté qui lui est interdite, il échappe déjà, dans son intériorité, à l'aliénation que le système de domination lui fait subir. D'autres modalités de résistance s'inscrivent dans ce sillage : les savoirs secrets, les spiritualités, les croyances, les pratiques artistiques etc. permettent d'élaborer des tactiques défensives qui s'exercent à différentes échelles.

Ces tactiques de résistance emploient aussi, pour certaines d'entre elles, la puissance du collectif. Plusieurs des espaces frontaliers sont des lieux de convergence. Dans l'entrecroisement des expériences de la servitude et dans leur partage, les potentialités de résistance se multiplient et sont d'autant plus effectives, ce dont les œuvres rendent compte. L'élaboration même de cette résistance collective crée alors un « langage commun », pour reprendre un propos de Markus Rediker qui porte sur la résistance dans les navires négriers :

La résistance était en elle-même un nouveau langage, une langue de l'action employée à chaque fois que les esclaves refusaient de manger, sautaient par-dessus bord ou se soulevaient. C'était un langage universel, un langage que tous comprenaient indépendamment de leurs origines culturelles, et même quand ils avaient décidé eux-mêmes de ne pas le parler. Tout acte de résistance, grand ou petit, rejetait l'esclavage et la mort sociale en même temps qu'il déployait la créativité et la possibilité d'un avenir différent. Chaque refus liait un peu plus les captifs entre eux, les associait de plus en plus profondément au sein d'une lutte commune².

Dans cette lutte commune pour la survie naissent des communautés inédites, dans le sens où elles s'élaborent à partir du vide qu'ont engendré les traversées des espaces frontaliers. Ce vide figure l'en-commun qui les rassemble, de même que la résistance qu'ils exercent. Plusieurs passages des œuvres du corpus envisagent effectivement l'effacement des particularités locales et sociales comme terreau fertile pour l'élaboration d'un esprit de solidarité. À partir de là se négocient les manières de définir ce groupe en création – négociation que le motif de la polyphonie retranscrit particulièrement dans les textes.

Certains personnages cherchent à affirmer ce groupe par le prisme territorial d'un contre-espace, notamment quand ils se sont enfuis dans des hétérotopies qui leur siéent : la limite se situe cependant dans le fait que, en envisageant cet autre territoire comme lieu d'appartenance, cet ancrage rejoue le modèle occidental et perpétue ses logiques d'exclusion. D'autres au contraire redéfinissent ce groupe à partir de l'espace frontalier, en admettant en cela pleinement leur expérience de mobilité, ainsi que les autres influences qu'elle a entrecroisées. Ce sont là deux perspectives qui se sont déployées dans l'abord de l'Afrodiaspora (cf. 6.3), mais qui étaient déjà annoncées dans l'analyse des débats qui agitent les communautés marronnes mises en scène dans « Sacrifices » (cf. 5.3).

C'est que l'espace frontalier est, toujours dans cette perspective, un espace de rencontre et de relation. Ces relations se tissent non pas seulement du point de vue du politique, mais aussi à partir de l'intime, de l'affect, du sentiment et de la revendication de l'humanité : « Le

² Marcus REDIKER, *À bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite*, op. cit., p. 415.

pays d'avant, le Blanc nous l'a arraché. Pourtant, il ne peut emprisonner l'oiseau qui éploie ses ailes dans notre esprit. Notre âme est notre maison. Notre humanité est notre pays (*RBT*, 64) », dit par exemple le personnage de Lois de « Sacrifices ». Si les filiations qui existaient dans le territoire d'origine ont été effectivement rompues, d'autres renaissent au sein de l'espace frontalier parallèlement aux actes de résistance qui s'y élaborent. L'affect peut d'ailleurs lui-même être envisagé comme une résistance, puisqu'il contredit les logiques de déshumanisation dont il était question dans la première partie, apparaissant comme une pulsion de vie.

Finalement, l'espace frontalier peut aussi se penser comme un espace de réparation, réparation des filiations brisées, réparation des multiples pertes que sa traversée a engendrées, réparation d'une identité qui a été fracturée, mais qui à partir d'une instance vide est forcée de se redéfinir pour survivre. Cette réparation n'est cependant pas figurée comme pouvant combler exactement les vides laissés par la traversée. Il s'agit plutôt de les recouvrir, de les « raccommoder » autrement et donc de réparer les ruptures. La frontière s'apparenterait alors à une cicatrice, qui, ainsi que l'écrit Miano « n'est pas la plaie. Elle est la nouvelle ligne de vie qui s'est créée par-dessus. Elle est le champ des possibles les plus insoupçonnés³ ».

³ Léonora MIANO, "Habiter la frontière", *op. cit.*, p. 30.

Partie III

Voir et dire le monde depuis les espaces frontaliers

Introduction

Marcher le monde parce que le monde, dans son intuition première, dans sa nature géographique profonde, n'a pas de murs, pas de frontières, pas de barbelés, pas de marge, pas de périphérie, pas de centre, pas de bout. [...]

Il faut écrire. Il faut écrire encore pour se consoler d'hier, explorer les enjeux d'aujourd'hui, pressentir les tremblements de demain. Encore, écrire, encore pour que ce grand jour historique fasse des petits, pour qu'un mur ne soit plus un mur qui empêche de rentrer et de sortir, mais une fenêtre sur, un chemin vers.

Une lézarde¹.

Se situer dans les espaces frontaliers de la littérature

Le parcours personnel de Leïla Anis, Éva Doumbia, Fabienne Kanor et Léonora Miano est marqué par la migration, soit qu'elles ont personnellement vécue (Léonora Miano et Leïla Anis), soit dont elles héritent (Fabienne Kanor et Éva Doumbia). Revendiquant tour à tour la multi-appartenance et la double absence qu'elles ont en partage avec leurs personnages, elles habitent la frontière située entre différents territoires de l'Afrodiaspora. Elles témoignent par ailleurs de la racisation qu'elles ont subie à des moments de leur parcours, en tant qu'individu mais aussi en tant qu'écrivaine et créatrice². Dans des écrits, elles se positionnent contre les catégories qui les marginalisent dans le champ littéraire et artistique. Fabienne Kanor a par exemple contribué à l'ouvrage collectif *Pour une littérature-monde*³, dirigé par Michel Le Bris et Jean Rouaud, qui faisait suite à une tribune⁴ parue dans *Le Monde* en mars 2007⁵, laquelle affirmait que « le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française, n'est plus le centre. [...] le centre [...] est désormais partout, aux quatre coins du

¹ Fabienne KANOR, « Discours de réception du prix Carbet (25^e édition) » [en ligne], *Institut du Tout-Monde*, La Havane, 2014, URL : <http://www.tout-monde.com/prixcarbet2014laureat.html>.

² Miano parle dans ses écrits essayistiques de l'hostilité à laquelle elle s'est confrontée pour la publication de certains de ses textes, question déjà mentionnée dans le chapitre 3 (cf. 3.12). Éva Doumbia rend compte d'expériences similaires dans sa création théâtrale. Elle l'évoque notamment à propos du spectacle *Afropéennes*, qui a été de ce fait peu programmé par les théâtres français (Ayann KOUDOU, « "Afropéennes" : théâtre communautaire ? » [en ligne], *Le Point Culture*, 2015, URL : https://www.lepoint.fr/culture/afropeennes-theatre-communautaire-20-02-2015-1906582_3.php#11).

³ Jean ROUAUD, Michel LE BRIS (dir.), *Pour une littérature monde en français*, Paris, France, Gallimard, 2007.

⁴ Jean ROUAUD, Michel LE BRIS, « Pour une "littérature-monde" en français » [en ligne], *Le Monde des livres*, 2007, URL

:https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=https%3A%2F%2Fwww.lemonde.fr%2Flivres%2Farticle%2F2007%2F03%2F15%2Fdes-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url.

⁵ Tribune que ni Fabienne Kanor, ni aucune autre écrivaine du corpus, n'a cependant signée.

monde. Fin de la francophonie⁶ ». Dans sa contribution intitulée « Sans titre », Kanor mentionne aussi ce bouleversement : « Sur scène, comme en coulisse, ça bout, et glisse. La langue. Les gens. Les frontières... La littérature d'expression française mue⁷ », tout en présentant les différentes catégories qui sectionnent le champ littéraire, à l'instar de celle des « littératures francophones », qui se différencierait d'une « littérature française », comme absurdes. L'autrice se réfère à l'inscription que des critiques lui assignent sur la simple base de son origine martiniquaise ; or, Kanor est née et a grandi à Orléans, dans un foyer où le créole n'était pas parlé⁸. Elle en conclut, non sans ironie :

Suis-je un auteur créolofrancophone qui s'ignore ? Une écrivaine négropolitanophone ? Francopériphéricophone ? Négroparigophone ? Francophone ?...

Ou ne suis-je pas plutôt un auteur tout court qui, à l'instar de Maryse Condé, rêve d'une littérature sans épithète mais avec toutes les « bâtardises possibles ». D'une langue sans origine ni étiquette qui ne serait que celle de l'auteur. Des langues originales pour dire des mondes.

Comme avant, oui, comme quand j'étais petite, je rêve d'une bibliothèque idéale où critique et lecteurs [...] oublieraient les détails, pour ne conserver que le reste : la littérature⁹.

Léonora Miano, franco-camerounaise, s'insurge aussi contre la notion essentialisante de « littérature africaine¹⁰ ». Pour elle, cette appellation est révélatrice de la réception biaisée que l'on a, en Occident, de la littérature écrite par des auteur·rice·s du Continent. Selon ses propos, cette dernière se lit « avec la conviction silencieuse mais extrêmement ferme, de sa non-universalité¹¹ ». Comme Kanor, elle convoque son expérience personnelle pour déconstruire la notion. Fervente lectrice de James Baldwin, d'Aimé Césaire, de Toni Morrison, mais aussi d'auteurs dits classiques comme « Shakespeare, Oscar Wilde, Racine ou Chateaubriand¹² », la bibliothèque familiale de son enfance ne contenait que des écrivains européens et blancs. Cependant, pour elle, tous les textes lus, sans distinction, « parlaient, depuis l'aube des temps, d'une aventure humaine transcendant le lieu, la race et le genre¹³ », ce à quoi elle ajoute qu'écrire est « sans grand rapport avec l'appartenance ethnique¹⁴ ». Regrettant qu'en Europe – en France –, les textes subsahariens soient souvent relégués au rang de documentaire plutôt que de création, elle réclame que l'attention soit portée sur « la matière humaine¹⁵ » qui émane des

⁶ Jean ROUAUD, Michel LE BRIS, « Pour une "littérature-monde" en français » [en ligne], *Le Monde des livres*, *op. cit.*

⁷ Fabienne KANOR, « Sans titre », dans *Pour une littérature-monde*, Paris, France, Gallimard, 2007, p. 237.

⁸ *Ibid.*, p. 240.

⁹ *Ibid.*, p. 241.

¹⁰ Léonora MIANO, « Lire enfin les écrivains subsahariens », dans *Habiter la frontière*, *op. cit.*, pp. 33-57, p. 34.

¹¹ *Ibid.*, p. 43.

¹² Léonora MIANO, « Écrire le blues », *op. cit.*, p. 13.

¹³ Léonora MIANO, « Littérature subsahariennes : la conquête de soi », dans *L'impératif transgressif*, *op. cit.*, pp. 39-68, p. 42.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 49.

textes, quelle que soit l'origine de leur auteur·rice, et que ceux-ci soient abordés par le prisme de la sensibilité.

La marge comme espace d'observation du centre

Malgré cette position marginalisée qui s'incarne dans l'institution littéraire, les autrices revendiquent également ce que les frontières qu'elles habitent leur accordent de particulier. Pour Miano, qui s'affirme comme une « Afro-occidentale parfaitement assumée¹⁶ », « il ne s'agit pas de chercher à valoriser l'une ou l'autre des composantes de cette identité, mais de se dire qu'on a le privilège rare de pouvoir choisir entre les deux¹⁷ ». Leïla Anis, qui ne se revendique pas explicitement comme Afropéenne ou Afrodescendante, conçoit elle aussi sa double appartenance comme une « richesse » :

[...] cette double culture dont je suis issue, ces deux continents-là, le fait d'être née entre les deux, je ne peux pas le nier : c'est une chance. Que je me place du côté occidental ou que je me place du côté africain ou oriental au sens large, j'ai l'impression que le fait d'avoir les doubles manettes, c'est une richesse immense. Donc, de ce point de vue-là, bien sûr qu'être à la fois européenne et africaine, c'est l'avenir. C'est ce que je ressens en tout cas : ce qui relève de différents espaces est ouvert à des points de vue et des perspectives multiples. Tout ce qui est trop culturo-centré est à mon sens bien plus pauvre, que ce soit au niveau de l'analyse politique, sociale, voire même littéraire¹⁸.

Aussi, cette hybridité culturelle est féconde en termes d'identité et de culture, mais aussi pour la création artistique et littéraire. Pour Éva Doumbia, se situer à la croisée entre différentes cultures, cela permet de faire le lien entre les deux, et par l'intermédiaire de la pratique artistique, de transmettre à ceux qui se trouvent d'un des côtés de la frontière ce qui a cours de l'autre côté de celle-ci :

Ça peut paraître prétentieux, mais je pense que ce que je fais, c'est essentiel et important. C'est ce que je fais partager aux gens, cette chance de pouvoir transmettre, de pouvoir être justement à la frontière entre plusieurs mondes. De dire, attention ! à tel endroit il y a ça qui se passe, vous ne savez pas, et je sais que vous ne savez pas, parce que je suis aussi chez vous. En fait, c'est à cet endroit-là, pour moi, que se situe la question de la frontière. C'est plutôt un endroit de partage que de séparation¹⁹.

Dans ce propos, l'artiste qui crée depuis la frontière s'apparente à une passeuse d'histoires. Elle a la possibilité de faire le lien entre des entités par ailleurs séparées et son art

¹⁶ Léonora MIANO, "Habiter la frontière", *op. cit.*, p. 26.

¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸ Marjolaine UNTER ECKER, « "Le monstre, c'est le silence" : le théâtre de Leïla Anis », *Project-îles, revue d'analyse, de réflexion et de critique sur les arts et les littératures de l'océan Indien*, n° 10, 2021, pp. 130-155, pp. 170-171.

¹⁹ Marjolaine UNTER ECKER, « Les frontières, ça n'existe pas. Entretien avec Éva Doumbia », *op. cit.*

s'affirme comme un support agissant, permettant de réparer les ruptures qu'engendre la frontière. Il s'agit là d'une approche de la création qui sera interrogée et adoptée dans cette partie. Dans l'excipit de son roman *Le Ventre de l'Atlantique*, Fatou Diome métaphorise cette double perspective, qui combine l'acte de création et sa position d'artiste, par l'image d'une chéloïde – rappelant celle de la cicatrice qu'emploie Miano (cf. conclusion de la partie II) : « L'écriture est la cire chaude que je coule entre les sillons creusés par les bâtisseurs de cloisons des deux bords. Je suis cette chéloïde qui pousse là où les hommes, en traçant leurs frontières, ont blessé la terre de Dieu²⁰ ».

Bell hooks a proposé dans ses travaux afroféministes une perspective similaire de la marge qu'elle habite en tant que femme noire afro-américaine. Elle la définit comme « un espace de création et de pouvoir, un espace inclusif où l'on peut se réparer, où l'on peut agir solidairement pour éradiquer la catégorie colonisé / colonisateur²¹ ». Dans sa pensée intersectionnelle, la marge permet d'abord d'avoir conscience de l'existence même de cette frontière – ce qui n'est pas le cas, précise-t-elle, pour ceux qui sont au centre :

À vivre comme nous le faisons — en périphérie, sur les bords, sur le fil — nous avons développé une manière particulière de voir la réalité. [...] Cette façon de voir les choses nous rappelait l'existence d'un univers entier, d'un corps principal constitué à la fois d'une marge et d'un centre. Notre survie dépendait de notre conscience ostensible permanente de la séparation entre la marge et le centre, et de notre conviction individuelle profonde que nous étions une part vitale et nécessaire de cet ensemble. Ce sens de l'entièreté, de l'intégrité, a imprimé notre conscience à travers la structure de nos vies quotidiennes, et nous a doté·e·s d'une vision oppositionnelle du monde – une façon de voir les choses inconnues de la plupart de nos oppresseurs – qui nous a nourri·e·s, qui nous a aidé·e·s dans notre combat pour sortir de la pauvreté et du désespoir, et qui a renforcé notre estime de nous-mêmes, notre identité et notre solidarité²².

La marge s'appréhende alors comme un espace stratégique, qui permet d'avoir un point de vue global sur l'environnement social, lequel n'est pas seulement observé, mais aussi expérimenté. En effet, l'observation de bell hooks débute par une anecdote personnelle, dans laquelle elle mentionne la partie de la ville où elle a grandi dans le Kentucky, qui était séparée du reste de l'espace urbain par une voie ferrée – sorte de ligne de couleur. Elle et les sien·ne·s dépassaient quotidiennement cette ligne de couleur pour aller travailler de l'autre côté, mais « il fallait toujours qu' [ils] retourn[ent] dans la marge, de l'autre côté des rails, vers les cabanes et les

²⁰ Fatou DIOME, *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 2004, p. 254.

²¹ «This is an intervention. A message from that space in the margin that is a site of creativity and power, that inclusive space where we recover ourselves, where we move in solidarity to erase the category colonized/colonizer. Marginality as site of resistance». bell HOOKS, « Choosing the margins as a Space of Radical Openness » [en ligne], dans *Yearnings. Race, Gender and Cultural Politics*, op. cit., p. 152.

²² bell HOOKS, *De la marge au centre. Théorie féministe*, trad. de Noomi B. GRÜSIG, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2017, pp. 59-60.

maisons abandonnées en périphérie de la ville²³ ». C'est de cette connaissance empirique des deux côtés de la frontière que surgit selon la théoricienne la possibilité de conceptualiser d'une part les rapports hiérarchiques que cette division engendre et d'autre part des propositions pour les dépasser :

It was this marginality that I was naming as a central location for the production of a counter-hegemonic discourse that is not just found in words but in habits of being and the way one lives. As such, I was not speaking of a marginality one wishes to lose – to give up or surrender as part of moving into the center – but rather of a site one stays in, clings to even, because it nourishes one's capacity to resist. It offers to one the possibility of radical perspective from which to see and create, to imagine alternatives, new worlds²⁴ .

Bell hooks affirme ici les capacités de ce qui, dans le champ des études féministes, est identifié sous la notion de « savoirs situés » ou du « point de vue », qui revendiquent l'implication de l'expérience vécue dans la production des savoirs²⁵. Sous cette perspective, la marge devient finalement le centre. Elle n'est plus envisagée comme un lieu périphérique, mais s'appréhende au contraire comme un « milieu » qui permet de faire la jonction entre deux univers dont les rapports sont marqués par des structures de domination. La possibilité discursive (« la production d'un discours contre-hégémonique ») qui en découle ne reste pas de l'ordre du conceptuel, elle se traduit aussi, dit-elle, dans les « formes de vie » qui s'élaborent dans ces marges. On se demandera dans cette partie si ces discours agentifs que mentionne bell hooks ne pourraient pas aussi être ceux que portent les œuvres artistiques et littéraires qui naissent dans ces mêmes marges.

L'espace frontalier, lieu de réinvention

On verra que les tactiques de résistance mentionnées dans la deuxième partie ne consistent pas à retenir ce qui a été perdu, mais à le transformer et à le réinventer autrement, et il s'agira de voir de quelles façons les créations artistiques participent à cela. En ce sens, l'espace frontalier ou la marge sont conçus comme des « espaces interstitiels » tels que les conçoit Homi K. Bhabha, qui les définit comme des lieux intermédiaires, permettant de faire le

²³ *Ibid.*, p. 59.

²⁴ « C'était cette marginalité que j'ai appréhendée comme un lieu central pour la production d'un discours contre-hégémonique, qui ne se traduit pas seulement par des mots, mais aussi par des manières de vivre. Ainsi, je ne parle pas de la marginalité comme quelque chose dont on souhaite se défaire – en le cédant ou en l'abandonnant en se déplaçant vers le centre –, mais plutôt comme un lieu où l'on reste, auquel on s'accroche même, parce qu'il nourrit notre capacité de résistance. Cela nous offre la possibilité d'une perspective radicale à partir de laquelle on peut voir, créer et imaginer des alternatives et des mondes meilleurs » (bell HOOKS, « Choosing the margins as a Space of Radical Openness » [en ligne], dans *Yearnings. Race, Gender and Cultural Politics*, Routledge, New York, 2015, pp. 149-150, URL: <https://thepoliticsofglobalart2018.files.wordpress.com/2018/09/bell-hooks.pdf>).

²⁵ Les contours de la notion seront précisés au début du chapitre 8.

lien entre deux polarités, et au sein desquels il est possible d'imaginer autre chose que ce que chacune de ces polarités propose :

Ce qui est innovant sur le plan théorique et crucial sur le plan politique, c'est ce besoin de dépasser les narrations des subjectivités originaires et initiales pour se concentrer sur les moments ou les processus produits dans l'articulation des différences culturelles. Ces espaces « interstitiels » offrent un terrain à l'élaboration de ces stratégies de soi – singulier ou commun – qui initient de nouveaux signes d'identité, et des sites de collaboration et de contestation dans l'acte même de définir l'idée de société. C'est dans l'émergence des interstices – dans le chevauchement et le déplacement des domaines de différence – que se négocient les expériences intersubjectives et collectives d'appartenance à la nation, d'intérêt commun et de valeur culturelle. Comment des sujets sont-ils formés dans « l'interstice » ou dans l'excès de la somme des « parties » de différence (en général conçue comme race / classe / genre etc.) ?²⁶

C'est là une question à laquelle les œuvres apportent des pistes de réponse. Pour Bhabha, ces espaces interstitiels interrogent et redéfinissent non seulement le prisme individuel (« stratégie de soi », « intersubjectives »), mais aussi le collectif (« société », « expérience collective »), ce qui rappelle l'abord de l'espace frontalier atlantique et de l'Afrodiaspora proposé dans le chapitre 6. Qu'en est-il de la Méditerranée ? Celle-ci figure tout autant un espace au sein duquel les différences culturelles se confrontent et se rencontrent. Dans cette mesure, ne pourrait-elle pas représenter tout autant un espace symbolique et subversif pour les différents pôles culturels qui l'entourent, en détournant leurs injonctions respectives, notamment celle d'authenticité et d'essence culturelle ? L'investissement de l'espace méditerranéen par les imaginaires afrodiasporiques que proposent les œuvres artistiques invite à ce rapprochement, qui sera analysé dans cette partie, particulièrement dans le dernier chapitre.

Dans cette troisième partie, la question de la résistance développée dans la deuxième partie par l'abord du monde du texte sera ainsi déplacée vers le monde du lecteur. Les textes seront envisagés sous la perspective de la création, dans les effets et possibilités qui sont les leurs pour l'espace social et culturel où ils sont reçus, tout en étant analysés dans leur proximité avec lesdits espaces.

Dans le chapitre 7, la question de la réparation esquissée dans le chapitre 6 sera réinterrogée sous le prisme de la création et en continuité avec la question de la résistance. La création artistique et littéraire n'est-elle pas aussi une façon de résister aux ruptures énoncées dans la première partie ? Plus encore, le vide que celles-ci engendrent ne peut-il pas multiplier les possibilités de re-création, ainsi que l'avance Fabienne Kanor ? « C'est de toute évidence une ouverture, dit-elle. Ne pas tout savoir permet aux héritiers que nous sommes de réinventer

²⁶ Homi K. BHABHA, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, op. cit., p. 30.

l'histoire, de combler les trous à la mesure de nos moyens (artistiques, politiques)²⁷ ». On se demandera dans quelle mesure elle permet de transformer la non-histoire en histoire, quels moyens cela implique et quelles possibilités cela ouvre. Si dans les historiographies traditionnelles « les subalternes ne peuvent pas parler²⁸ », l'espace littéraire ne peut-il pas figurer un terrain d'expression alternatif ? C'est ce que l'on vérifiera dans un premier temps à l'aune du concept de mélancolie, qui peut être envisagé, dans le contexte de l'afrodescendance, sous le signe de la résilience, ainsi que le propose notamment Nathalie Etoké. Dans un second temps, on s'attardera plus particulièrement sur la façon dont les autrices se servent des rares archives historiques, comment elles se les réapproprient au sein de leur création et quelles résonances cela peut avoir au-delà de celle-ci ; n'y a-t-il pas là des potentialités qui s'offrent pour apporter des éléments de résolution aux problématiques de représentations soulevées dans la première partie ? L'œuvre littéraire ne pourrait-elle pas s'envisager comme un support d'inclusion pour les minorités ? Ces questions seront posées plus particulièrement à la lumière de l'étude des œuvres scéniques, qui engagent particulièrement le corps et le discours, et qui plus est, s'inscrivent dans des expériences collectives.

La question de la subjectivité sera investie tout au long de ce questionnement. Les autrices revendiquent leur proximité avec l'Histoire qui réside en toile de fond de certaines œuvres et avec les histoires – au sens genettien, comme « contenu narratif²⁹ » – qu'elles racontent. Elles insistent, au sein de certains textes et dans d'autres espaces d'expression publique, sur le lien qu'elles entretiennent avec cette mémoire « trouée » et la façon dont elle s'inscrit dans leur propre parcours. Sans vouloir confiner leurs œuvres au genre de l'autobiographie, on fera l'hypothèse que des éléments de leur propre façon d'expérimenter le monde sont reterritoriaisés dans l'écriture du parcours des personnages mais aussi dans la description des lieux, et particulièrement celle des espaces frontaliers. Dans cette perspective, je tenterai de déplacer la notion de point de vue situé dans le contexte littéraire et en l'envisageant comme *une écriture qui se fait à partir de lieu vécu / connu*. Je soutiendrai l'hypothèse qu'en étant créées à partir d'une localisation sociale « décentrée », leurs œuvres offrent des perspectives de reconfiguration pour le centre, voire pour le lectorat qui s'y trouve. Cette hypothèse sera particulièrement vérifiée à travers la figure de l'aventurier, qui vient supplanter celle du « migrant·e » ou encore de « clandestin·e ». Raconter la mobilité comme une aventure, c'est d'une part adopter le point de vue de celle·celui qui la vit, et c'est d'autre part envisager le sujet en migration en dehors des paradigmes de la violence, de la déshumanisation et de la condescendance qui prévalent dans des représentations collectives. Le personnage recouvre avec cela une forme d'agentivité, qui est retranscrite dans les œuvres par la concurrence s'opérant entre les espaces géographiques et politiques, et ceux qui se dessinent

²⁷ Jason HERBECK, « Entretien avec Fabienne Kanor », *op. cit.*, p. 975.

²⁸ Gayatri Chakravorty SPIVAK, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. de Jérôme VIDAL, Paris, Amsterdam, 2009.

²⁹ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 72.

mentalement, au fur et à mesure des expériences de migration et au-delà de la frontière Nord / Sud que matérialise par exemple la Méditerranée.

Le dernier chapitre est à saisir sous le signe de la proposition. Il résume les possibilités de prolongement ou de renouvellement de l'Atlantique noir à partir de la Méditerranée. Également marquée par des circulations et des échanges multiples, notamment entre l'Afrique et l'Europe, ne peut-elle pas également se concevoir, comme l'Atlantique, comme un lieu de relation ? Il sera question de suggérer des continuités littéraires de la notion émergente en sciences sociales de « Méditerranée noire », notamment en réinvestissant dans cet espace des questionnements diasporiques, interrogés majoritairement au chapitre 6, dans le contexte atlantique. On tentera de définir les contours esthétiques de ce que seraient une littérature et une création de la Méditerranée noire, en envisageant l'hypothèse de leur fonctionnalité représentative. Les œuvres littéraires pourront alors se concevoir comme faisant acte de proposition pour les styles et les formes de vie hybrides qui s'élaborent dans les espaces frontaliers, dans un geste d'affirmation culturelle et identitaire.

Chapitre 7 :

La création comme acte de réparation

7.1 « Mélancolies créatrices¹ »

7.1.1 L'exemple des chants dans *Humus*

On aurait pu ajouter aux tactiques de résistances citées dans la deuxième partie la question de l'expression artistique, qui dans le contexte afrodiasporique est souvent elle aussi envisagée comme un acte de résistance. Durant le Passage du Milieu, le chant entoure l'acte du saut. Avant celui-ci, « les femmes se sont mises à chanter. C'est bon, comme une berceuse. C'était beau. Même les méchants n'ont rien osé dire » (*H*, 163). C'est à nouveau le cas lorsque les captives qui ont survécu sont repêchées par l'équipage du navire :

Le bruit sec de l'écouille claque. Tel un point dans une phrase, le point dans la phrase. Fin, c'est ici que nous mourrons, sans parents pour fêter ni terre pour nous recouvrir. Sur les visages, l'espoir, l'ultime, s'en est allé. Où iront nos âmes quand nos corps partiront ? Dans le jour qui s'effiloche s'élève alors le plus beau chant du monde. Chant mille langues – qui, pour autant, dit le même – accompagne la levée des âmes amies (*H*, 22).

Ce chant s'élève précisément dans un contexte narratif de négativité, que souligne la question rhétorique, marquant l'absence de perspective inhérente à l'enfermement dans la condition d'esclave. C'est encore une fois la perte, celle du monde connu et de la communauté d'origine, qui est mise en exergue dans les propos du personnage. Pour les héroïnes du roman, alors que le saut représentait une pulsion de vie, y avoir survécu est au contraire décrit comme une « fin », comme une mort – cette même mort sociale qu'elles ont tenté de fuir en sautant dans l'océan. Le chant apparaît alors comme une antithèse face au désespoir retranscrit, tout en remplissant une fonction funéraire, qui vient combler l'absence des rites traditionnels. Décrit par des hyperboles, il s'illustre à la fois par sa beauté et par sa polyphonie ; comme les paroles qui circulent au sein de la cale (cf. 6.3.2), il est significatif d'une unité dans la diversité (on note l'antithèse entre « mille langues » et « le même »).

Premièrement, le « chant mille langues » mentionné dans *Humus* montre les liens qui s'engagent entre l'expression artistique et la diaspora, à l'état de naissance dans le contexte du Passage du Milieu mis en scène dans le roman. Entremêlant des influences africaines,

¹ Référence à : Léonora MIANO, « Mélancolies créatrices. Écritures subsahariennes de la catastrophe », *op.cit.*

européennes, et d'autres encore, les musiques afro-atlantiques sont envisagées par les penseurs de la diaspora comme révélatrice de l'hybridité des cultures afrodescendantes, à la fois illustrant leur dynamique et interférant dans leur formation. Elles se révèlent également un support d'expression contestataire face au modèle sur lequel repose l'imaginaire national de l'Occident, l'hybridité de ces musiques contredisant l'existence d'une quelconque authenticité. C'est là un point que mentionne Stuart Hall :

La prolifération et la dissémination de nouvelles formes musicales hybrides et syncrétiques ne peuvent être saisies selon le modèle du centre et de la périphérie, ni se fonder simplement sur la notion nostalgique et exotique de la redécouverte des rythmes anciens. C'est l'histoire de la production de la culture, de musiques de la diaspora nouvelles et profondément modernes – issues, bien entendu, des matériaux et des formes de plusieurs traditions musicales fragmentées².

Deuxièmement, les passages de *Humus* présentent le chant comme un support de consolation. Dans le contexte de la violence, il constitue une façon de supporter celle-ci, voire de la dépasser : dans « Révélation », un personnage mentionne un chant qui « s'imposait » « pour éloigner la folie » (*RBT*, 25). Dans *l'Atlantique noir*, où la musique tient une place considérable, Paul Gilroy la présente comme un véritable mode de communication alternatif :

Le lieu commun de l'indicibilité de l'expérience de la terreur raciale, qui apparaît à plusieurs reprises dans le jugement porté au XIX^e siècle sur la musique des esclaves, a d'autres implications importantes. On peut s'en servir pour contester l'idée selon laquelle l'écriture et le langage sont l'expression suprême de la conscience humaine. La force et l'importance de la musique dans l'Atlantique noir se sont accrues en raison inverse de la faiblesse expressive du langage. N'oublions pas que les esclaves se voyaient interdire, souvent sous peine de mort, l'accès à l'alphabétisation, et que les possibilités d'expression culturelle qui leur étaient accordées, comme substitut aux autres formes d'autonomie individuelle que leur déniait la vie dans les plantations et les baraquements, étaient extrêmement rares. C'est dans la longue lutte des maîtres et des maîtresses avec les esclaves, au moment où ont pris corps l'indétermination et la polyphonie de leur langage, que la musique est devenue vitale³.

Deux choses m'apparaissent importantes ici dans les propos de Gilroy. La musique y est d'une part pensée comme un mode de communication qui échappait à l'entendement des Européen·ne·s⁴, et que les déporté·e·s, souvent issu·e·s de diverses régions d'Afrique et ne parlant donc pas systématiquement les mêmes langues, pouvaient employer pour dépasser ces

² Stuart HALL, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, op. cit., p. 340.

³ Paul GILROY, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, op. cit., p. 142.

⁴ « [...] chanter dans des langues africaines permettait aux captifs de communiquer sans que la plupart des capitaines européens et des membres de l'équipage s'en rendent compte. Le chant était également une manière de trouver ou retrouver des membres de sa famille, de son village ou de son pays, ainsi que d'identifier les différents groupes culturels emprisonnés à bord. Le chant permettait de transmettre des informations de première importance : les conditions de vie, les bons et mauvais traitements, les résistances, les événements, ou encore la destination finale du navire. Chanter permettait de créer un socle de connaissances communes et, ainsi, de forger une identité collective » (Marcus REDIKER, *À bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite*, op. cit., p. 412).

différences. En cela, la musique se révèle aussi à travers la communion qu'elle engendre, ce dont les extraits susmentionnés de *Humus* témoignent. Elle permet le rassemblement et constitue une expression collective, qui, selon Gilroy, « unit un geste politique et moral à un acte de création et d'affirmation culturelle⁵ ». D'autre part, elle figure aussi une modalité d'expression qui permettait aux esclaves de dépasser les impossibilités du simple langage, insuffisant pour exprimer la violence subie et ses conséquences. Le blues et les *spirituals* sont nés dans les plantations de coton ; le jazz, qui en est issu, a pris son essor pendant la Ségrégation ; le reggae est né en Jamaïque, alors que la communauté rasta qui est à son origine subissait la violence coloniale puis néocoloniale⁶ ; le hip-hop est né dans les ghettos des États-Unis. Ces différents genres musicaux sont donc tous apparus dans un contexte marqué par l'oppression, qu'ils dénoncent plus ou moins, mais qui se situe en tous les cas dans leur genèse.

Or, comme écrit dans le chapitre 6, la musique imprègne l'écriture d'auteur·ice·s noir·e·s, à l'instar de Léonora Miano. Son recueil *Red in blue trilogie* de Miano, ainsi que le suggère son titre, est présenté comme renvoyant « à la mélancolie de la note bleue, à l'origine du blues » (*RBT*, 3), genre musical qu'elle définit comme déterminant pour la « sensibilité⁷ » de ses textes – le jazz inspirant davantage la structure de ceux-ci. Issus des *work songs* des esclaves, les chants blues expriment le vécu de l'esclave. Héritant son nom de l'expression *blue devils*, qui signifie « idée noire », le genre se caractérise par la note bleue. Celle-ci insère une tonalité mineure et majeure supplémentaire, issue du système musical africain dans le système musical occidental et est généralement rapprochée de l'expression de sentiments tels que la tristesse et la nostalgie⁸.

7.1.2 Mélancolies postcoloniales

Le blues est donc *a priori* une musique mélancolique. Conformément à la définition psychanalytique freudienne, déjà définie dans la première partie (cf. 2.3.2), cette mélancolie, qui se caractérise dans cette perspective comme un état de « dépression profondément douloureuse⁹ », pourrait provenir des nombreuses pertes – celle de la terre d'origine, de la liberté etc. – qui marquent la naissance du genre musical. Cet état psychique se rapproche du deuil par ses réactions et s'en différencie seulement par le fait qu'il engendre en plus « le trouble du sentiment d'estime de soi¹⁰ ».

Des penseur·euse·s postcoloniaux·ales s'approprient la notion de mélancolie pour qualifier un état partagé par une même communauté face à la perte. Paul Gilroy l'emploie pour

⁵ Paul GILROY, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, op. cit., p. 133.

⁶ Amzat BOUKARI-YABARA, *Africa unite ! Une histoire du panafricanisme*, op. cit., pp. 283-285.

⁷ Léonora MIANO, "Écrire le blues", op. cit., p. 20.

⁸ Ainsi que le précise Miano, il existe cependant aussi un *happy blue* et un *mean blue* (*Ibid.*).

⁹ Sigmund FREUD, « Deuil et mélancolie. Extrait de Métapsychologie » [en ligne], *Sociétés*, op. cit., p. 8.

¹⁰ *Ibid.*

décrire « l’incapacité de la Grande-Bretagne à faire le deuil de son empire et à gérer ses conséquences¹¹ », précisant ailleurs que son propos pourrait aussi s’appliquer à d’autres nations européennes¹². Cette « pathologie nationale¹³ » entraîne selon lui le racisme et l’hostilité à l’immigration, exprimant en deçà une vaine tentative de « réhomogénéiser la nation¹⁴ ». L’écrit pour la parole « Le monde connu » en décrit les ressorts :

Ils ne veulent pas voir disparaître le monde connu
Les assimilationnistes Les opposants
au multiculturalisme C’est ça qu’ils craignent
La perte des repères Que tout change
Qu’on n’ait pas le choix Que ce soit ça ou disparaître
Que la langue se transforme Les visages aussi
La substance profonde Que le pouvoir et même la peur change de camp
[...] Ils veulent préserver le monde connu
Son rayonnement Sa puissance Et on les comprend
Car l’éclat s’affaiblit Car la *puissance vacille* Un peu plus chaque jour
Et ça fait mal Mais d’autres ont vu s’effiloche la réalité
Se désagréger le monde connu Leurs enfants errent
Tentent encore de comprendre comment fonctionne le nouvel univers
dans lequel ils sont précipités C’était ça la colonisation
Pour ceux qui l’ont vécue [...] C’était ça la colonisation
La disparition du monde connu On vit avec Comme on peut
mais on vit (EPP, 17)

La mélancolie est retranscrite dans ce texte par un champ sémantique important qui renvoie à la perte (« disparaître », « perte », « transforme », « s’affaiblit », « s’effiloche », « se désagréger », « errent » ...), à savoir celle des références et des repères culturels, lesquels sont englobés dans l’expression du titre, « Le monde connu » (cf. 1.1.1). Elle apparaît sous la forme d’une peur des tenants du nationalisme en Europe (« les assimilationnistes », « les opposants au multiculturalisme »), que l’antithèse « la puissance vacille », sur laquelle insiste la typographie italique, illustre. Dans le même temps, en faisant référence à la colonisation, le texte rappelle que cette hybridité n’est pas inédite et que ces mêmes nations qui la craignent l’ont engagée sur d’autres territoires.

Dans l’écrit pour la parole susmentionné, on constate une opposition entre un « ils » et un « on », le premier craignant la perte du « monde connu », le second l’ayant déjà vécue. Pour ce dernier, c’est la définition de « mélancolie postcoloniale » que donne Isao Hiromatsu qui prévaut : celui-ci adopte, contrairement à Gilroy, la perspective de l’ex-colonisé·e et de l’ex-colonie, les œuvres des auteurs qu’il étudie, Patrick Chamoiseau et Émile Ollivier, questionnant notamment l’espace caribéen d’où ils sont originaires. Il la définit comme « un psychisme ambivalent entraîné par la perte/le manque de certains objets d’attachement – objets qui sont en l’occurrence la mémoire collective et/ou le lieu d’appartenance identitaire¹⁵ ». Sans cesse, et aujourd’hui encore, du fait de son histoire et de l’exclusion qu’il continue de subir, le

¹¹ Paul GILROY, *Mélancolie postcoloniale*, trad. de Marc SAINT-UPERY, Paris, B42, coll. « Culture », 2020, p. 132.

¹² *Ibid.*, p. 129.

¹³ *Ibid.*, p. 148.

¹⁴ *Ibid.*, p. 132.

¹⁵ Isao HIROMATSU, *Mélancolie postcoloniale. Relecture de la mémoire collective et du lieu d’appartenance identitaire chez Patrick Chamoiseau et Émile Ollivier* [en ligne], Université de Montréal, *op. cit.*, p. 25, URL : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/7134/Hiromatsu_Isao_2012_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y.

personnage afrodescendant est condamné à lutter envers l’anéantissement et la mort : il doit se battre contre le vide, qui définit dans le regard hégémonique sa présence au monde, et composer avec l’« intériorisation subjective des rhétoriques de la déficience qui se logent sous l’injure raciale¹⁶ ». Il peut en être de même pour le personnage subsaharien : s’il n’a pas été éloigné de la terre mère, celui-ci s’est également confronté à la fracture du « monde connu » et à la perte, puisque les cultures autochtones du continent ont été altérées et saccagées par l’intrusion occidentale, la capture, le colonialisme et le néo-colonialisme. La tonalité de certaines œuvres du corpus, à l’instar de *Anges fêlées*, rend compte de la mélancolie qui en résulte : « L’âme qu’on étouffe souffre de savoir ce qui tue l’âme. Elle, violente, se jette en éclats sanglants contre les parois de son crâne [...] Ici où je ne suis pas née la terre écorchée suinte ses purulences de vérité » (AF, 43).

7.1.3 *Melancholia africana*¹⁷

➤ *La mélancolie comme résilience*

Cependant, comme le montre l’exemple de la musique dans le contexte afrodiasporique, le sujet afrodescendant ne se résout pas à « l’abandon de toute activité qui n’est pas en relation avec le souvenir du défunt¹⁸ » que Freud mentionne dans sa définition de la mélancolie : puisqu’il est création, le blues est une activité, et puisqu’elle s’inspire du quotidien subi dans les plantations, son expression n’est pas limitée au souvenir. Tout en contestant les contextes d’oppression au sein desquels elles surgissent, les musiques afrodiasporiques sont quelquefois présentées comme permettant la survie¹⁹, s’entendant ici aussi à la fois comme résistance à la mort et comme dépassement de celle-ci, dans la mesure où elle transforme la douleur de la perte en « beauté ». Or, selon Miano : « C’est dans la capacité à produire de la beauté avec ce qui génère de la souffrance, que se trouve la promesse de connaître des lendemains meilleurs²⁰ ». On pourrait aussi les concevoir comme des supports de résilience²¹, que Boris Cyrulnik définit

¹⁶ Nadia Yala KISUKIDI, « Lætitia africana. Philosophie, décolonisation et mélancolie », dans Achille MBEMBE et Felwine SARR (dir.), *Ecrire l’Afrique Monde. Les ateliers de la pensée*, Philippe Ray, Dakar, 2017, p. 64.

¹⁷ Nathalie ETOKE, *Melancholia Africana. L’indispensable dépassement de la condition noire*, op. cit.

¹⁸ Sigmund FREUD, « Deuil et mélancolie. Extrait de Métapsychologie » [en ligne], , op. cit., p. 8.

¹⁹ Prospère TIAYA TIOFACK, *L’écriture musicale dans les œuvres de Toni Morrison et de Léonora Miano*, , op. cit., pp. 43-45.

²⁰ Léonora MIANO, "Écrire le blues", op. cit., p. 23.

²¹ Cette hypothèse est contestée par certains penseur·euse·s. Ajari cite Saidiya Hartman, qui rappelle que dans le contexte de l’esclavage, la musique comme la danse étaient aussi utilisées à des fins esclavagistes. Sur les navires négriers, elles permettaient de divertir les membres de l’équipage, d’entretenir les corps des esclaves et pouvaient servir « d’argument de vente », ainsi que le rappelle également Rediker (Marcus REDIKER, *À bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite*, op. cit., p. 346). Pour Hartman, envisager la musique noire comme résilience « contribue à faire écran, et à euphémiser voire à dissimuler la violence subie par les Noirs au cours de leur histoire » (cf : Saidiya HARTMAN, *Scenes of Subjection, terror, slavery, and self-making in nineteenth-century*

comme « un processus biologique, psychoaffectif, social et culturel qui permet un nouveau développement après un traumatisme psychique²² », dans la mesure où elle résiste à la douleur et à l'horreur.

Cette différence notable dans l'abord de la mélancolie en contexte afrodiasporique est relevée par Nathalie Etoké : « Paradoxalement, la multiplicité de la perte [y] devient le terrain du survivre. Contrairement à l'approche freudienne, elle ne mène pas au suicide mental. Elle oblige le Noir à résister au déclin, à révéler la vie en luttant contre tout ce qui s'évertue à la profaner²³ ». Pour signifier cette particularité, elle forge le concept de « melancholia africana », dans un essai préfacé par Léonora Miano :

Esthétique du malheur et de la souffrance confrontée au refus de mourir, la *melancholia africana* est un concept extensible qui examine comment les Subsahariens et les Afrodescendants gèrent la perte, le deuil et la survie dans une pratique du quotidien contaminée par le passé. C'est aussi l'expression d'un être dans son monde et dans le monde de l'autre. [...] Dans le contexte africain et diasporique, l'intériorisation de la perte ne reste pas figée sur elle-même. Elle trouve sa cohérence dans sa capacité à réinvestir l'espace extérieur. Les esclaves, les colonisés et leurs descendants s'efforcent d'aller au-delà des conditions dépressives engendrées par la violence fondatrice. La rencontre avec l'Autre a placé les populations subsahariennes dans des situations limites [...] liées à l'irréversibilité d'une existence aux prises avec l'insondable. Incapables de contrôler, d'expliquer ou d'échapper aux dites situations, le sujet se reconstitue à partir de ce qui a été perdu tout en intégrant des référents étrangers à la culture d'origine²⁴.

Ainsi, « à cause de cette constance de l'effort face à l'adversité, la *melancholia africana* se révèle thérapeutique et non pathologique. Elle n'est pas autodestructrice, mais réparatrice²⁵ ». Elle est donc aussi une résistance. Là encore, la musique afrodiasporique vient illustrer le propos²⁶, mais l'on pourrait dire de même d'autres pratiques artistiques et de sa vie, ce que suggère le personnage de Kalunga dans « Révélation », lorsqu'il annonce la parole finale de Inyi, figure féminine du divin : « La divinité [...] résonne dans leur musique et dans leur poésie. Elle se glisse [...] dans la mélancolie lumineuse de ceux qui vivent au-dessus du malheur et du ressentiment. Dans leurs actes d'espérance et de foi. Dans le partage du plat unique. Dans l'éclat si pur du rire qui s'ose au milieu des décombres, faisant pâlir les plus brillantes étoiles » (*RBT*, 49). L'oxymore « mélancolie lumineuse » est importante dans cette lecture de la résilience. Dans le texte, la lumière enveloppe la noirceur qui la qualifie habituellement ; elle est accompagnée de tout un champ lexical de la lumière (« éclairé », « éclat » ...), ainsi que des antithèses telles que celles mettant en parallèle le verbe « pâlir » et

america, New York, Oxford, Oxford University Press, 1997 ; cité dans Norman AJARI, *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, op. cit., pp. 252-257).

²² Boris CYRULNIK, « Pourquoi la résilience ? » [en ligne], dans *Résilience*, Odile Jacob, coll. « Hors collection », 2012, URL : <https://www.cairn.info/resilience--9782738128188-p-7.htm>.

²³ Nathalie ETOKE, *Melancholia Africana. L'indispensable dépassement de la condition noire*, op. cit., p. 28.

²⁴ *Ibid.*, pp. 27-29.

²⁵ *Ibid.*, p. 29.

²⁶ Nathalie Etoké cite le blues, le jazz et les spirituals à la suite de son propos.

le substantif « brillantes étoiles », ou encore « éclat » et « décombre ». Les hyperboles (« l'éclat si pur », « les plus brillantes » ...) soulignent la puissance de la divinité et de ses bienfaits. L'ensemble de ces procédés montrent la capacité des Subshariens à la sur/vie et à l'insertion de la beauté dans une existence possiblement âpre, capacité que suggère la métaphore filée de la lumière ici.

➤ *Mélancolie et écriture*

La *melancholia africana*, que Etoké illustre par les pratiques musicales, pourrait aussi être signifiée par les créations littéraires. En cela, elle rappellerait la façon dont des penseur·euse·s, occidentaux·ales la conçoivent, à l'instar de Danièle Sallenave :

Il faut donc supposer possible le renversement du sentiment mélancolique en puissance de création. Il faut donc que puisse se produire non par hasard, mais par essence, le retournement de l'impossibilité d'agir, de l'immobilité morose, en activité de l'imaginaire, en action créatrice. Cela doit donc être non une chance occasionnelle, individuelle, une grâce accordée à tel ou tel, mais inscrit dans la nature même de la mélancolie. Ce thème surprenant : celui de la « fécondité » de la mélancolie, Jean Starobinski l'a souligné plusieurs fois. La mélancolie est la source paradoxale de l'inspiration et de l'activité artistique ; ce qui paralyse l'homme est ce qui met l'artiste et l'œuvre en mouvement²⁷.

C'est là que se situe peut-être la différence entre la *melancholia africana* et la mélancolie telle que celle analysées par Jean Starobinski, qui a notamment étudié la mélancolie à travers sa lecture des poèmes de Baudelaire²⁸. Dans un contexte où les poètes puisaient dans leur Mal du siècle, leur *Weltschmerz* ou leur *spleen* pour créer, la mélancolie est aussi productrice de génie. Dans le cadre des productions artistiques afrodiasporiques, la perspective est cependant différente. D'abord, elle s'inscrit dans un contexte bien plus violent et global : elle naît ici d'expériences d'arrachement, de mort, d'aliénation et de déshumanisation à grande échelle, et dépasse donc le prisme individuel des poètes romantiques. On pourrait presque dire que pour ces derniers, la mélancolie relevait d'un « privilège », puisqu'elle était la propriété d'une certaine élite intellectuelle, suffisamment éclairée pour avoir conscience de la misère du monde. Pour le sujet noir au contraire, cette considération « classiste » est inopérante : si l'on se replace dans le contexte plantocratique, il paraît évident qu'il n'est pas besoin d'avoir « conscience » des pertes, celles-ci s'imposant d'elles-mêmes dans un quotidien marqué par la violence.

La différence se situe aussi dans le rapport à la mort : dans le *spleen* baudelairien, celle-ci est crainte, ainsi que le suggèrent ces quelques vers :

Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,

²⁷ Danièle SALLENAVE, *Le don des morts. Sur la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 2010, p. 172.

²⁸ Jean STAROBINSKI, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1990.

Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir²⁹.

Dans le contexte de l'Afrodiaspora, elle n'est pas une « fin », ni une dissolution de soi, ainsi que le rappelle Miano dans une étude où elle analyse un corpus subsaharien dans son rapport avec la mort³⁰. Intitulé « Mélancolies créatrices », ce texte la définit au contraire comme une « ressource » qui interfère dans les littératures subsahariennes :

Les écritures subsahariennes ne cherchent pas à raviver le passé pour lui-même. Elles sont traversées par lui, comme les vivants par le souffle des ancêtres qui veillent depuis le pays des morts, et viennent marcher dans les rêves de leur descendance. Elles donnent corps à la trace de ce qui fut, l'auscultent comme un pisteur l'empreinte, pour comprendre ce dont elles émanent et proposer au monde cette science de la survie que maîtrisent Subsahariens et Afrodescendants. Ces écritures opèrent, en réalité, une archéologie de la douleur. Elles l'examinent, la disent, la dépassent déjà, à travers la création littéraire³¹.

L'écriture littéraire dans le contexte africain et afrodescendant s'illustre donc comme une négociation avec le vide que la perte et la catastrophe a engendré. Plutôt que de se résoudre à cette perte, elle la répare, en la faisant apparaître et en récréant par-dessus.

Fabienne Kanor envisage la création comme lui permettant de combler l'absence d'une terre à soi. Lors de son deuxième séjour en 2020, à Ouidah où elle était déjà venue avant d'écrire *Humus*, elle a fait part de sa déception de ne pas être reconnue :

Mon grand fantasme d'Afrodescendante est de trouver une communauté [...] J'avais envie, en arrivant à Ouidah, [...] qu'il y ait quelqu'un qui puisse me dire : « Ah, mais toi, tu étais là il y a quinze ans », ou même pas quinze ans mais simplement : « Ah mais tu es revenue ». « Tu es revenue ». C'est sur cette notion-là que je réfléchissais, revenir. « Ah tu es revenue, tu es revenue, mets-toi à l'aise ». Mais en fait il n'y a pas du tout ces paroles-là. Il y a un gros moment de solitude³².

Le désir d'être reconnue et la notion de retour renvoient chez elle à deux temporalités qui se confondent : d'une part, un voyage qu'elle a effectué en 2005 à Ouidah, en prémice de l'écriture de son roman *Humus* ; et d'autre part, un retour plus symbolique, qui irait à contre-courant de la Déportation transatlantique qu'ont subie ses ancêtres, sans doute originaires d'une région du Nigéria frontalier : « J'étais là aussi, pas il y a quinze ans, mais j'étais là il y a quatre cents ans³³ », dit-elle. Mais dans cette errance, la création, dont l'écriture, la performance et le cinéma, lui

²⁹ Charles Baudelaire, « Spleen », *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 87

³⁰ Léonora MIANO, « Mélancolies créatrices. Écritures subsahariennes de la catastrophe », *op. cit.*

³¹ *Ibid.*, pp. 37-37.

³² Lucille COMBREAU, Rocío MUNGUÍA AGUILAR, Marjolaine UNTER ECKER, « "Faire la traversée ensemble", échange avec Fabienne Kanor à propos de la performance Paroles de Revenante (Ouidah, février 2020) », *op. cit.* p. 171.

³³ *Ibid.* .

apparaît comme un moyen de combler cette perte de la terre originelle. Elle s'impose comme une façon de « rentrer » : « l'écriture me rapatrie, parce qu'elle me permet, non pas de trouver mon petit *home sweet home* dans ma page, mais de continuer à penser que je viens de ce continent, que je suis née *vers*, quelque part, dans ce continent³⁴ ». Cette perspective est annonciatrice d'une création rédemptrice et allant dans le sens de l'hypothèse développée par Céline Guillot, selon laquelle la littérature pourrait reconstruire une communauté perdue³⁵.

7. 2 Comment les œuvres composent avec la non-histoire

7.2.1 La continuité de l'archive dans *Humus*

➤ *Les absences de l'archive du capitaine Mosnier*

La démarche qu'opère Fabienne Kanor pour écrire *Humus* confirme ce propos. Celui-ci a en effet été composé à partir d'une archive, « trace » matérielle du passé, à savoir un extrait du journal de bord de Louis Mosnier³⁶, capitaine du bateau négrier *Le Soleil*, qui est retranscrite en prélude au roman :

Le 23 mars dernier, il se serait jeté de dessus la dunette à la mer et dans les lieux 14 femmes noires toutes ensemble et dans le même temps, par un seul mouvement... Quelque diligence qu'on pût faire, la mer étant extrêmement grosse et agitée, ventant avec tourmente, les requins en avaient déjà mangé plusieurs avant qu'il y ait eu même du monde embarqué, qu'on parvint cependant à pouvoir en sauver sept dont une mourut à sept heures du soir étant fort mal lorsqu'elle fut sauvée qu'il s'en est trouvé huit de perdues dans cet événement (*H*, 11)³⁷.

³⁴ *Ibid.* p. 172.

³⁵ Céline GUILLOT, *Inventer un peuple qui manque. Que peut la littérature pour la communauté ?* Bataille, Char, Michaux, Nancy, Agamben, Dijon, les Presses du réel, coll. « L'espace littéraire », 2013.

³⁶ Des citations de ce journal de bord ont été recopiées dans le Grand Passage au Mémorial de Nantes. C'est ce que l'on peut voir dans un document disponible en ligne qui répertorie « l'intégralité des citations présentées dans le grand passage du Mémorial », URL, : https://www.chateaunantes.fr/wp-content/uploads/2020/08/6-citations_francais.pdf.

³⁷ La retranscription complète de cet épisode dans le journal du capitaine serait la suivante : « le 23 mars dernier ; il se seroit jetté de dessus la dunette à la mer et dans les lieux 14 femmes noires toutes ensemble et dans le même tems par un seul mouvement ; ayant alors le canot sur le pont et la chaloupe étant employée à chercher l'ancre de targon ; qu'ayant à la mer pour embarcation une pirogue de 33 pieds fillée de barriere ; que pendant le temps que tout l'équipage fut occupé à baller de lavant la d. pirogue ; quelque diligence qu'on put faire la mer etant extrêmement grosse et agitée ventant avec tourmente ; les requins en avoient déjà mangé plusieurs avant qu'il y eut même du monde embarqué, qu'on parvint cependant à pouvoir en sauver 7 dont une mourut à 7 heures du soir, étant fort mal lorsqu'elle fut sauvée ». Il est consultable aux archives départementales, série B 4595 f. 173, ainsi qu'on peut le lire sur une publication du *Mémorial de l'esclavage de Nantes*, accessible sous ce lien :

D'emblée, le roman annonce donc un rapport explicite avec l'Histoire, ce que soulignent également les dates précises, respectivement « le 23 mars dernier » (*H*, 11) et « 1774 » (*H*, 13), qui apparaissent dans la note d'intention : « Tout est parti de là. De cette anecdote rapportée par un capitaine négrier en 1774 et retrouvée aux archives de Nantes. Tout est parti de cela. D'un désir de troc. Échanger le discours technique contre la parole. La langue de bois des marins contre le cri des captifs » (*H*, 13).

Très vite cependant, elle y mentionne aussi son désir de se défaire de la trace historique, le « troc » qu'elle mentionne étant souligné par la structure parallèle des phrases et les répétitions à propos de la genèse de l'œuvre. Ce « troc » ne concerne cependant pas seulement l'archive, il se porte aussi sur l'échange qui serait de l'ordre de l'objectif (« technique », « langue de bois ») – sous-entendu, dépourvu d'émotion – et d'une langue qui surgirait depuis l'expérience vécue et ressentie (« cri »), différence que sous-entend l'opposition respective entre un « discours » et une « parole ». Une distinction similaire réapparaît quelques lignes plus loin, où elle oppose deux « histoires » :

Cette histoire n'est pas une histoire. Mais un poème. Cette histoire n'est pas une histoire, mais une tentative de glissement, là où il n'est plus de témoins pour dire, là où l'homme, plongé dans l'obscurité des mers, dans ce noir-bleu qui n'en finit pas, affronte la pire épreuve qui soit : la mort de la parole, l'aporie.

Comme ces ombres jadis enchaînées, le lecteur est dès lors condamné à ne plus bouger. Juste écouter, sans autre distraction, ce chœur de femmes. Entendre encore, jusqu'au bout, au risque de s'étourdir, ces cœurs battants (*H*, 14).

« Le poème » que Kanor mentionne est à entendre sous différentes formes. D'une part, la dimension esthétique que sous-entend le mot « poème » est mise en exergue, aux dépens du mot « histoire », répété plusieurs fois, que l'on peut comprendre ici à travers la polysémie du terme. Il semble que l'autrice cherche à éloigner le texte de l'Histoire en tant que discipline scientifique et donc d'une forme de véracité, mais également de l'histoire – « le contenu narratif », selon Genette³⁸. Cette dernière se caractérise « par la structure des états et processus (en gros, actions) – ordonnés en successions et simultanités chronologiques – qui est thématifiée³⁹ ». Si l'on retrouve pourtant ces éléments dans le roman, ce dont l'autrice prévient le-la lecteur·rice, c'est qu'il ne trouvera pas dans ces pages « un roman d'aventure », « un récit épique, une épopée tragique » (*H*, 13) généralement employés pour parler de l'esclavage ; c'est pourtant ce à quoi pourrait renvoyer le poème qu'elle revendique, qui aurait pu définir un *epos*, récit poétique épique. Le poème en question se pose donc plutôt comme une façon détournée (un « glissement ») de défier la « mort de la parole » et de réparer celle-ci en imaginant d'autres

https://www.facebook.com/fondationpourlamemoiredelesclavage/photos/a.145732117053718/519846242975635/?type=3&eid=ARAO_n_0j1K-scu-9Cc9TxBLDR9OWu_COPEkL1slj7AvnLB8ga40il53kcVoxE-guchd0tsool-LmFnik

³⁸ Gérard GENETTE, *Figures III*, op. cit., p. 72.

³⁹ Louis Hébert, *Cours de sémiotique : pour une sémiotique applicable*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », 2020, p. 364.

formes de voix qui auraient pu en surgir, des paroles qui sont « dues⁴⁰ » ; on voit, dans cette dernière citation, que la parole est centrale dans l'œuvre, que cette dernière vise à *re-dire* des paroles effacées dans l'Histoire, comme en témoigne le champ lexical correspondant (« témoin », « parole », « aporie », « écouter », « entendre »).

Cette parole due est restituée dans un schéma de communication verbal complet, tel que le conçoit Roman Jakobson⁴¹ : le contexte déterminé est celui de la cale du bateau ; l'émetteur est constitué par « le chœur de femmes » ; le récepteur par le « lecteur », qui se trouve à son tour « enchaîné » ; le canal est le poème en question ; le message est l'expérience du Passage du Milieu ; le code la langue écrite aux accents oralisés qu'emploie le roman. S'agit-il pour autant d'une communication verbale qui est principalement poétique, ainsi que pousse à la penser la qualification de poème que la note d'intention attribuée à « cette histoire » ? Chez Jakobson, la fonction poétique se manifeste par la prépondérance de l'esthétique (qui n'efface pas pour autant les autres fonctions du langage). Dans le roman, il y a certes un soin pris au style, aux sons du texte et à la refiguration d'une forme orale, qui participe à sa genèse « Il n'y a pas un mot de ce roman qui n'ait été chanté, murmuré ou répété à haute voix plusieurs fois. C'était essentiel pour moi d'écouter l'effet du mot sur moi [...] Et quand le mot sonnait faux, quand je n'entendais plus mon personnage, j'en essayais un autre, et un autre...⁴² ». Mais le poème annoncé peut aussi faire référence à la *poïétique* au sens étymologique du terme, notion qui renvoie à la création⁴³ ; or, dans *Humus*, il y a véritablement *re-création* de paroles des captives. Ce « re- » ne correspond pas à une retranscription fidèle de ces paroles perdues, ce « re- » renvoie plutôt à un dépassement, à un inédit.

Fabienne Kanor ne cherche pas à retranscrire fidèlement ce *qui a été*, ce qui est de toute façon impossible compte tenu du peu d'archives restantes à propos du Passage du Milieu, ce dont l'autrice s'accommode :

Au fil des chapitres, [...] j'ai accepté cette idée qu'il me faudrait tout réinventer, faire comme si j'étais la première à entendre ces voix de captifs, la première à me poser la question des origines. Je ne voulais pas écrire avec des préjugés, je ne voulais pas que mon récit soit de seconde, voire de dernière main. Je souhaitais jouer avec cette absence (de lieux, de langue, des morts et des vivants) et m'autoriser à tout réinventer, c'est-à-dire à remplir les « trous ». Mais je crois que c'est là ce que les écrivains savent faire de mieux⁴⁴.

⁴⁰ Aimé CESAIRE, « Comme un malentendu de salut... (recueil inédit) », dans *La poésie*, Paris, Éd. du Seuil, 2006, pp. 496-497.

⁴¹ Roman JAKOBSON, «Linguistics and Poetics» [en ligne], *Style in Language*, Thomas A. Sebeok, MIT Press, 1960, URL : https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=https%3A%2F%2Fpure.mpg.de%2Frest%2Fitems%2Fitem_2350615%2Fcomponent%2Ffile_2350614%2Fcontent

⁴² Jason HERBECK, « Entretien avec Fabienne Kanor », *op. cit.*, p. 969.

⁴³ Voir par exemple : Marcel DETIENNE, « De l'efficacité en raison pratique. Approches comparatives » [en ligne], *Po&sie*, n° 137-138, 2011, pp. 231-241, URL : <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-poesie-2011-3-page-231.htm>

⁴⁴ Jason HERBECK, « Entretien avec Fabienne Kanor », *op. cit.*, p. 969.

Elle appréhende donc ces absences comme une ouverture, qui permet d'ailleurs aussi d'échapper à l'horreur que cette Histoire a véritablement été et qui offre donc en outre une authentique liberté d'imagination et de création⁴⁵. Dans *Humus*, cela est signalé par un contrat explicite avec le·la lecteur·rice, l'autrice s'adressant à iel par l'intermédiaire d'un impératif – « laissez ici toute espérance » ; « Abandonnez tout espoir », « rebroussez chemin » (*H*, 13-14) – qui l'engage à s'éloigner délibérément de toute forme d'historicité traditionnelle, sans pour autant souhaiter se défaire de toute possibilité de véracité. Il s'agit plutôt de ré-imaginer celle-ci de façon alternative : « L'idée n'était pas de dire "cela s'est passé ainsi" mais bien plutôt "cela arrive maintenant, cela est en train de se vivre"⁴⁶ ».

➤ *Le discours agentif de l'évènement*

Cette alternative peut se concevoir sous le prisme du genre. L'archive qui a fait naître le projet du roman *Humus* a été écrite par la plume d'un Européen, capitaine d'un navire négrier, qui est symbolique de la voix hégémonique – eurocentrée et androcentrée – de l'Histoire, et qui dit peu de choses des femmes esclaves qui ont sauté du navire négrier. Elle précise seulement combien elles étaient, que certaines d'entre elles moururent, que d'autres survécurent et mentionne finalement le nombre de décès, informations qui retranscrivent la vision esclavagiste du capitaine, pour lequel les pertes sont à regretter au regard du commerce dont il profite. Mais à l'évidence, cette archive, qui constitue la seule trace matérielle consignée de cet événement, ne donne aucune précision sur l'identité (elles ne sont désignées que comme des « femmes noires »), le parcours, ou sur ce que devinrent par la suite les captives.

Si la « parole » (écrite) du capitaine a été conservée jusqu'à aujourd'hui, celle des femmes esclaves a quant à elle disparu. Elle n'a même jamais été entendue. Le roman de Kanor se pose alors comme une forme de réponse à cette absence, puisqu'il poursuit l'archive avec le récit des femmes subsahariennes esclavagisées dont il est question. Il « re-territorialis[e] la vision, le langage⁴⁷ » à propos de l'esclavage, en donnant voix à des femmes afrodescendantes qui sont absentes de l'Histoire, tant du fait de leur race que de leur genre ; il « provincialise⁴⁸ » aussi la voix européenne, et la dépasse même, puisque ce récit est finalement bien plus important, en termes de longueur, mais aussi d'intrigue, que ne l'est l'archive historique. Finalement, le roman réécrit l'Histoire à partir du point de vue de celles qui y furent subordonnées et invisibilisées, opérant ainsi un renversement dans les rapports de domination qui régissent le Passage du Milieu et par extension l'histoire de l'esclavage, dont les femmes noires ont été doublement effacées du fait de leur genre.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 975.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 968.

⁴⁷ Léonora MIANO, "Parole due", *op. cit.*, p. 143.

⁴⁸ Référence à : Dipesh CHAKRABARTY, *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*, *op. cit.*

Cet effacement, qui est aussi significatif d'une déshumanisation, est renversé par l'agentivité que le roman attribue aux captives *via* le récit du saut et la façon dont il agit sur les personnages. Ce point, avait été abordé dans le chapitre 4 (cf. 4.1.2) et l'on peut à présent le réinvestir dans le rapport que le texte entretient avec l'archive historique, qui en soi, est une forme de discours. Or, la théorie de l'agentivité se pense, chez Butler notamment, à partir de cette perspective. Pour elle, les normes sociales se construisent par des processus performatifs ; c'est la répétition de telle ou telle injonction qui létablit peu en peu sous forme de norme. L'agentivité se produirait dans la possibilité de déjouer cette même répétition, en subvertissant le discours normatif depuis l'intérieur : « toute signification se fait dans l'orbite d'une compulsion à la répétition ; il faut donc voir dans la "capacité d'agir" la possibilité d'une variation de cette répétition⁴⁹ ». Or, la structure narratologique de *Humus*, roman choral, est basée sur un « mode répétitif » qui consiste à « raconter *n* fois ce qui s'est passé une fois⁵⁰ » ; ce *n*, dans le roman, c'est le saut mentionné dans chacun des chapitres sous un point de vue différent, qui répète, sous une autre perspective, ce qui est dit dans l'archive historique. Si cette archive est considérée comme un discours normatif, dans la mesure où elle s'exprime depuis un point de vue dominant – masculin et européen –, on peut alors comprendre les différents chapitres, écrits, on le rappelle, à la première personne, comme une « re-citation de l'énoncé à l'encontre de son but original, ce qui aboutit à un renversement de ses effets nocifs⁵¹ », pour reprendre les propos de Barbara Havercroft.

➤ *La répétition du saut : une façon de subjectiviser l'histoire*

Havercroft souligne les liens étroits entre subjectivité et agentivité, dans son étude de textes littéraires sous le prisme de cette dernière notion. En ce sens, elle cite notamment Shirley Neuman, qui définit l'agentivité comme : « la capacité d'agir de façon autonome, d'influer sur la construction de sa propre subjectivité et sur sa place et sa représentation dans l'ordre social⁵² ». C'est ce que retranscrit le saut de l'une des Jumelles, qui par cet acte se défait de sa sœur dans l'ombre de laquelle elle avait jusqu'alors vécu.

Des deux sœurs, Anta est la première à se lever. Passer l'écouille, traverser le pont. Grimper là-haut, sur la dunette. Sans un regard derrière, en direction de cette sœur qui la suit, la supplie de ne pas se jeter à l'eau.

⁴⁹ Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de Cynthia KRAUS, Paris, La Découverte/Poche, coll. « Sciences humaines et sociales », 2012, p. 271.

⁵⁰ Gérard GENETTE, *Figures III*, *op. cit.*, p. 212.

⁵¹ Barbara HAVERCROFT, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret » [en ligne], *Dalhousie French Studies*, vol. 47, 1999, p. 100, URL : <https://www.jstor.org/stable/40837277>.

⁵² Shirley NEUMAN, 1993, « ReImagining Women : An Introduction », dans Shirley Neuman et Glennis Stephenson (éd), *ReImagining Women: Representations of Women in Culture*, Toronto, University of Toronto Press, p. 10. Cité et traduit dans : Barbara HAVERCROFT, « Quand écrire, c'est agir : stratégie narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *op. cit.*, p. 94 .

« Toutes ensemble nous le ferons, toutes ensemble... » Elle connaît la chanson par cœur; Anta, à présent qu'elle marche droit devant. Saute. Saute quand même, un sourire aux lèvres.

C'est la première fois qu'elles pense et décide pour deux (H, 135).

Si jusqu'alors les voix des deux personnages Anta et Feyor s'entremêlaient, avec le saut, elles se différencient explicitement, ce que marque d'ailleurs aussi la typographie italique du texte.

Mais cette autonomie et cette subjectivité sont aussi à percevoir en dehors du saut en tant qu'acte ; elles s'élaborent aussi dans l'implication de l'identité du personnage à travers son récit. Fabienne Kanor choisit en effet d'élaborer dans son roman une diversité de portraits, à travers lesquels les personnages font part de leur façon particulière de vivre et de justifier le saut. Si certaines d'entre elles font preuve d'un certain héroïsme (cf. 4.3.1 et 4.3.2), d'autres s'en s'écartent :

Bien que *Humus* contienne certaines composantes de la tragédie, il me tenait à cœur d'éviter le pathos, d'esquisser des personnages tout en nuances et dont les histoires ne sont pas seulement bonnes à faire pleurer. Il y a tout eu dans ces cales : des méchants comme des bons, des salauds comme des victimes, des lâches comme des guerriers⁵³.

Cette diversité est représentée par les appellations des personnages, qui introduisent le chapitre, puisque chacun d'entre eux porte le nom du personnage dont le point de vue est adopté. Dans la sémiologie du personnage qu'a développée Philippe Hamon, celui-ci constitue, au début du récit, un signe vide. Puis, au fur et à mesure, ce morphème se charge de significations, qui permettent au lecteur de l'identifier en tant que personnage. À cela, Hamon ajoute que : « C'est [...] différenciellement, vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé que se définira avant tout un personnage⁵⁴ ». Le nom ou l'étiquette est donc le premier signe qui l'identifie et celle-ci peut suggérer, ainsi que le souligne Vincent Jouve, un « rôle thématique », qui « permet de véhiculer du sens et des valeurs » et un « rôle actanciel » qui « assure le fonctionnement du récit⁵⁵ ». Dans *Humus*, les appellations semblent jouer ce rôle, puisqu'elles sont significatives des façons dont les différents personnages sont mobilisés dans les récits et dont elles justifient le fait de sauter, avec les autres, dans l'océan, tout en marquant leur différenciation : il y a la Vieille et la Petite, la Reine et l'Esclave, l'Amazone et la Blanche, la Mère et les Jumelles, etc.

Le récit de la Blanche, dont le récit suit immédiatement celui de l'Amazone, s'oppose à la dimension éthique voire politique que le saut a pour cette dernière (cf. 4.3.2). Amante du marin et nommée comme telle parce qu'elle est perçue par les autres personnages comme une traîtresse, la Blanche saute par dépit amoureux et décrit l'acte comme suit : « Dans la mêlée, je les devine, filles de peine et mère de courage. Le corps pelé. Broyé mais libre. Sublimes, elles

⁵³ Jason HERBECK, « Entretien avec Fabienne Kanor », *op. cit.*, p. 970.

⁵⁴ Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage » [en ligne], *Littérature*, vol. 6, n° 2, 1972, p. 99, URL : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957..

⁵⁵ Vincent JOUVE, *Poétique du roman* [en ligne], Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2020, p. 103, URL : <https://www.cairn.info/poetique-du-roman--9782200625948.htm>.

rient [...] Mais voilà qu'un marin me repêche, colle sa bouche contre la mienne et me ressuscite » (*H*, 114). On voit ici qu'elle se détache du reste du groupe et son récit s'oppose en cela à l'esprit de solidarité qui anime le récit d'autres personnages, comme la Muette, ou l'Amazone, qui insiste sur le faire « ensemble » ; elle n'y apparaît qu'en lien avec le marin, ce qui peut aussi rappeler sa relation avec le capitaine. Comme la Blanche, qui refuse d'abord de s'allier au projet (*H*, 111), l'Employée n'anticipe pas non plus sa participation au saut. Travaillant à la solde des négriers, elle ne se préoccupe pas du sort des femmes qui sont enfermées dans la cale et saute avec les autres par simple admiration :

Tout n'est pas simple dans la vie ; il est des choses qui nous échappent. Des éléments qui viennent se mettre brutalement en travers de notre route, des accidents, en somme [...] En temps normal, j'aurais donné l'alerte. [...] Mais au spectacle de ces femmes prêtes à tout pour demeurer libres, quelque chose en moi s'est cassé. J'avais envie de leur ressembler. Elles étaient si belles. Je n'ai pas hésité à sauter.

*

On dit qu'à l'approche de la mort toute notre vie défile en accéléré. C'est une légende. Je n'ai rien vu du tout lorsque j'ai sauté. Il ne m'est rien arrivé de tel. Sans doute parce que jusqu'à présent je n'ai rien vécu d'intéressant... (*H*, 150-151).

Le saut s'opère donc par une sorte de mimétisme, il ne s'opère pas avec la thanatoéthique qui se révèle chez d'autres. La brièveté du récit et l'absence de développement de sa propre expérience, qui en réalité ne s'expriment ici que par la négation, marquent le caractère passif du personnage, mais dans le même temps, elle le subjectivise, en nuancant la portée.

7.2.2 Plutôt que le « procès de l'Histoire », le mobile humain : l'exemple de *Red in blue trilogie*

➤ *Références directes à l'Histoire dans le texte pour la scène*

Les textes de *Red in blue trilogie* peuvent eux aussi s'interpréter, de même qu'*Humus*, comme procédant à une réécriture et à une réappropriation de l'Histoire. Les personnages de « Révélation » « ne s'inspirent que de cas ayant existé, parmi lesquels Mueni Kongo Mabaka, qui fut roi au XVI^e siècle et fournisseur, parmi tant d'autres, de captifs subsahariens⁵⁶». L'autrice inscrit des indices dans le texte, qui amènent le·la lecteur·rice à l'identifier sous les traits de Nzinga Mvemba (1457-1543), rebaptisé Alfonso Ier, qui régna sur le royaume du Kongo de 1506 à 1543 et qui mena une vaste entreprise de christianisation de son royaume : « Durant son règne, Alfonso imposa le catholicisme comme religion d'état, débaptisa sa

⁵⁶ Léonora MIANO, « Révélation, *Red in blue trilogie*. Dossier de presse » [en ligne], La Colline, Théâtre national, 2018, URL : https://www.colline.fr/sites/default/files/dp-revelation_def_17sept_0.pdf.

capitale Mbanza Congo qui devient San Salvador et “ouvrit grand son pays à son ‘ami’ le roi du Portugal [...]”⁵⁷ » ; de même, le personnage de la pièce de Miano évoque sa conversion « au culte étranger » (*RBT*, 34) chrétien. Par ailleurs, le texte pour la scène évoque par exemple le fait qu’à cette époque, les « seigneurs kongo envoyaient leurs fils s’instruire chez ces mindele⁵⁸ Dans leur pays » (*RBT* 33-34), et dans son ouvrage portant sur l’histoire du Congo, l’historien David Van Reybrouk écrit que Alfonso I^{er} envoya son propre fils étudier à Lisbonne⁵⁹. Le personnage de Mueni Kongo Makaba évoque aussi « Manuel, mon... frère en Christ » (*RBT*, 34), qui fait sans doute référence au roi du Portugal de la même époque, Manuel I^{er}. Il mentionne les accords de traite des esclaves mis en place entre les deux rois, que le Kikongo accepta en fournissant des « captifs de guerre » des régions voisines, sans pour autant imaginer que cela mènerait également à la capture des siens. C’est d’ailleurs l’argument de cette méconnaissance que le texte de Miano souligne, de même que la justification de l’agissement par « ruse » :

MUENI KONGO MAKABA. [...] De son côté, Manuel préparait la guerre. Pendant que je le suppliais de m’aider à mettre un terme aux agissements de bandits venus de son pays, ces derniers, avec son consentement, montaient contre moi mes vassaux. Trois de mes propres enfants ont été capturés. J’ai écrit à ce grand chrétien – il rit avec amertume – pour me plaindre d’avoir été abusé. [...]

MAYIBUYE. Quelques-unes des missives destinées à ton faux amis sont connus des historiens. Tu y réclames médecins et ingénieurs. Ils ne te sont jamais envoyés. Lorsque ton prétendu frère te fait parvenir la signature qu’il te demande d’adopter, tu acceptes (*RBT*, 35).

La réplique de Mayibuye fait référence à la correspondance entre Alfonso I^{er} et Manuel I^{er}, qui a en effet été conservée⁶⁰, celle-ci contenant les demandes susmentionnées. D’autres traces de l’Histoire apparaissent dans l’échange des divinités avec le personnage du Mueni Kongo Makaba, comme la bulle papale *Romanus Pontifex* (*RBT*, 34), qui, en 1455, accorda au roi portugais l’autorisation de s’approprier tous les territoires non-chrétiens, de réduire en esclavage les populations autochtones et de mettre « en place la *Mare nostrum*, c’est-à-dire l’idée que la mer est “réservée” aux rois chrétiens et répartie entre eux⁶¹ ». Il est aussi question des *lançados*, ces colons ou descendants de bannis portugais, qui occupèrent un rôle-clé dans la traite et en tirèrent profit, précision que Miano apporte en note de bas de page, dans laquelle elle renvoie vers l’article de l’historien Elikia M’bokolo⁶². Ce type de précision apporte au texte

⁵⁷ Tidiane DIAKITE, *La traite des Noirs et ses acteurs africains : du XV^e au XIX^e siècle*, Paris, Berg International, 2008, p. 30.

⁵⁸ Miano indique en note de bas de page qu’il s’agit du « pluriel de *mindele* », qui « désigne les personnes de type caucasien ».

⁵⁹ David van REYBROUCK, *Congo une histoire*, trad. de Isabelle ROSSELIN, Arles, Actes Sud, 2012, p. 54.

⁶⁰ Aux archives nationales de Torre de Tombo à Lisbonne. Certaines de ces lettres ont été traduites et sont à lire dans le livret de l’exposition *Congos, fragments d’une histoire* [en ligne] de Sammy Beloji, présentée du 6 octobre 2019 au 26 janvier 2020 au Point du Jour, centre d’art / éditeur de Cherbourg, France, URL : https://www.villamedici.it/wp-content/uploads/2020/07/sammy-baloji-congos-fragments_fr.pdf

⁶¹ Aurélia MICHEL, *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l’ordre racial*, op. cit., p. 79.

⁶² Elikia M’BOKOLO, « La dimension africaine de la Traite des Noirs », *Le Monde diplomatique*, 1 avril 1998, pp. 16-17, p. Les *lançados* sont également définis dans l’ouvrage de Diakité comme « les premiers Portugais émigrés

des allures didactiques et suggère un travail de recherche mené en amont ou ayant accompagné l'écriture.

➤ *Les justifications intimes des personnages*

Toutefois, Miano précise, en note de bas de page, que « Révélation n'est pas un texte historique » (*RBT*, 36), et dans « Sacrifices », on constate également que les références directes à l'Histoire se situent en marge du texte. Il ne s'agit pas non plus de faire le procès de l'Histoire, mais davantage d'aider à l'accepter et à l'assumer. Pour cela, l'autrice imagine ce qu'auraient pu être les justifications de ces différent·e·s chef·fe·s subsaharien·ne·s. Ainsi, Ofiri, reine, « prêtresse » (*RBT*, 46), explique sa collaboration par l'impossibilité d'avoir des enfants et la jalousie qu'elle ressentait pour les femmes enceintes qu'elle livrait donc aux esclavagistes. Or, Catherine Coquery-Vidrovitch explique que « le pouvoir étant défini dans l'Afrique ancienne non par l'autorité sur les facteurs de production inertes et limités (la terre), mais par l'autorité sur sa propre existence et sur celle d'autrui, celui de la femme dépend étroitement de ses enfants ; une femme sans descendance était par définition sans pouvoir⁶³ ». Il y a donc cette dimension sociale, pourrait-on dire, qui explique le geste d'Ofiri, mais à travers l'esthétique du texte, c'est surtout d'intimité qu'il est question. Ses réactions et ses répliques rendent compte de son sentiment de frustration et de colère. Elle tente d'ailleurs plusieurs fois de s'exprimer sans y être autorisée, ce qui témoigne de son obstination à vouloir se justifier. Damel Bigue, qui est introduit comme le chef du royaume Kayor⁶⁴, explique sa collaboration comme ultime solution de défense et de protection de son propre royaume et des siens. Sa tentative d'union avec le Teen, chef du royaume Bawol voisin, ayant échoué, puisque le pouvoir de ce dernier a été usurpé par un chef proche des Européens, il a établi des captures dans les contrées voisines. Jenea Big Chief, de même que Rascal, s'en remettent au destin : pour eux, la collaboration avec les esclavagistes était une évidence, quelque chose d'ancré dans les pratiques. Le premier se défausse de sa responsabilité : « Après tout, je ne suis pas coupable du sort que leur ont réservé les étrangers » (*RBT*, 43), dit-il à propos des captif·ve·s qu'il a livré·e·s. Pour le second, né outre-Atlantique « dans un de ces endroits que les habitants du Pays premier appelaient : *la terre d'où nul ne revient* » (*RBT*, 44-45) et rapatrié en Afrique suite à une insurrection, c'était le seul moyen d'obtenir un certain statut dans cette nouvelle terre : « Pas question d'être le sous-

en Afrique et qui, très tôt, dès le XVI^e siècle, s'intégrèrent aux populations africaines dont ils partageaient la vie dans les villages sur la côte comme à l'intérieur des terres. Ils prirent des épouses noires. Les enfants issus de ces mariages furent désignés par le même terme de *lançado* » (Tidiane DIAKITÉ, *La traite des Noirs et ses acteurs africains : du XV^e au XIX^e siècle*, op. cit., pp. 78-79).

⁶³ Catherine COQUERY-VIDROVITCH, *Les Africaines. Histoire des femmes d'Afrique subsaharienne du XIX^e au XX^e siècle*, op. cit., p. 64.

⁶⁴ Le Kayor se situe dans l'actuel Sénégal. Le personnage explique, dans l'une de ses répliques, qu'il a notamment « fait ce qu'il fallait pour posséder ces redoutables armes à feu », demande que l'historien Tidiane Diakité présente comme ayant été récurrente de la part des chefs africains au XVII^e siècle. Je n'ai pourtant pas trouvé si le personnage faisait référence à un Damel en particulier.

fifre d'un autre. Rendre des comptes. Être aux ordres. Et j'allais pas me laisser mourir. Alors... Oui, j'ai vendu quelques lascars » (*RBT*, 45).

➤ *Les intrigues sentimentales qui complètent le propos historique*

L'inscription du sentiment et de l'émotion dans ces différentes justifications permet de délocaliser le propos historique : « Ce qui est révélé, au-delà du mobile du crime, c'est précisément le fait qu'il y en eut et que, comme partout ailleurs, les individus agissent en fonction des circonstances et de leur sensibilité⁶⁵ », Miano ajoutant ailleurs qu'« au Sud du Sahara, hier comme aujourd'hui, il y avait avant tout des êtres humains, pris dans les tourmentes de l'histoire et dans le tumulte des passions⁶⁶ ». Aussi, chacune des pièces du recueil *Red in blue trilogie* mobilise des intrigues secondaires qui sont sentimentales. Dans « Sacrifices », Maresha, qui, on le rappelle, est inspirée de Queen Nanny, apparaît par exemple sous les traits d'une femme amoureuse, voire quelque peu soumise à ses sentiments : « C'est parce que je t'attends, depuis tout ce temps, que je ne loge pas au sein de la communauté où chaque femme a été donnée à l'homme » (*RBT*, 70), dit-elle à Jahred. On comprend à la lecture du texte que les deux personnages ont eu ensemble un enfant, qui a été vendu à un Blanc. Cette anecdote, loin d'être anodine, permet au contraire d'illustrer plus « clairement » la barbarie des esclavagistes, dans la mesure où elle mobilise des sentiments universels. De toute part, dans le texte, on retrouve un champ lexical lié à l'amour : « faire fléchir mon cœur » (*RBT*, 66), « le cœur de l'homme » (*RBT*, 70), « je ne désire que toi » (*RBT*, 70), « le temps du deuil » (*RBT*, 72) « tu es son unique faiblesse » (*RBT*, 73)... Un processus similaire de superposition des intrigues se retrouve dans les autres pièces de Miano, à l'instar de « Tombeau », où le texte fait aussi référence à un triangle amoureux entre Indigo Mesanedi, Solomon Mukasedi et Yellow Lady. Il suggère que les deux premiers ont vécu une histoire d'amour (« Tu n'es pas son ancien amant, mais le fiancé que le destin lui a ravi », *RBT*, 30), ce qui explique l'hostilité de la troisième, qui est la nouvelle épouse du deuxième, à l'égard de la première (« Je suis ta femme, mais elle s'imagine toujours avoir des droits sur toi », *RBT*, 129). Au-delà des relations amoureuses, ce sont aussi les liens affectifs familiaux qui interviennent dans les intrigues. L'amour de Dor pour son frère le mènera par exemple à souhaiter que l'accord avec Sir Charles soit exceptionnellement suspendu : « C'est un cas de force majeure. Jahred est mon sang » (*RBT*, 83). Tout en réattribuant à ces personnages imaginés à partir de figures historiques une humanité qui leur fait défaut dans l'historiographie, ces intrigues sentimentales permettent de créer une proximité avec le spectateur·rice, quelle qu'elle soit : « parler d'amour, de sexualité, de jalousie, de solitude, c'est dire à quantité de gens qui votent différemment et ne partagent pas les mêmes valeurs combien

⁶⁵ Léonora MIANO, « Révélation, *Red in blue trilogie*. Brochure de présentation de la mise en scène de Satoshi Miyagi », La Colline, Théâtre national, 2018.

⁶⁶ Léonora MIANO, « Parole due », *op. cit.*, p. 154.

nous nous ressemblons malgré tout. C'est franchir les limites du lieu de référence, parler à tous, de tous⁶⁷ ».

7.2.3 La fabrication de nouveaux·elles héro·ï·nes

➤ *Pour une autre vision de l'héroïsme*

En « humanisant » des figures référentielles, les textes remettent en question la notion traditionnelle d'héroïsme. Dans la mythologie, le héros est mi-divin, mi-humain. Par extension, en philosophie, l'héroïsme se définit à travers des comportements exemplaires, qui se différencient des façons d'agir communes, qualité que l'on retrouve aussi dans telle ou telle historiographie, par le récit des actions de personnages qui l'ont marquée. Cette exemplarité se juge à travers l'éthique et le politique et occupe une place importante dans le récit historique national. En effet, comme l'écrit Laurent Avezou, « le héros est un individu, réel ou mythique, dont les actes et les sacrifices ont, avec le temps, fini par représenter, à travers des récits, les valeurs, les idéaux et les aspirations d'un groupe social, ainsi que la légitimité de sa position politique et spatiale⁶⁸ ». Or, dans les textes de *Red in blue trilogie*, la nature même de cet héroïsme se discute, ainsi qu'on peut le voir dans « Sacrifices » à travers la frontière qui sépare les hautes terres des basses terres : « deux conceptions de l'héroïsme se font face, entre ceux qui refusent le joug pour se replier dans les montagnes et ceux qui demeurent dans les basses terres » (*RBT*, 3). Cette question est aussi au cœur du débat autour de la nature de la liberté qui divise la communauté et elle est aussi remise en question par la structure narratologique de la pièce. Le glissement entre l'héroïsme dans l'Histoire et dans la narratologie se fait sans doute par la distinction dudit héros des autres individus ou personnages. Mais dans les deux contextes subsiste une forme de subjectivité, ainsi que le relève Philippe Hamon : de même que pour l'héroïsme historique, un héros en narratologie est aussi défini par « un espace moral privilégié » : « D'où les distorsions très fréquentes dans les lectures, accentuées à l'époque moderne par l'extension et l'hétérogénéité du public, donc par la pluralité des codes culturels de référence⁶⁹ ». Des traits peuvent cependant être relevés pour déterminer qui est le héros ou l'héroïne d'un texte. Hamon relève un certain nombre de différenciations, s'appuyant sur la qualification, la distribution, l'autonomie, la fonctionnalité et la pré-désignation. Or, dans le cas d'une pièce comme « Sacrifices » – et c'est aussi vrai pour les autres pièces du recueil –, il n'y a pas à mon sens un personnage en particulier qui se distingue des autres sur l'ensemble de ces

⁶⁷ Léonora MIANO, « Lire enfin les écrivains subsahariens », p. 48.

⁶⁸ Laurent AVEZOU, « Introduction » [en ligne], dans *La fabrique de la gloire*, Paris cedex 14, Puf, coll. « Hors collection », 2020, p. 15, URL : <https://www.cairn.info/la-fabrique-de-la-gloire-heros-et-maudits-de-l-his--9782130818472-p-9.htm>.

⁶⁹ Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage » [en ligne], - *op. cit.*, p. 90.

critères. Chacun d'entre eux a sa particularité, notamment vis-à-vis de leur conception de l'idée de communauté et de liberté, et chacune de leur prise de position semble légitime : le souci que Dor a de préserver la communauté des hautes terres des attaques incessantes ; celui de Lois qui ne souhaite pas rejoindre les hautes terres parce que la vie lui semble tout aussi rude dans ces montagnes ; celui de Zahkor et de Maresha de refuser tout compromis avec les colons... On pourrait supposer que Maresha y occupe un rôle à part, du fait de ses différentes qualités (cf. 5.3). Mais d'un point de vue narratologique, sa distribution dans la pièce n'est par exemple pas plus remarquable que celle d'autres personnages. Elle est absente du premier acte et n'apparaît pas non plus de façon autonome sur scène, autre caractéristique qu'Hamon attribue au héros⁷⁰. Ce n'est d'ailleurs le cas pour aucun autre personnage de la pièce, les protagonistes intervenant toujours au moins à deux dans une même scène, ce qui pourrait signifier une volonté d'égalité dans les occurrences de leurs apparitions. La seule caractéristique du héros qu'elle pourrait avoir est celle de la « fonctionnalité ». Étant prédicatrice et guerrière elle occupe une place à part dans la communauté.

Finalement, si l'on se réfère au schéma actanciel de Greimas⁷¹, on pourrait lui attribuer également ou plutôt le rôle de l'adjuvante, puisqu'à travers sa divination, elle prévient la communauté du danger qui la menace. Si la prédication en elle-même – l'arrivée du colon dans la communauté – a déjà eu lieu, la pièce s'ouvrant sur l'entrevue d'abord tenue secrète entre Dor et Sir Charles, la réplique de Maresha a pour effet de prévenir la communauté tout entière et de soulever le débat à propos des conditions de la liberté. Cette dernière, que l'on pourrait considérer comme l'objet du schéma actanciel de l'intrigue – ce qui est recherché –, est sujette à variations, de même que la quête de cet objet : pour les un·e·s, il faut s'allier avec l'ennemi, pour les autres, cela n'est pas une possibilité. Dans ce vaste débat, Maresha occupe une position stratégique, puisque le dénouement de l'intrigue raconte qu'elle a usé de ses pouvoirs pour « embrouiller la mémoire » de Sir Charles et revoir les conditions du contrat qu'il a fait signer à Dor : si la liberté est bel et bien acquise pour les hautes terres, il ne sera cependant plus question de dénoncer les fugitif·ve·s (*RBT*, 95). En outre, en fondant sa propre communauté, elle continuera d'accueillir et d'aider les esclaves à s'enfuir des plantations. Ainsi, elle occupe le rôle de celle qui résout finalement les variations existantes entre le « héros » et son rapport à l'objet, et ce sont ses propres actes qui permettent à l'intrigue d'arriver à un dénouement acceptable pour l'ensemble des personnages.

C'est à travers cette remise en question du schéma actanciel, la dé-hiérarchisation⁷² des rôles des différents personnages⁷³ et le fait que chacun de leurs points de vue soit finalement

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 91-92.

⁷¹ Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique structurale, recherche et méthode*, Paris, Édition Larousse, 1966.

⁷² Dans un autre article, Philippe Hamon démontre que la notion de héros sous-entend une forme de hiérarchie au sein du système des personnages (Philippe HAMON, « 2. Héros, héraut, hiérarchies », *Texte et idéologie*, Philippe HAMON (dir.), Puf, 1997, pp. 43-102).

⁷³ Nombreux sont d'ailleurs les personnages de Miano qui se caractérisent par une forme d'ambivalence. Dans *Crépuscule du Tourment*, la narration est appropriée comme un véritable espace de confidences et d'aveu par les

validé par le dénouement de l'intrigue que les intrigues invitent à repenser la notion d'héroïsme. Maresha et Dor, qui sont inspiré·e·s de figures historiques, respectivement Queen Nanny et Captain Cudjoe (cf. 5.3.2 et 5.3.3), occupent des rôles qui ont autant d'importance que ceux d'autres personnages : Jahred, le frère de Dor, qui est un entremetteur entre les hautes et les basses terres, a notamment aidé des fugitifs à rejoindre les marrons ; Lois, la femme de Jahred, défend le courage dont font preuve les basses terres et les « résistances silencieuses » (cf. chap. 4) qui y ont cours ; Zakhor est le premier à se soulever face à la décision du chef de la communauté. Or, ces trois derniers personnages sont des « anonymes », dans le sens où ils ne font pas référence à des personnes en particulier ayant réellement existé – cela n'est du moins pas suggéré par le texte. En leur octroyant malgré cela une place importante dans l'intrigue, Miano rend également hommage à « tous les combattants de la liberté » (*RBT*, 96) que les archives n'ont pas consignés. Elle réattribue à ces anonymes une place dans l'histoire collective et revendique en deçà une autre vision de l'héroïsme que celle qu'ont retenue les mémoires : il ne s'agit pas seulement de ceux qui ont mené des luttes victorieuses et glorieuses, mais aussi de ceux qui y ont contribué à leur échelle et qui, quelquefois, ont pris parti pour une autre forme de résistance. C'est là un point que l'autrice défend aussi dans *L'autre langue des femmes*, où elle dénonce une prise en compte de l'héroïsme selon des attributs traditionnellement masculins : le combat, la guerre, voire la violence, et une certaine forme de froideur. Pour illustrer son propos, elle prend l'exemple de l'histoire de Njinga (vers 1583 – 1663), reine d'Angola, qui a été érigée en héroïne anticoloniale et féministe. Pourtant, Miano nuance cette figuration. Elle mentionne l'implication de Njinga dans le commerce des esclaves et le fait qu'elle se soit christianisée, ce qui démontre les limites de sa lutte contre le colonialisme ; elle soumettait les royaumes voisins dont celui du Matamba, qui était alors dirigé par une femme⁷⁴, et se montrait cruelle avec ses sujets ; étant à l'origine d'un infanticide – le fils de son frère –, elle pratiquait le cannibalisme, et « l'éventrement fréquent de femmes enceintes⁷⁵ ». À travers ces faits, Miano montre les limites d'une lecture féministe du personnage. Un autre épisode célèbre en témoigne. Lors d'un entretien avec des Portugais – des hommes – visant à trouver un accord de paix, la reine se retrouva sans assise. Cette absence était symbolique d'une forme de mépris de la part des Européens, mais la reine ne prit pas acte de cet affront : elle interpella l'une de ses esclaves et s'assit sur elle. L'histoire a interprété cet épisode comme un signe de puissance de la reine, mais Miano démontre qu'il s'agissait là surtout d'une façon d'asseoir son autorité. La reine a d'ailleurs ensuite abandonné l'esclave en question. Or, pour l'autrice, l'honneur revient aussi à cette anonyme, oubliée par l'histoire, « qui, offrant son corps, son silence et son endurance, permit qu'un peuple ne soit pas humilié ».

personnages, qui s'y livrent sans concession et y assument aussi leurs erreurs, leur « fautes », leur colère etc. ce que le motif de l'ombre et de la lumière précédemment évoqué illustre.

⁷⁴ Léonora MIANO, *L'autre langue des femmes*, op. cit., p. 120.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 125.

Elle affirme même que ce sont des figures comme elle qui devraient être appropriées comme des héroïnes :

Les Afrodescendantes devraient s'identifier à elle, revendiquer cette figure incarnant les réprouvés de l'Histoire, les captives inconnues, les femmes de condition modeste que les tractations politiques sacrifèrent. Les Subsahariennes devraient également la réhabiliter, voir en elle les couches populaires qui, constituant la majorité, n'eurent pas voix au chapitre et pâtirent des choix de leur gouvernants. Il devrait être impossible d'interpréter l'image passée à la postérité sans mentionner cette femme, sa position dans tous les sens du terme. Pour cela, il faut concéder à Njinga sa part d'ombre, sous peine de reconduire l'ensevelissement des figures ignorées⁷⁶.

C'est aussi dans cette optique que l'autrice imagine des personnages non-référentiels, qui agissent au même degré que d'autres inspirés par des figures historiques. Kanor procède d'ailleurs de même dans *Humus*, les appellations de ses personnages contrevenant là aussi aux caractéristiques des héros « traditionnels », qu'on imagine historiquement parlant comme puissants (physiquement et mentalement) : la Petite, la Vieille, la Muette, l'esclave... sont des désignations qui font *a priori* aveu d'une forme d'impuissance.

➤ *Réattribuer une place dans les annales de l'Histoire aux figures qui en ont été effacées*

Les textes du corpus contribuent à forger de nouvelles références, en mettant en scène des « personnages référentiels⁷⁷ » alternatifs à ceux qui sont portés par les discours dominants. Les personnages référentiels sont ceux qui ne sont pas en tout et pour tout une création de l'imaginaire de l'autrice, parce qu'ils contiennent des caractéristiques et des apparences qui préexistaient à l'œuvre, dans un certain récit historique et mémoriel. Cependant, la référence n'est éloquente que pour qui est familier de l'histoire locale à laquelle le personnage en question est rattaché. La référence à Queen Nanny de la pièce « Sacrifices » serait sans doute fonctionnelle en Jamaïque, où elle occupe un statut d'héroïne nationale⁷⁸, mais ne sera pas systématique en Europe, où elle est souvent méconnue. Il en va de même pour des figures contemporaines, comme celle d'Assa Traoré auquel réfère *Le Iench* (cf. 4.3.3). Même si celle-ci, comme d'autres sœurs (Amal Bentousi, Ramata Dieng etc.) engagées contre les violences policières en France sont françaises, celle-ci sont peu représentées dans les médias *mainstream* en France, alors même qu'elles bénéficient d'une certaine visibilité dans des médias alternatifs, sur les réseaux sociaux et à l'international⁷⁹. Dans ce contexte, la pièce a donc aussi une

⁷⁶ *Ibid.*, p. 132.

⁷⁷ Georges ZARAGOZA, « Typologie du personnage » [en ligne], dans *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « Hors collection », 2006, pp. 112-113, URL : <https://www.cairn.info/le-personnage-de-theatre--9782200340445-p-87.htm>.

⁷⁸ Elle figure par exemple sur le billet de 500 dollars jamaïcains.

⁷⁹ Assa Traoré a été reçue dans plusieurs pays d'Afrique de l'Ouest (Côte d'Ivoire, Mali) ... Elle a fait la une du magazine nord-américain *Vogue* en 2019 et celle du *Time* à la fin de l'année 2020.

possibilité didactique, celle de faire connaître un pan de l'Histoire peu évoqué ailleurs, auquel les programmes d'enseignement font par exemple défaut⁸⁰, et d'ajouter au récit collectif l'Histoire de ces résistances.

Cependant, celui qui est héros dans une historiographie donnée ne l'est pas toujours dans une autre⁸¹. De fait, la victoire des un·e·s correspond toujours à la défaite d'un autre groupe, et cela devient problématique lorsque ces deux groupes sont amenés à cohabiter en un même territoire. C'est ce que l'on peut constater en France, mais aussi dans d'autres pays européens, où des personnages historiques sont célébrés alors qu'ils ont contribué à l'esclavage ou encore à la colonisation, ce qui engendre des problématiques de représentation pour les populations afrodescendantes qui y vivent et qui héritent de cette histoire. Les débats récurrents autour du déboulonnage des statues – ces statues étant une façon de conserver la présence dans l'espace public d'une figure du passé et de la commémorer – témoignent des tensions engendrées par la façon dont l'historiographie nationale choisit ses héro·ïne·s. Pour Miano, qui a pris position à ce sujet dans les médias⁸², Afropéa offre la possibilité de revisiter cette historiographie, de façon à être plus inclusive pour ces minorités :

Plutôt que de voir là une condamnation de la France, de l'Europe, une assignation à la culpabilité coloniale, un appel à la repentance, il faut comprendre ce refus d'êtreindre les opérateurs de la conquête comme une opportunité. Par sa sensibilité, Afropéa offre à la France une chance de réactualiser son approche des notions de puissance, d'héroïsme et de prestige. Elles ne s'appliqueront plus aux agents de la Découverte, aux bâtisseurs d'empires, aux officiers coloniaux, ces individus dont la postérité est juchée sur des empilements de cadavres.

Cette opportunité est le fait de la position « stratégique » qu'occupe Afropéa, dans l'entre-deux de l'ancienne puissance coloniale et de l'ancienne colonie, et donc à la croisée de plusieurs historiographies, dont la littérature se saisit, en mettant en scène des personnages oubliés du récit national, alors même qu'ils ont œuvré pour ce dernier. C'est notamment le cas de personnages issus des départements d'outre-mer, comme Gaston Monnerville, auquel cet écrit pour la parole rend hommage :

⁸⁰ Voir à ce propos : d'Éric MESNARD et de Marie-Albane de SUREMAIN, « Enseigner l'histoire des traites, des esclavages et de leurs abolitions, mutations et ambiguïtés sensibles dans une discipline scolaire » [en ligne], *Diasporas* n°21, 2013, URL : <http://journals.openedition.org/diasporas/284>. L'auteur y relève qu'un manuel « se distingue [je souligne] des autres manuels en consacrant aussi une double page aux résistances des esclaves – marronnage au Surinam, insurrection de Saint-Domingue et lutte contre le rétablissement de l'esclavage en 1802 », ce qui sous-entend que cette question n'est que très peu abordée.

⁸¹ Pour illustrer ce propos, on pourrait se référer à la « guerre des mémoires » qu'Elara Bertho remarque autour de la figure de Samori Touré en Guinée et en Côte d'Ivoire (Elara BERTHO, *Sorcières, tyrans, héros. Mémoires postcoloniales de résistants africains*, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Francophonies », 2019, pp. 390-396.

⁸² Léonora MIANO, « “Ce qui dérange, c'est le profil de ceux qui demandent le déplacement des statues de Colbert”. Tribune » [en ligne], *Le Monde*, publié le 24/06/2020, URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/06/24/leonora-miano-ce-qui-derange-c-est-le-profil-de-ceux-qui-demandent-le-deplacement-des-statues-de-colbert_6043951_3232.html.

Gaston Monnerville pourquoi Gaston Monnerville n'est-il pas Pourquoi Gaston Monnerville n'est-il pas devenu Gaston Monnerville pourquoi Gaston Monnerville n'est-il pas devenu Pourquoi Gaston Monnerville [...] pourquoi Gaston Monnerville n'est-il pas devenu Président de la République Président de la République française Gaston Monnerville (*EPP*, 15)

Député guyanais, résistant pendant la Deuxième Guerre mondiale et sénateur, Gaston Monnerville (1897-1991) aurait pu devenir Président de la République en 1953, mais à cause du préjugé racial, il fut écarté de cette fonction⁸³. La répétition presque'obsédante du nom de ce personnage oublié résonne dans ce texte comme un appel à sa réintégration dans les annales de l'histoire française, oublié qui est lui-même représenté par la triple ellipse que Marion Coste y relève : « il n'est pas dit que Gaston Monnerville est noir, la réponse à la question est sous-entendue, et le texte lui-même semble refuser de poser cette question, qui touche à un tabou⁸⁴ ».

➤ *Des figures divines qui troublent les genres*

Dans l'effacement de l'historiographie européenne, le genre joue aussi un rôle considérable⁸⁵ et ce d'autant plus quand il se combine à la race, les femmes noires en étant relativement absentes. C'est aussi à ces dernières, particulièrement, que les textes cherchent à réinvestir dans leurs fictions, ainsi que montré avec l'exemple de *Humus*. On pourrait faire glisser le propos de l'historiographie vers le domaine du mythe et de la légende, qui contribue tout autant à fabriquer des héroïnes et à codifier l'héroïsme. Là aussi, les autrices proposent des personnages qui diffèrent des normes traditionnelles. Miano, qui conçoit les genres à travers le prisme de la frontière et qui décrit l'identité sexuelle de ses personnages comme résidant dans l'entre-deux⁸⁶, convoque dans plusieurs de ses œuvres « l'Être suprême » du peuple bassa : « Nyambe [...] avait deux figures, l'une féminine [...] l'autre masculine [...] Sans leur union pour former l'entité supérieure, Dieu n'existait pas. [...] Notre mythe fondateur disait que Nyambe avait façonné l'être humain, pas qu'il en avait créé l'homme, puis la femme⁸⁷ ». La figure féminine de ce divin est privilégiée dans plusieurs œuvres de l'autrice, parce que :

Selon les *masomandala*, partie initiatique de la tradition orale de ce peuple côtier [celui des doualas], Inyi [...] est la forme choisie par le divin pour se faire connaître. Jaillissant des eaux, elle décide de créer un être à sa ressemblance. Ainsi, Dieu se révèle-t-Il sous

⁸³ Il s'agissait d'une élection particulière, puisque le Président devait être désigné par le Parlement, au suffrage indirect. Celui-ci se montra cependant indécis, et aurait dû, selon la tradition, choisir le Président de la Haute Assemblée qu'était alors Gaston Monnerville.

⁸⁴ Marion COSTE, « Faire entendre la racialisation dans *Écrits pour la parole de Léonora Miano* » [en ligne], *Itinéraires*, n° 2021-2, 2022, p. 3, URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/10985>.

⁸⁵ Pour une approche de l'historiographie sous l'angle du genre, voir par exemple la revue *Clio, femmes, genre, histoire* [en ligne], URL : <https://journals.openedition.org/cliio/10469>

⁸⁶ Léonora MIANO, "Habiter la frontière", *op. cit.*, p. 31.

⁸⁷ Léonora MIANO, *Crépuscule du tourment 1*, *op. cit.*, pp. 254-255.

des traits féminins pour placer dans le monde une femme. Elle, d'abord⁸⁸.

La cosmogonie qu'elle convoque diverge des religions monothéistes : dans les textes sacrés chrétien⁸⁹, judaïque⁹⁰ et musulman⁹¹, on constate la prédominance d'une binarité des genres, de même qu'un ascendant de l'homme sur la femme – c'est par exemple toujours lui qui est mentionné en premier. Or, les figures divines sont des archétypes, ceux-ci contribuent donc à fabriquer des normes, y compris en termes de genre. Parce que la différence sexuelle traverse les lectures des textes religieux et les doctrines théologiques, celles-ci la produisent en retour, ainsi que l'affirme par exemple la théologienne féministe Rosemary Radford Ruether :

God is modeled after the patriarchal ruling class and is seen as addressing this class of males directly, adopting them as his "sons". They are his representatives, the responsible partners of the covenant with him. Women as wives now become symbolically repressed as the dependent servant class. Wives, along with children and servants, represent those ruled over and owned by the patriarchal class. They relate to man as he relates to God. A symbolic hierarchy is set up: God-male-female. Women no longer stand in direct relation to God; they are connected to God secondarily, through the male⁹².

L'abord du divin dans « Révélation » bouscule cette hiérarchie, puisque le féminin occupe au contraire la place la plus « élevée ». De fait, Inyi y joue un rôle crucial dans l'intrigue, puisqu'elle occupe la fonction de juge du procès mis en scène. C'est à elle que reviennent les décisions finales. Tel est son verdict à l'égard du sort des Ombres :

[...] il ne peut être raison de pardonner vos crimes. Cependant, à ceux qui eurent le souci de leur peuple, à ceux qui mirent tout en œuvre pour défendre leur communauté, nous donnons permission de quitter la blanche vallée. Ils siégeront dorénavant parmi les âmes en peine, dont ils formeront une nuée supplémentaire. [...] En revanche, nous n'accorderons pas le même droit à ceux qui se laissèrent aveugler par leur souffrance. [...] Vous avez eu le choix, vous avez mal choisi (*RBT*, 50).

⁸⁸ Léonora MIANO, *L'autre langue des femmes*, op. cit., p. 38.

⁸⁹ Par exemple, dans les passages suivants de la Bible : « Dieu créa l'homme à son image, il le créa à l'image de Dieu, il créa l'homme et la femme » (Genèse 1 : 27) ; « Il dit à la femme : J'augmenterai la souffrance de tes grossesses, tu enfanteras avec douleur, et tes désirs se porteront vers ton mari, mais il dominera sur toi » (Genèse 3 : 16) ; « et l'homme n'a pas été créé à cause de la femme, mais la femme a été créée à cause de l'homme » (1 Corinthiens, 11 : 9).

⁹⁰ Par exemple dans ce passage du Talmud : « tout ce que le Saint-béni soit-il a créé, il l'a créé masculin et féminin » (Talmud, Baba Batra, 74b)

⁹¹ Par exemple dans le Verset 49 ; 13 du Coran : « Ô vous les humains ! Nous vous avons créés d'un homme et d'une femme ».

⁹² « Dieu s'inspire de la classe dirigeante patriarcale et s'adresse directement à cette classe d'hommes, qu'il considère comme ses "fils". Ils sont ses représentants et ils sont considérés comme des partenaires responsables, pouvant prendre en charge l'alliance avec lui. Les femmes, en tant qu'épouses, sont reléguées en retour dans la classe de ceux qui sont au service des autres et qui dépendent d'eux. Les épouses, de même que les enfants et les serviteurs, représentent ceux qui sont dominés et possédés par la classe patriarcale. Elles se rapportent à l'homme comme celui-ci se rapporte à Dieu. Une hiérarchie symbolique est alors instaurée : Dieu-masculin-féminin. Les femmes ne sont plus en relation directe avec Dieu ; elles sont reliées à Dieu de façon secondaire, par l'intermédiaire des hommes » (Rosemary Radford RUETHER, *Sexism and God-talk. Toward a feminist theology*, Boston, Beacon Press, 1993, p. 76).

La solennité du propos et la dimension morale / éthique qui en émane confère à ce personnage une noblesse conforme au statut que la pièce lui attribue. Cette solennité est aussi provoquée par l'introduction qu'en fait Kalunga, qui annonce que la « médiatrice entre les éléments de la Création et porteuse des âmes à naître dans le Premier pays des humains, va parler » (*RBT*, 49). Kalunga, qui figure la « divinité seconde » et qui est « d'apparence androgyne », joue un rôle tout aussi important dans l'intrigue, puisqu'elle est la « gardienne des passages » et permet donc le dialogue entre les différentes dimensions. Avec Inyi, elle distribue la parole, dirige les interventions et cherche plus globalement à provoquer des aveux. Le rôle de ces deux figures divines est donc aussi lié à un projet philosophique ou éthique pourrait-on dire, qui est celui de la confrontation avec l'Histoire, et les responsabilités de chacun·e dans le cours de cette Histoire. Au-delà de ces rôles, qui sont évidemment symboliques de leur place dans l'ordre du monde mis en scène, Inyi est aussi présentée comme étant la source de l'humanité :

KALUNGA. Elle est le visage féminin de la divinité créatrice. Son rôle est de mettre en relation les éléments de la Création. Mais surtout, elle abrite en son sein les âmes à naître dans le Pays premier. Chaque fois qu'une femme y met au monde un enfant, une âme quitte le corps de la déesse-mère pour se glisser dans celui qui vient de voir le jour (*RBT*, 15).

On voit bien ici que contrairement à ce qu'écrit Ruether, les femmes des textes de Miano sont en lien direct avec la divinité, d'où la remise en question des « places » traditionnelles des genres que l'on peut voir dans ce texte – et dans d'autres de Miano également, car nombreux sont ses personnages féminins qui invoquent Inyi, à l'instar d'Indigo Mesanedi⁹³ dans « Tombeau » : « Au nom puissant d'Inyi, manifestation féminine de l'Unique, matrice primordiale, Mère de toutes les mères [...] » (*RBT*, 139). La figure récurrente de la prédicatrice, que l'on retrouve dans « Sacrifice », dans « Tombeau » et dans des textes hors-corpus de Miano⁹⁴ est d'ailleurs aussi liée à cette approche du divin ; ces personnages fonctionnent comme un « double humain de la déesse primordiale⁹⁵ ». De fait, elles peuvent communiquer avec l'au-delà et ont ainsi accès à des vérités qui échappent aux autres. C'est aussi en ce sens qu'elles occupent une place particulière dans la société.

Parce que ces personnages perpétuent des pratiques ancestrales et maîtrisent tant la nature que leur environnement, on peut en faire une lecture écoféministe – même si les autrices du corpus ne s'inscrivent pas délibérément dans cette mouvance. L'écoféminisme promeut une connexion avec la terre-mère, perçue comme une entité féminine, ainsi qu'elle est représentée dans plusieurs mythologies, et invoque des divinités féminines, qui sont plurielles et issues de diverses mythologies – amérindiennes, indiennes, africaines, celtiques, grecques...

⁹³ Notamment par le personnage d'Amandla, qui apparaît dans les romans *Tels des astres éteints* et *Crépuscule du Tourment*.

⁹⁴ Par exemple Sita Toko dans *Crépuscule du Tourment*, qui est une guérisseuse transgenre : « Vivre dans un corps mâle, assumer les obligations sociales d'un homme, ne pouvait interdire à Sita Toko de se vêtir comme bon lui semblait » Léonora MIANO, *Crépuscule du tourment 1*, op. cit., pp. 254-255.

⁹⁵ Léonora MIANO, *L'autre langue des femmes*, op. cit., p. 38.

entremêlant différentes croyances et pratiques : néo-sorcellerie, néo-paganisme, puisant à la fois à la fois « du côté du magique et du côté du psychologique⁹⁶ ». Il s'agit donc d'une spiritualité hybride, valorisant le féminin et ce qu'il a de spécifique, comme la maternité, le rapport au corps etc. et qui considère le féminin par le prisme du « sacré⁹⁷ » ainsi que comme une puissance spirituelle et originelle. Cela fait là encore écho à la façon dont est par exemple présenté le personnage d'Inyi. En convoquant de telles figures dans ces œuvres, qui plus est en leur attribuant un rôle narratif crucial, Miano invite à s'inspirer de ces « visages féminins de la puissance divine, des figures primordiales et souveraines⁹⁸ » issues des mythologies subsahariennes, et défend la portée qu'elles ont dans la façon de repenser les genres. C'est que leur référence appelle aussi à une déconstruction des rapports de domination, ainsi que l'écrit Starhawk :

L'imagerie de la Déesse, du Dieu, peut ouvrir des chemins conduisant hors des cultures patriarcales, ouvrir des canaux aux pouvoirs dont avons besoin pour nous transformer, pour transformer nos visions et nos histoires. L'imagerie de la déesse évoque le pouvoir de la mère dans nos vies⁹⁹.

7.3 Les particularités de la scène

7.3.1 Réparer l'Histoire sur scène

➤ *La scène, un microcosme*

En mobilisant dans son texte pour la scène une figure divine, qui dirige le tribunal représenté, Miano renoue avec une fonction originelle de la pratique théâtrale, qui est celle de la communion avec les dieux. Dans la cité antique, la tragédie était vouée au culte de Dionysos, le dieu de la subversion, de la démesure et de la fureur ; sur scène, un autel lui était dédié et des sacrifices étaient effectués¹⁰⁰. Dans des sociétés traditionnelles africaines aussi, des formes théâtrales visent, dans différentes ethnies, à communier avec les dieux. C'est ce que Eliane Utudjan Saint André dit par exemple à propos de rites yoroubas, pendant lesquels des sacrifices

⁹⁶ Françoise CHAMPION, « La religion à l'épreuve des Nouveaux Mouvements Religieux », *Ethnologie française*, vol. 30, n° 4, 2000, p. 256

⁹⁷ Réflexion nourrie par l'article de Constance RIMLINGER, « Féminin sacré et sensibilité écoféministe. Pourquoi certaines femmes ont toujours besoin de la Déesse », *Sociologie*, vol. 12, n° 1, 2021.

⁹⁸ Léonora MIANO, *Afropea : utopie post-occidentale et post-raciste*, op. cit., p. 174.

⁹⁹ STARHAWK, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, op. cit., p. 118.

¹⁰⁰ Jacqueline de ROMILLY, *La tragédie grecque*, 9 éd, Paris, Puf, coll. « Quadrige », 2014, p. 12.

et des processions sont accompagnés de danse, de musique et de jeux de masque¹⁰¹. Ces rites servent à canaliser la puissance des dieux et permettent la rencontre entre les différents univers qui cohabitent, à savoir le monde terrestre, celui des mort·e·s et celui des futur·e·s vivant·e·s. Ces trois univers se rencontrent dans la pièce « Révélation » de Léonora Miano dans l'intention d'une discussion et d'une potentielle réconciliation, qui permettrait de retourner avec un ordre bouleversé par la grève des « âmes à naître », constituant l'élément perturbateur de l'intrigue. Le théâtre a alors, comme dans la tragédie antique, une fonction que l'on pourrait qualifier avec Jacqueline de Romilly de « civique¹⁰² ».

Dans la deuxième partie de la thèse, j'ai développé l'hypothèse selon laquelle des personnages figurant dans *Red in blue trilogie* négociaient la communauté dans des débats qui rappellent le modèle de la palabre (cf. 6.3.1). Léonora Miano conçoit effectivement la scène théâtrale sous la forme de la place du village africain, où les habitant·e·s se retrouvent, se rencontrent, discutent, s'affrontent aussi quelquefois, et prennent des décisions collectives :

Un ami à qui je confiais cette méconnaissance désinvolte des codes du théâtre tout en exposant ma manière de procéder pour la scène, a résumé les choses en disant : au fond, tu aimes les soirées sur la place du village. [...] *Red in blue trilogie* n'est peut-être pas une œuvre théâtrale. Cela ne suscite en moi aucun malaise. J'espère en revanche avoir composé un spectacle en trois mouvements, non pas pour parler des autres aux uns, mais pour parler de nous à tous. Nous, famille humaine convoquée sur la place du village pour tenter de savoir ce que nous sommes, affronter nos ténèbres intérieures, apaiser les vivants et les morts. Pour moi, l'écriture la plus afro-centrée est celle qui, empruntant son imagerie à l'Afrique, reste convaincue de son universalité. La place du village est toujours une métonymie du monde¹⁰³.

Cette métaphore de la place du village renvoie donc à l'espace fictionnel, mais, dans son intention, elle permet aussi de faire la jonction avec le public, qui serait inclus dans les débats représentés. La scène de théâtre et la salle figureraient alors un microcosme, permettant un examen collectif de l'Histoire, plus particulièrement celle de l'esclavage pour le cas de *Red in blue trilogie*. Cet examen présente un cheminement que prédit la dédicace du recueil : « Aux grandeurs et misères de notre humanité / aux résistances, aux espérances, à nos fraternité / Aux lendemains » (*RBT*, 9), chacun de ces segments semblant faire référence respectivement aux trois pièces du recueil, de même qu'ils croisent les différentes temporalités s'y référant.

➤ *Esthétique scénique de la réparation : « Révélation » mis en scène par Satoshi Miyagi*

¹⁰¹ Éliane UTUDJIAN SAINT-ANDRE, « “Théâtre rituel” et premières formes de théâtre autonome » [en ligne], dans *Le théâtre anglophone du Nigeria, du Ghana et de la Sierra Leone*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2007, URL : <https://www.cairn.info/le-theatre-anglophone-du-nigeria-du-ghana--9782845868519-p-29.htm>.

¹⁰² Jacqueline de ROMILLY, *La tragédie grecque*, op. cit., p. 14.

¹⁰³ « Révélation, *Red in blue trilogie*. Brochure de présentation de la mise en scène de Satoshi Miyagi », op. cit.

Comme expliqué ci-dessus, « Révélation » ne vise ni la condamnation, ni la disculpation, mais appelle avant tout à l'acceptation de l'Histoire, que Miano présente comme nécessaire pour la contemporanéité : « Le crime n'est pas excusable. Il peut et doit, cependant, être expliqué. Parce que ce long passé n'est pas étranger au présent [...] »¹⁰⁴. Elle emploie à cet égard le motif de l'ombre et la lumière, qui est récurrent au sein de ses œuvres, la première renvoyant aux « responsabilités douloureuses, amères » et la seconde à « ce qui se mérite » et « qui ne se déploie qu'après qu'on a endossé ses ombres ». Pour elle, « cette dualité, représente [...] le fondement de la nature humaine. L'humain est [...] cette créature contrastée qui habite un lieu où ombre et lumière se touchent »¹⁰⁵. Si ces propos peuvent se comprendre dans l'abord du monde du texte, ils peuvent aussi être déplacés vers le monde du lecteur, dans la mesure où il s'agit pour le public aussi d'accepter – par le regard porté sur ce qui se joue sur scène – les tragédies de l'Histoire, pour les dépasser.

La dualité ombre / lumière occupait une place importante dans la mise en scène de « Révélation » qu'a proposée Satoshi Miyagi¹⁰⁶ au théâtre de la Colline à l'automne 2018. Celle-ci accordait une attention particulière aux contrastes par une dominante de couleurs claires dans les costumes des comédien·ne·s, lequel·le·s se déployaient sur le fond obscur du décor, relativement vide. La musique jouait un rôle important dans la mise en espace du texte ; un orchestre était installé dans la fosse, que les comédien·ne·s traversaient, étant tour à tour musicien et personnage. Le répertoire joué, qui convoquait des instruments traditionnels de la musique japonaise¹⁰⁷, rythmait l'intrigue et y insufflait également toute la portée de la musique mentionnée dans la première sous-partie. Miyagi l'envisage lui aussi comme un support de réparation : « Comment alors faire léviter le corps des vivants pour l'extirper du cloaque ? Il existe un moyen pour cela : la musique. D'une certaine manière, elle permet de transformer les corps des hommes en une abstraction »¹⁰⁸. L'ensemble de cette mise en scène contribuait à délocaliser le propos sur l'esclavage, à le sortir de son espace de référence traditionnel (l'Afrique), en étant investi par une esthétique empruntant à la culture japonaise. La façon dont ces différents procédés subliment l'Histoire questionnée par l'œuvre rappelle, d'une certaine manière, les symboliques du *Kintsugi*, que Mame Fatou Niang et Julien Suaudeau mobilisent dans leur pensée de l'universalisme :

Aussi appelé *Kintsukuroi*, cet art japonais est une technique de réparation d'objets grâce à une laque spéciale, l'Urushi, mêlée d'or. L'objet tire sa force, sa beauté et sa valeur du fait même d'avoir été réparé et des courbes dorées qui soudent les anciennes fractures en les sublimant. Il ne s'agit pas simplement de recoller des morceaux et de recouvrir la cassure d'un liseré joli : le geste n'est pas cosmétique. La céramique est un objet vivant :

¹⁰⁴ Léonora MIANO, "Parole due", *op. cit.*, p. 148.

¹⁰⁵ Léonora MIANO, "Habiter la frontière", *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁶ Voir les photos officielles du théâtre de la Colline, disponible sous le lien suivant : <https://www.colline.fr/spectacles/revelation-red-blue-trilogie>

¹⁰⁷ Il était composé par Hiroko Tanakawa,

¹⁰⁸ SATOSHI MIYAGI, "S'adresser aux âmes des morts et des vivants", trad. de Mohamed GHANEM, dans « Révélation, *Red in blue trilogie*. Brochure de présentation de la mise en scène de Satoshi Miyagi », *op. cit.*

l'opération vise à assurer une fusion organique entre les deux éléments. Plus qu'une simple technique artisanale, le *Kintsugi* s'appuie sur le *Wabi-sabi*, une éthique de l'imperfection qui consiste à accepter le bris et le cycle naturel de croissance, la décadence, la mort et les transformations possibles grâce à la prise en charge des fractures et des éclats¹⁰⁹.

Le principe de cette pratique est à retrouver dans les œuvres du corpus. Chacune d'entre elles met à jour des frontières qui sont des lignes de faille, ainsi que nous l'avons vu dans la première partie, mais à travers leur façon de les aborder, ces espaces de ruptures sont sublimés. L'esthétique et la poétique des textes rempliraient alors la fonction de *l'urushi*. La pratique du *Kintsugi*, bien que japonaise, fait écho à bien d'autres façons de composer avec la douleur et la violence que l'on retrouve dans de nombreuses pratiques artistiques des cultures afrodiasporiques, comme le blues, mentionné en début de chapitre. Elle permet d'illustrer la résilience que les œuvres engagent, particulièrement sur scène par le rassemblement que cette dernière matérialise. Celui-ci se pense alors sous la forme d'une relation horizontale (cf. 9. 2), qui dépasserait les appartenances particulières pour converger dans cette démarche de réparation instituée par l'expérience collective de la représentation.

➤ « *Faire la traversée ensemble* » : la scène, lieu de réconciliation

Lors d'une représentation de sa performance *Paroles de revenante*, présentée par Fabienne Kanor à Ouidah en 2020, la disposition de la salle figurait le rassemblement que mentionne Miano, tout en faisant référence à l'Histoire :

Généralement, je vais recréer le cercle, qui peut être un cercle de parole, un cercle de confiance, où on entre quand on danse, où je reforme le *lakou*, vous savez aux Antilles, le système de *lakou*, la cour, qui est en fait aussi la cale. Vous allez tous pouvoir vous voir, il y a l'idée du bateau, on va former un U ou une sorte de cercle pour reconstituer le bateau négrier¹¹⁰.

Cela souligne la volonté de la performeuse d'amener le public à se confronter à une mémoire douloureuse et à différents pans de l'histoire afrodiasporique. Partant de la Déportation transatlantique, *Paroles de Revenante* a aussi évoqué les plantations, les violences policières et racistes contemporaines d'aujourd'hui. Dans un entretien qui a eu lieu en marge de la manifestation, Kanor a insisté sur la dimension collective et sur les possibilités qu'elle attribue à l'expérience de la performance :

C'est pour cela que c'est le présent [*elle tape sur la table*] c'est le présent que je ramène

¹⁰⁹ Mame-Fatou NIANG, Julien SUAUDEAU, *Universalisme*, Paris, Anamosa, coll. « Le mot est faible », 2022, pp. 6-7.

¹¹⁰ Lucile COMBREAU, Rocío MUNGUÍA AGUILAR, Marjolaine UNTER ECKER, « "Faire la traversée ensemble", échange avec Fabienne Kanor à propos de la performance *Paroles de Revenante* (Ouidah, février 2020) », *op. cit.*, p. 179.

dans ce passé [*elle tape sur la table*], et c'est à ce présent-là qu'on appartient, c'est vrai parce que c'est maintenant [*elle tape sur la table*], et on va s'en sortir [*elle tape sur la table*], je vous jure qu'on va s'en sortir [*elle tape sur la table*], je vous jure qu'on va faire la traversée ensemble [*elle tape sur la table*] et qu'on va se tenir les coudes, même si ça fait mal. On a tous mal quand on entend cette histoire-là, mais on est bien, parce qu'on est ensemble. C'est vrai qu'au sortir de cela, [...] j'ai envie de voir les gens danser et qu'on se serre, parce que c'est beau de se serrer, ça soigne. Je crois vraiment que l'art c'est du soin, il permet de s'en sortir ensemble¹¹¹.

Espace liminal par excellence, la scène figure la jonction entre des univers et des entités antagonistes, tout en encourageant le dialogue entre elles. Ne serait-ce que parce qu'elle met ensemble des personnes aux parcours et aux identités singulières, elle engendre le temps de la représentation, au-delà du rassemblement, une véritable communion, laquelle est sans doute spécifique à l'art vivant – la lecture solitaire par exemple s'en écarte. C'est à travers elle que John Dewey détermine entre autres l'expérience que peut produire l'art :

L'expression de l'expérience est publique et communicante, car les expériences exprimées sont ce qu'elles sont du fait des expériences contemporaines ou passées qui leur ont donné forme. [...] Étant donné que l'art est la forme de langage la plus universelle, étant donné qu'il est tissé, y compris dans les arts non littéraires, à partir de qualités communes appartenant au monde public, il est la forme de communication la plus universelle et la plus libre. Toute expérience intense de fraternité et d'affection trouve son aboutissement artistique. La dimension de communion engendrée par une œuvre d'art peut se charger d'une qualité proprement religieuse. Les rassemblements d'hommes sont les sources de rituels qui, des époques archaïques jusqu'à aujourd'hui, scandent les moments critiques de la naissance, des épousailles et de la mort. Le pouvoir qu'ont les rites et cérémonies d'unir les hommes au travers d'une célébration partagée est généralisé par l'art à tous les épisodes et scènes de la vie. [...] L'art rend aussi les hommes conscients de leur communauté d'origine et de destin¹¹².

Cette expérience vise une transformation de ceux qui y participent. En cela, la performance constitue une forme de rite collectif, « rite » s'entendant ici non pas, ainsi que le précise Ludovic Fouquet, comme « le geste répété, mais le geste qui se cherche, la recherche elle-même¹¹³ ». Par l'intermédiaire du déguisement, du masque et du jeu de rôle, l'identité y est en effet remise en question et réévaluée. Cela rappelle les fonctions qu'Arnold Van Gennep a attribuées aux rites de passage, dont il sera plus amplement question dans le chapitre 8 : ce sont des moments particuliers de l'existence, par exemple ritualisés par une cérémonie qui institue un changement social ou d'état¹¹⁴.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 176.

¹¹² John DEWEY, « La contribution humaine » [en ligne], dans *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010, p. 439, URL : <https://www.cairn.info/l-art-comme-experience--9782070435883-p-401.htm>.

¹¹³ Ludovic FOUQUET, « L'expérience théâtrale ou l'exploration du rituel » [en ligne], *ETC*, n° 79, 2007, p. 17, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/35052ac>.

¹¹⁴ Arnold VAN GENNEP, *Les rites de passage*, *op. cit.*

Au-delà de ce qui se joue à l'échelle individuelle, du·de la comédien·ne par exemple, le public est lui aussi convié dans ce processus de transformation. C'est ainsi que le champ des *Performances studies* envisage la fonctionnalité du rite :

Rituals are collective memories encoded into actions. Rituals also help people (and animals) deal with difficult transitions, ambivalent relationships, hierarchies, and desires that trouble, exceed, or violate the norms of daily life. Play gives people a chance to temporarily experience the taboo, the excessive, and the risky¹¹⁵.

Parmi ces expériences risquées, il y a celle de la confrontation avec les mort·e·s. La scène peut se penser comme un lieu où ceux-ci peuvent revenir, pour que les vivant·e·s s'y confrontent. C'est là une perception que les autrices ont en partage : « [...] je pense que le théâtre sert à ça. L'écriture aussi, en fait. Je pense que c'est pour faire revenir les morts, pour rappeler la mémoire ; non pas seulement la mémoire des choses qui se sont passées, mais aussi la mémoire des gens. Le théâtre, il doit être hanté, et je crois que la littérature aussi¹¹⁶ », dit par exemple Éva Doumbia. Le geste rituel, dans cette perspective, se pense alors comme un deuil, visant une possible réparation.

Le théâtre, parce qu'il permet d'incarner les mort·e·s, permet d'honorer ceux qui n'ont pas eu droit à une sépulture. C'est ce que fait *Le Iench* avec les victimes de violences policières en France, dont les noms sont énumérés dans des interludes et qui sont figurées par le personnage de Drissa. Cette sépulture s'illustre à travers les effets que l'œuvre a sur le public et l'émotion provoquée, qui peut par ailleurs s'amplifier avec l'expérience collective de la représentation – les rires des un·e·s encouragent le mien·ne·s, de même que les pleurs. La sépulture « alternative » peut aussi provenir d'une intervention concrète du public dans la performance en elle-même. Dans *Paroles de Revenante*, Kanor a par exemple fait lire à plusieurs spectateur·rice·s à haute voix les noms de victimes de violences policières inscrits sur des bouts de papier qui circulaient. Mais la rencontre entre les vivant·e·s et les mort·e·s s'y est également produite par la localisation particulière du lieu où s'est tenue la performance : Ouidah, où l'autrice était déjà venue pour écrire son roman *Humus*, est une ville marquée par la mémoire de l'esclavage. Les mort·e·s qui interviennent dans le monde des vivant·e·s sont donc aussi ceux qui ont été déporté·e·s, dont les esprits habitent les lieux, et avec lesquelles la performeuse invite à renouer.

Le texte littéraire, s'il est contraint par des « êtres de papiers », n'en reste pas moins effectif dans cette rencontre, ainsi que le suggère Doumbia. Comme l'écrit Danièle Sallenave,

¹¹⁵« Les rituels sont des souvenirs collectifs inscrits dans des actions. Les rituels aident également les personnes (et les animaux) à gérer les transitions difficiles, les relations ambivalentes, les hiérarchies et les désirs qui perturbent, dépassent ou violent les normes de la vie quotidienne. Le jeu donne aux gens la possibilité de faire temporairement l'expérience du tabou, de l'excès et du risque » (Richard SCHECHNER, *Performance Studies. An introduction*, New York, Routledge, 2013, p. 52. ; s'agissant d'un livre téléchargé, l'exactitude de la pagination n'est pas garantie).

¹¹⁶ Marjolaine UNTER ECKER, « Les frontières, ça n'existe pas. Entretien avec Éva Doumbia » [en ligne], *Malices*, *op. cit.*

« toute littérature est un dialogue avec les morts, car il faut se faire mort avec eux afin de les rendre vivants. C'est ainsi que la littérature s'acquitte de la dette des vivants envers les morts¹¹⁷ ». Dans cette expérience collective, le travail de l'artiste s'apparente alors à un « travail de jonction », pour reprendre des termes employés par Fabienne Kanor :

Je fais un travail de *poétesse*, à la fois de poésie et de prêtresse. C'est un travail qui vise à accompagner les vivants, à rassembler les morts et les vivants. Pour moi, c'est cela la fonction de l'art et le travail de l'artiste : lorsque l'œuvre se fait écho de ce qui s'est passé de douloureux, il faut faire le travail de jonction¹¹⁸.

En d'autres termes, il s'agit pour la performeuse qu'elle est de permettre le passage, entre le passé et le présent, son histoire, celle afrodiasporique et celle d'un public (majoritairement blanc). On retrouve là la définition attribuée en introduction à la marge, comme espace d'observation du monde, une observation que les œuvres mettent en exergue.

7.3.2 « Transformer les silences en paroles et en actes¹¹⁹ »

➤ *La parole réparatrice dans le théâtre de Leïla Anis*

Si dans les exemples précédents il s'agissait de réparer l'Histoire, les pièces de Leïla Anis visent aussi à réparer l'histoire personnelle – l'Histoire y restant de toute façon toujours en arrière-plan. Il s'agit en effet d'un théâtre à dimension autobiographique quand elle se met elle-même en scène et biographique quand il est question de Karim, les similitudes de parcours entre les personnages et les comédien·ne·s étant aisément identifiables, d'autant plus qu'ils portent les mêmes prénoms. Cela contribue à sceller ce que Philippe Lejeune a défini comme le pacte autobiographique, lequel assume « l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité¹²⁰ ». Pour autant, le rapprochement entre l'autobiographie et le théâtre peut sembler paradoxal dans la mesure où ce dernier se présente comme un art de l'illusion. Or, dans la définition de l'autobiographie de Lejeune, personnage, narrateur·rice et auteur·rice ne forment qu'une seule et même entité ; au théâtre, le récit de soi est nécessairement médiatisé « par une série d'énonciateurs : le jeu, la scène, l'arrangement des diverses sources des paroles et des situations¹²¹ », ce qui rend

¹¹⁷ Danièle SALLENAVE, *Le don des morts. Sur la littérature*, op. cit., p. 176.

¹¹⁸ Lucille COMBREAU, et al., « « Faire la traversée ensemble », échange avec Fabienne Kanor à propos de la performance *Paroles de Revenante* (Ouidah, février 2020) », op. cit., p. 178.

¹¹⁹ Référence à : Audre LORDE, « Transformer les silences en paroles et en actes », dans *Sister outsider. Essais et propos d'Audre Lorde sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme...*, op. cit., pp. 39-43.

¹²⁰ Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique. 2: Signes de vie*, Paris, Éd. du Seuil, 2005, p. 31.

¹²¹ Patrice PAVIS (dir.), article « Autobiographie » [en ligne], *Dictionnaire du théâtre, de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2018, p.50, URL : <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/--9782200617271-page-13.htm>.

impossible l'amalgame entre ces trois entités. Cette impossibilité entraîne, selon Pavis, le déplacement de la notion de théâtre autobiographique vers celle d'autofiction : « Ainsi toute autobiographie et toute auto-performance ne sont qu'une autofiction. Dans les deux cas, l'identité du moi est mise en cause : elle n'est ni stable, ni indiscutable, ni clairement lisible, elle est en perpétuelle construction¹²² ».

La question identitaire est centrale dans le théâtre de Leïla Anis, et la scène se pose comme un espace permettant de l'interroger et de redéfinir ses contours. C'est ce qu'annonce d'emblée le prologue de *Fille de* :

Mon exil porte en lui tant de contradictions et me fait faire tant de contorsions que j'ai toujours préféré le taire. Pourquoi raconter que je suis étrangère de partout ? Ni d'ici ni de là-bas, ça intéresse qui, une fille de l'entre-rien ? Pourtant, aujourd'hui, je décide de dire...

Je parle dix ans plus tard, au moment où tout un morceau de moi s'estompe dans ma mémoire. Je me mets à parler parce que j'ai peur d'oublier. Je me mets à parler pour que l'arrachement serve à quelque chose, pour que ce qu'il y a eu de fou, d'insensé dans mon exil, retrouve un sens, mon sens à moi, ma route, trouver où aller... (FD, 7)

Il s'agit donc pour le personnage de comprendre et d'accepter l'exil d'une part, et de résister à l'oubli de l'autre. Dans cette perspective, la pièce recompose les temporalités passées. Elle mobilise explicitement des indicateurs temporels des jours, mois, années, quelques fois même des heures, et constituent des formes de sous-titres pour les deux premières parties de la pièce, « le départ » et « l'arrivée » : « 2 juin 1999 midi » (FD, 8) ; « 2 juin 1999 16h » (FD, 9) ; « 2 juin 1999 peut-être 18 h » (FD, 10) ; « 2 juin 1999 21 h » (FD, 11) ; « 2 juin 1999 minuit » (FD, 12) ; « 6 octobre 1999 » (FD, 14) ; « midi de crachin d'automne » (FD, 23) ; « Six printemps plus tard » (FD, 27) ; « Jour de pluie torrentielle » (FD, 28). On constate que les locutions les plus précises se rapportent à la mémoire la plus ancienne. Néanmoins, à la fin de la première partie et dans la sous-partie consacrée au « 2 juin 1999 minuit », le texte indique un « trou noir / Est-ce que j'ai peur de me souvenir ? » (FD, 12) ; il devient alors perceptible que le morceau de la mémoire qui « s'estompe » correspond au récit de départ du personnage de son pays d'origine. Ce trou noir pourrait renvoyer au trauma, qui, dans les études psychanalytiques est appréhendé comme un évènement – un fait marquant l'existence, qui survient de façon imprévisible et bouleverse le cours des choses – vécu que le sujet ne parvient pas à maîtriser ; c'est plutôt l'évènement qui maîtrise le sujet, car il n'est pas perceptible par les conditions qui déterminent habituellement les expériences vécues, comme le temps, la cause, la conséquence etc. Il n'est donc pas assimilable ni perceptible par le sujet comme évènement. Or, au terme du cheminement théâtral, Leïla résout le trauma et « arrive enfin à se souvenir ». La date du *2 juin 1999 minuit*, qui clôturait la fin de la partie consacrée au départ est reprise puis complétée par le récit du départ, dont le souvenir avait été effacé. C'est là qu'elle attribue à son exil un sens

¹²² Patrice PAVIS (dir.), "Autofiction", *Dictionnaire du théâtre, de la performance et du théâtre contemporain*, op. cit., p. 52, URL : <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/-9782200617271-page-13.htm>.

qui inclut le genre : partir lui a permis d'échapper aux traditions barbares précédemment évoquées.

La parole scénique apparaît comme le support grâce auquel le personnage de Leïla arrive jusqu'à cette résolution, ce que suggère l'insistance sur les verbes « dire » et « parler » dans le prologue. Puisque « le propre du trauma consiste précisément en une expérience qui excède le langage et se situe en deçà ou au-delà des mots, et, par conséquent, d'un récit¹²³ », la parole est même thérapeutique. Dans cette perspective psychanalytique, le texte qui est dit sur scène peut être envisagé comme *Durcharbeitung*, processus qui vise à supprimer chez le patient le symptôme névrotique – ici, le trou noir – et consiste en une reconfiguration de l'inconscient en conscient pour mener à une guérison¹²⁴. Dans cette optique, le pronom « tu » que Leïla emploie régulièrement pour parler d'elle-même pourrait correspondre à la conscience du personnage, qui commente et raconte sa propre histoire avec un certain recul, ce qui dans la mise en scène de la pièce de Géraldine Bénichou est représenté par la projection d'ombres du personnage sur un paravent¹²⁵ ; on voit bien qu'il s'agit de la silhouette du personnage, mais on constate aussi que ces ombres ne se meuvent pas en miroir de la comédienne.

➤ *Croisement avec le récit de Karim*

Le théâtre de Leïla Anis accorde une place particulière à la question du silence, ainsi qu'on l'a vu dans la première partie, ce qu'annoncent d'ores et déjà les titres de ses textes, comme *Filiation ou les enfants du silence*, ou encore de *Du bruit sur la langue*. L'ensemble de son œuvre porte le projet de déconstruire ces silences, mais aussi de les visibiliser. Dans le prologue de *Filiations ou les enfants du silence*, Karim dit par exemple : « Je crois que je veux raconter ça / Le bruit du silence » (*FOES*, 12). Ce « bruit du silence » a été retranscrit du support audio dans lequel Karim Hammiche raconte sa vie. Enregistré par Leïla Anis, il a servi de genèse au texte *Filiations ou les enfants du silence*. Dans ce qu'elle dit de ce projet, les silences occupent le même statut que les paroles et croisent les siens :

Je commence par être une oreille, demandeuse, secrète, munie d'un dictaphone, pour recueillir les mots, les longs silences et tous les non-dits qui dessinent les contours de la parole. Je compose le texte à partir de récits oraux, accidentés, puis j'écris une réaction intérieure à ces récits bruts, une réaction passée au crible des sons et des images. Je cherche nos deux paroles au point de rencontre de la pudeur, la confiance, le cri sourd,

¹²³ Anne Martine PARENT, « Trauma, témoignage et récit : La déroute du sens », *Protée*, vol. 34 / 2-3, avril 2007, pp. 113-125, p. 116.

¹²⁴ Sigmund FREUD, « Remémoration, répétition, et élaboration », *La technique psychanalytique*, Puf, coll. « Quadriges Grands textes », 2007.

¹²⁵ Leïla ANIS, *Fille de* [en ligne], Théâtre du Grabuge, *op. cit.* ; voir aussi le fascicule de présentation du spectacle, disponible sous ce lien: <http://www.theatredugrabuge.com/fille.php>

dans une adresse directe au spectateur¹²⁶.

Dans le texte, les silences apparaissent avec des ruptures syntaxiques (« Et on va jouer, mon père, je te le promets / On va jouer à ce jeu-là ensemble jusqu'à... » (*FOES*, 21), des effets de mises en page et des mots écrits en lettres capitales (« A... R... K... I. Voilà », *FOES*, 28). Les bégaiements que l'on devine ici sont aussi ceux de l'histoire française, et c'est de là que proviennent les silences auquel le personnage se confronte. Fils de harki, Karim se confronte à l'absence de l'Histoire dont il est issu dans les récits collectifs, de même qu'il se confronte à des trous dans son histoire personnelle et familiale, son père ne lui ayant pas transmis de récit d'un passé qu'il a lui-même vécu. En envisageant la question historique par le prisme de l'intime et du rapport enfant / père, il dépasse considérablement le contexte du harkisme et touche ainsi l'universel. Le dépassement de ce contexte donné est explicite, puisque l'histoire de Karim croise celle du personnage de Leïla, qui a un tout autre parcours. Pour autant, les récits des deux protagonistes se rejoignent d'abord autour de cette question de la filiation, puis autour des blessures de l'exil du Sud vers le Nord, qu'il ait été vécu ou hérité. On voit donc ici clairement que le propos intime englobe le propos historique voire politique, ce qui délocalise ce dernier et s'adresse avant tout à l'humain. C'est ce que l'on peut aussi percevoir dans ce passage, extrait d'une réplique de Leïla, où celle-ci parle de son père, dont la famille a migré du Yémen vers Djibouti pendant la colonisation :

Leïla : Djibouti, 1953

Un match de foot entre gosses devant une baraque de bois et de tôles.

Là qu'il a grandi, mon paternel, au quartier 1, qu'ils disaient les Français, quartier 1-2-3-4-5-6. Z'avaient pas eu le temps de trouver des noms, z'étaient arrivés trop vite, les immigrés du Yémen, par la mer Rouge. Puis en 1977 quand la France a offert l'indépendance, le gouvernement djiboutien, il a pas cherché de noms à ces quartiers, toute façon les Yéménites, faut que ça reste des secondes zones.

Mon père a dix ans, donc

Il joue pieds nus, les chaussures, ça doit rester propre pour l'école

Il court dans la ruelle en terre battue, c'est lui qui a la balle.

Le frère du père : Tire ! Tu vas l'marquer, celui-là ! Vas-y, tire ! Adel ! Adel ! Va-t'en !

Cours ! derrière toi !!

Un pick up.

Dans le pick up, deux légionnaires, z'en ont marre, les légionnaires, que des gamins courent autour de leur pick-up quand ils traversent le quartier, alors ils lâchent les bergers allemands bien dressés à faire fuir. Tout ce que je sais, c'est que mon père s'est fait attraper ce jour-là, il m'a pas raconté la suite. J'ai compris pourquoi à cinquante ans encore il sursautait en entendant un chien approcher (*FOES*, 26).

Le propos historique n'apparaît ici que sous forme d'indicateurs spatio-temporels (« 1953 », « Yémen », « la mer Rouge », « en 1977 », « la France ») et des termes comme « l'indépendance », « le gouvernement djiboutien » etc. La mise en récit de la figure du père,

¹²⁶ « Filiations, ou les enfants du silence » [en ligne], *Compagnie de l'oeil brun*, op. cit.

alors enfant, la dépasse en quelque sorte, à travers l'emploi d'un présent de narration et de paroles rapportées. Ces dernières placent au premier plan le jeu et souligne donc l'innocence des personnages, qui humanise d'autant plus ces derniers. L'arrivée des soldats français vient interrompre cette innocence, rupture que le texte représente par la répétition de « pick up » et sa mise en relief dans une ligne indépendante, ce qui met en exergue la violence de cette intrusion. Celle-ci est seulement suggérée, puisque tout n'est pas dit (« il m'a pas raconté la suite »). L'anecdote est aussi racontée à travers une forme de détachement, que sous-entend par exemple l'écriture des liaisons avec la lettre [z], mais cela traduit d'autant plus la banalité de l'anecdote : la grande Histoire intervient dans la petite, et ce de façon frontale et despotique, venant bouleverser le cours des existences les plus banales – donc les plus partagées. Mais les textes opèrent aussi une reconfiguration de cela, comme si, par le récit sur scène et la plongée dans la filiation, l'Histoire était réappropriée. C'est ce que l'on perçoit peu avant le dénouement de *Filiations*, où le personnage de Leïla retrace la généalogie de son père, tout en soulignant les silences qui la composent – l'identité des mères en ce cas :

Je suis Mohamed LAMRA et X (un nom de grand-mère avalé) ont mis au monde Abdallah MOHAMED LAMRA autour de 1900 au sud du Yémen, dans la région de Hadramaout avant qu'une inondation emporte leur village et les contraigne à migrer de l'autre côté de la mer Rouge.

Je suis Abdel MOUANI et X (encore un nom de grand-mère avalée) mettent au monde Zeïna ABDEL MOUANI vers 1920 sur le territoire de la côte française des Somalis (Corne de l'Afrique).

Je suis Abdallah MOHAMED LAMRA ET Zeïna ABDEL MOUANI mettent au monde Adel ABDALLAH MOHAMED LAMRA un jour de grande inondation présumée année 43 sur le territoire de la côte française des Afars et des Issas (qui sera rebaptisé pour son indépendance : Djibouti en 77).

Je suis Adel ABDALLAH MOHAMED LAMRA ET Judith Francesca GILLI qui mettront au monde Leïla ANIS ABDALLAH MOHAMED LAMRA et Amin Adel ABDALLAH MOHAMED LAMRA.

Je suis petit indigène heureux heureux de rencontrer la grande civilisation française.

Je ne vacille pas je me tiens droit je me cramponne à la France (*FOES*, 31)

Il y a proclamation de l'identité ici, d'une part par la typographie en gras du groupe verbal « je suis », d'autre part par l'emploi des lettres capitales pour le nom. Les événements que l'on pourrait qualifier d'historiques et leurs conséquences n'apparaissent quant à eux qu'en fin de proposition, comme pour mettre en avant l'individu, l'humain, dont la trajectoire est modifiée par cette grande Histoire.

Le texte théâtral s'apparente ainsi, de même que cela a été dit pour d'autres textes, comme une façon de comprendre, d'accepter et d'affirmer l'Histoire et l'histoire, en laissant un espace pour les silences qui les définissent et en tentant dans le même temps de le transformer en parole, voire en geste – puisqu'on est dans du discours théâtral – lesquels sont revendiqués dans le prologue de *Filiations ou les enfants du silence* :

J'aimerais que ce soit pas un spectacle.
 C'est-à-dire de faire...
 Enfin si, peut-être...
 Mais j'aimerais surtout vous parler, quoi.
 DIRE !
 Dire au temps présent, comme dire euh... je ne sais pas.
 Au temps présent toi, tu es là, je te parle [...]
 Mais tu vois, à certains moments, j'adorerais, par exemple, qu'on joue vraiment. Et puis tout à coup, tac, tu sors du jeu. Et là, tu parles et tu dis et tu parles de heu... et /
 Je parle de mon père (FOES, 7)

Dans cette démarche, la parole théâtrale a ceci de particulier qu'elle est incarnée sur scène par un corps, lui-même souvent invisibilisé dans les représentations collectives, qui se déploie dans le même temps que le discours et qui peut venir le compléter. Elle est aussi publique, plus encore peut-être qu'un texte narratif ou poétique ancré dans un système de transmission, puisque qu'elle s'exprime lors d'une représentation et qu'elle s'adresse à un public physiquement présent.

➤ *Les Écrits pour la parole : donner voix aux « cris inaudibles, aux paroles proscrites » intersectionnelles*

Ainsi, la parole théâtrale permet de « transformer les silences en paroles et en actes », pour reprendre le titre d'un texte d'Audre Lorde, qui y mentionne la nécessité pour les femmes noires de parler de leur condition et de rompre avec la peur exercée par la « tyrannie du silence ». Pour elle, il s'agit là « d'une révélation en soi » :

Si nous sommes toutes là aujourd'hui, c'est parce que, d'une façon ou d'une autre, nous partageons un même engagement envers le langage et le pouvoir des mots, c'est parce que nous sommes décidées à régénérer cette langue instrumentalisée contre nous. Pour transformer le silence en paroles et en actes, il est fondamental que chacune de nous établisse et analyse sa place dans cette transformation, et reconnaisse le rôle vital qu'elle joue¹²⁷.

Les textes littéraires des autrices contribuent à cela. *Les Écrits pour la parole* sont dédiés « Aux cris inaudibles / Aux paroles proscrites » (EPP, 10), dont ceux des « Silencieuses » (EPP, 56-57), femmes noires qu'une narratrice observe dans un paysage urbain. Elle les décrit d'abord physiquement : « Elles sont assises dans le métro, la peau un peu fripée, les temps grises. Elles tiennent un petit cabas coloré, un filet pour ranger les courses [...] Leurs vêtements sont hors du temps, toujours propres et bien repassés. Elles portent des bas et de chaussettes [...] » (EPP, 56-57). En faisant leur portrait, la narratrice les incarne et les « regarde pour tous ceux qui ne les voient pas, qui ne les ont jamais vues ». Par ailleurs, elle raconte leur quotidien

¹²⁷ Audre LORDE, « Transformer les silences en paroles et en actes », *op. cit.*, p. 42.

et leur parcours migratoire, suggéré comme datant des temps du BUMIDOM. Elle les imagine effectivement être d'origine antillaise (« Parfois, au bal, elles ont rencontré un homme, venant comme elle des Antilles »), en soulignant qu'il s'agit là d'hypothèses : « Je n'ose pas m'approcher, poser toutes les questions qui me viennent à l'esprit. Alors j'imagine » ; « Je ne sais rien d'elles, ne fais qu'imaginer » ; « Je me demande à quoi elles pensent » ; « Peut-être que je me trompe sur toute la ligne ».

En insistant tant sur le fait qu'il s'agit là de suppositions, le texte représente les femmes observées dans le silence qui les contraint. Celui-ci provient tant de l'histoire personnelle que de l'Histoire collective : d'une part « elles sont en train de s'éteindre sans bruit. Elles n'ont pas de petits-enfants auxquels raconter leur histoire » (*EPP*, 56) et d'autre part, « elles sont également absentes du discours historiographique de France qui ne leur accorde aucune importance¹²⁸ », ainsi que le remarque Diana Haußmann. Face à cela, l'écrit pour la parole se pose comme une tentative de leur attribuer une place qui leur fait défaut ailleurs, en consignait les récits supposés de leur parcours :

Je sonde des yeux les sillons qui leur courent sur les joues, les plis de la peau sur le dos de la main, pour tenter d'extraire des miettes de mémoire silencieuse, comme interdite. Je voudrai les voir dans un téléfilm. Les lire dans des romans. Leur histoire n'intéresse personne. Elle n'est pas consignée dans les annales. Elle est en train de s'effacer sans bruit, comme une page qui se tourne. On ne saura rien (*EPP*, 57).

Les *Écrits pour la parole* s'inscrivent dans un projet littéraire que Miano évoque notamment dans ses essais, qui est celui de représenter, au sein de la fiction, les populations noires de France (cf. 3.1.2). Dans la deuxième partie, il s'agit particulièrement d'« ouvrir la voix¹²⁹ » des femmes noires. Intitulée « Femme in a city », le titre étant une référence à la revue *La femme dans la cité* fondée par Paulette Nardal, qui a contribué avec ses sœurs¹³⁰ à l'émergence du mouvement de la Négritude, au sein duquel son rôle a cependant été minorisé, ce qu'elle a dénoncé par ailleurs : « Césaire et Senghor ont repris les idées que nous avons brandies et les ont exprimées avec beaucoup plus d'étincelles, nous n'étions que des femmes ! Nous avons balisé les pistes pour les hommes¹³¹ ». En empruntant le titre de leur revue, Miano leur rend

¹²⁸ Diana HAUBMANN, « Afropea mise en scène : Écrits pour la parole de Léonora Miano », dans Virginie BRINKER et al. (dir.), *Dynamiques actuelles des littératures africaines. Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, op. cit., p. 173.

¹²⁹ Référence au film documentaire d'Amandine Gay, *Ouvrir la voix*, qui rassemble les témoignages de femmes noires vivant en France. Voir le site officiel du film : <https://ouvrirlavoixlefilm.fr>.

¹³⁰ C'est dans leur salon que se retrouvaient notamment Césaire, Senghor et Damas. Par ailleurs, elles ont cofondé la *Revue du Monde noir*, qui visait à « créer entre les Noirs du monde entier, sans distinction de nationalité, un lien intellectuel et moral qui leur permette de mieux se connaître, de s'aimer fraternellement, de défendre plus efficacement leurs intérêts collectifs et d'illustrer leur race¹³⁰ » (Marion URBAN, Tirthankar CHANDA, « Les revues culturelles et la promotion de "l'Homme noir" » [archive], *RFI*, publié le 25 février 2010, URL: <https://www.rfi.fr/contenu/20100225-revues-culturelles-promotion-homme-noir>) et Paulette Nardal a participé à celle de *L'Étudiant noir*.

¹³¹ Extrait d'une lettre de Paulette Nardal envoyée en 1960 à Jacques Louis Hymans, biographe de Senghor ; cité par Sharpley-Whiting, *Négritude Women*, University of Minnesota Press, 2002, p. 17.

hommage et inscrit les propos de ses personnages dans leur lignée. Les narratrices des *Écrits pour la parole* dénoncent les oppressions entrecroisées subies par les femmes noires en France¹³². La notion d'intersectionnalité a justement été décrite par Kimberlé Crenshaw à travers la métaphore du silence : « [...] lorsque ces pratiques présentent l'identité « femme » ou « personne de couleur » sous forme de proposition alternative (ou bien..., ou bien...), elles relèguent l'identité des femmes de couleur en un lieu difficilement accessible au langage¹³³ ». En faisant entendre des récits intimes qui sont liés aux conditions de race et de genre, il s'agit de proposer un contrepoint aux récits hégémoniques, par exemple en abordant la question des violences sexuelles et plus précisément la façon dont elles sont abordées dans les discours collectifs, comme dans le texte « On ne se fait pas » :

Assez d'entendre ça Partout tout le temps C'est d'une violence insoutenable Incroyable qu'on entende ça partout Tout le temps même les bouches autorisées militantes affligées compatissantes expulsent ce crachat Partout Tout le temps comme si les mots n'avaient pas de sens Comme s'il était possible d'exprimer les choses n'importe comment comme si la vérité allait de soi comme s'il n'était pas utile de l'énoncer clairement Sans équivoque dire une fois pour toutes Que non non On ne se fait pas on ne se fait pas violer On ne se fait pas On ne se fait pas On ne se fait pas violer On est violée On est on est on est violée on ne fait rien on est C'est l'autre qui fait Le viol c'est l'autre qui le fait Personne jamais Ni dans la brousse ni dans les buildings ni dans les champs ni dans le métro ni dans la savane ni sous les porches ni après un premier dîner ni même chez soi Dans aucun cas précisément parce qu'il n'en est pas question personne jamais ne Se fait violer (EPP 47).

En revendiquant l'expression « être violée » à la place de celle « se faire violer », le texte dénonce la « culture du viol¹³⁴ ». Avec des adverbes tels que « partout tout le temps » et avec l'accumulation des compléments de lieux à la fin du texte, le propos est effectivement généralisé à l'échelle de la société. Avec cette précision discursive, le texte dénonce la culpabilisation des victimes et l'impunité dont bénéficient les agresseurs, puisque la locution verbale « se faire violer » sous-entend une action décidée par le sujet¹³⁵ et implique en cela une idée de responsabilité. L'emploi du pronom personnel « on » montre lui aussi la généralité du problème. La véhémence que l'on ressent dans le propos et que marquent notamment les répétitions et les hyperboles font de ce texte un objet d'auto-défense, visant à sensibiliser le

¹³² Les sœurs Nardal ont créé une association en Martinique, le « Rassemblement féminin », dont l'objectif était « la formation civique, sociale et politique des femmes martiniquaises » (Clara PALMISTE, « Le “Rassemblement féminin” (1945-1951) : à la croisée des différents réseaux de Paulette Nardal », *Flamme*, n° 1, 2021) et à laquelle la revue *Femme dans la cité* était liée.

¹³³ Kimberlé CRENSHAW, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *op. cit.*, p. 53.

¹³⁴ Pour une explication du terme, voir par exemple : Valérie REY-ROBERT, *Une culture du viol à la française. Du « troussage de domestique » à la « liberté d'importuner »*, Montreuil, Libertalia, 2019.

¹³⁵ Aurore VINCENTI, linguiste, commente cette tournure phrastique dans l'émission *Je t'aime, etc.* présentée par Daphné Bürki et diffusée sur France 2 le 10/10/2019, URL : <https://www.france.tv/france-2/je-t-aime-etc/1088955-aurore-on-ne-se-fait-pas-violer-on-est-viole.html>

lectorat, mais aussi à performer la colère des victimes, accusées du crime qu'elles ont elles-mêmes subi.

7.3.3 Les possibilités subversives de la scène pour la race et le genre : imitations et mises en abyme

➤ *Dans Afropéennes (Éva Doumbia)*

La scène a aussi la particularité d'être un lieu de subversion, comme l'est toute cérémonie rituelle, à l'instar de celles observées par Victor Turner¹³⁶ dans son étude du phénomène rituel, où le déguisement et le jeu de rôle interviennent. Agier fait des observations similaires à propos du carnaval. Faisant référence à Michel de Certeau, il rappelle que le carnaval est un espace « polémologique », qui « se charge de la critique sociale » et un espace « utopique », « celui qui crée un autre possible “par définition miraculeux”¹³⁷ ». La scène théâtrale telle qu'envisagée par les autrices ne pourrait-elle pas jouer un rôle similaire ?

Les textes pour la scène du corpus rendent effectivement visibles des catégories comme la race et le genre : on a évoqué, dans le chapitre 3 (cf. 3.2.3) « l'éroticolonie » que les femmes noires subissent régulièrement dans le milieu du théâtre et du spectacle. Mais celles-ci peuvent aussi jouer à être ce que le regard blanc leur impose, c'est-à-dire qu'elles caricaturent, de façon parodique, l'imagerie raciste qui leur est accolée. C'est le cas lors de la mise en scène de l'écrit pour la parole « Projections », qui soulève les problématiques de représentation des femmes noires en France, citant notamment, ainsi que dit précédemment, des figures historiques et des femmes noires qui ont évolué dans le monde du spectacle comme Saartjie Baartman¹³⁸, Lisette Malidor¹³⁹, Grace Jones¹⁴⁰ et Josephine Baker¹⁴¹ : « Il leur a fallu jouer les sauvages pour arriver en haut de l'affiche Il leur a fallu jouer les sauvages émoustiller le désir malsain qu'on

¹³⁶ Victor TURNER, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, op. cit., 1990

¹³⁷ Michel AGIER, « Le rite carnavalesque. Toujours recommencé, entre transgression et sédition » [en ligne], *L'Observatoire*, n° 2, 2017, p. 68, URL : <http://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2017-2-page-67.htm?ref=doi>.

¹³⁸ Cf. 3.3.2

¹³⁹ Danseuse et chanteuses d'origine martiniquaise, Lisette Malidor (née en 1944), a été la vedette de nombreux spectacles de *music hall* au Casino de Paris puis au Moulin Rouge. Souvent comparée à Josephine Baker, elle est aussi comédienne, a joué dans des films et des pièces de théâtre.

¹⁴⁰ Née en 1948, Grace Jones est chanteuse, actrice et mannequin. Elle est originaire de la Jamaïque et débute sa carrière à Paris, où elle est installée à l'âge de 18 ans.

¹⁴¹ Josephine Baker (1906-1975) était actrice, comédienne, chanteuse et vedette du *music hall* pendant les années folles. D'origine états-unienne, elle était aussi engagée dans la cause noire. En 1925, elle s'installe en France, où elle se produit à la *Revue nègre* à une époque où l'imagerie coloniale et l'exotisme étaient prépondérants dans le domaine du spectacle. Récemment entrée au Panthéon (en 2021), elle est la première femme noire à avoir obtenu cet honneur, ce qui été considéré par certain-e-s comme une symbolique « ambiguë ». Voir par exemple les arguments de Rokhaya Diallo (Rokhaya DIALLO, « Rokhaya Diallo sur la panthéonisation de Joséphine Baker : “Un symbole ambigu” », *Le nouvel Obs*, publié le 30/11/2021, URL : <https://www.nouvelobs.com/histoire/20211130.OBS51599/rokhaya-diallo-l-attention-portee-aux-courbes-de-josephine-baker-m-indispose.html>).

avait de la sauvage pour arriver en haut de l’affiche Il leur a fallu jouer les sauvages émoustiller le désir malsain qu’on avait de la sauvage » (*EPP*, 59). Si le texte souligne le poids du rôle qu’elles doivent mettre en scène, il insiste aussi particulièrement sur le verbe « jouer » ; cela peut suggérer, dans une seconde lecture, le fait que ce rôle est avant tout un masque à porter, en accentuant son artificialité.

C’est ce sur quoi insiste la mise en scène d’Éva Doumbia, qui emploie à cet égard un procédé de mise en abyme, de théâtre dans le théâtre. Le personnage d’Amahoro joue à être Josephine Baker et ses gestes, ses mimiques, ses roulements d’yeux provoquent le rire chez le spectateur. Il ne s’agit pas ici de se moquer de ces personnalités féminines, mais plutôt de moquer l’autorité raciste et misogyne les ayant contraintes, en parodiant ses fantasmes. Il y a donc subversion au sens où la comédienne joue à être ce qui est attendu d’elle par un public, tout en ayant tout à fait conscience que cela ne correspond pas à ce qu’elle est fondamentalement, alors que le spectateur blanc, lui, ne fait pas la différence entre le personnage et l’actrice, étant fondamentalement enfermé dans les perceptions discriminantes qu’il a des Noir·e·s. C’est ce que relève Sylvie Chalaye dans son ouvrage *Race et théâtre*, particulièrement à propos des femmes noires qui subissent l’intersectionnalité :

Cette animalisation colle aussi aux comédiennes noires et aux danseuses que l’on voit systématiquement à travers le prisme de la félinité ou de la gazelle, dont on fait une panthère ou un oiseau des îles. Comme ce fut le cas de Joséphine Baker qui se prêta au jeu et qui s’amusa même à renforcer cette image en se promenant avec un guépard, poussant en somme le fantasme à l’extrême pour mieux le déjouer.

Le syndrome du soldat de Baltimore¹⁴² a un corollaire, celui de la Vénus hottentote, autrement dit refuser au Noir sa capacité de jeu et croire qu’il est ce qu’il joue, alors qu’il s’amuse à satisfaire le Blanc. Or moins le Blanc voit l’acteur dans le Noir, plus le Noir lui joue la comédie, plus il avance masqué et conquiert une liberté de marronnage à la barbe du maître qui n’y voit que du feu¹⁴³.

L’ensemble de ces pratiques artistiques subversives – j’entends la subversion comme une façon, quelle qu’elle soit, de détourner l’autorité – jouées en situation de domination, peuvent se lire comme des interstices de possible émancipation pour les artistes issu·e·s des minorités. Elles octroient aux dominé·e·s une forme de pouvoir, puisqu’iels y sont enfin en position agentive et en possession de significations qui échappent à ceux qui les asservissent. En ce sens, ces pratiques relèvent de formes de résistance. C’est d’ailleurs pourquoi Chalaye parle de « marronnage » artistique, concept qu’elle emprunte à Édouard Glissant : « le marronnage en termes d’art est une attitude de salut qui consiste à se créer un espace d’invention en territoire dominé, là où pourtant il n’y a pas d’espace ». Sous le terme « petit marronnage » s’entendent

¹⁴² Voir chapitre 3 pour l’explication de cette notion que Sylvie Chalaye développe dans son ouvrage (cf. 3.1.2).

¹⁴³ Sylvie CHALAYE, *Race et théâtre. Un impensé politique*, op. cit., p. 79.

justement ces pratiques artistiques subversives, ces « ruses de l'esclave qui se joue du maître et des faux-semblants¹⁴⁴ ».

➤ *L'imitation, une façon de montrer l'échec des rôles assignés*

Ce qui se joue ici pourrait être rapproché de ce que Homi K. Bhabha a analysé dans le contexte colonial avec le concept de *mimicry*. Selon le théoricien, le colonisé est amené à adopter les façons de faire du colonisateur dans ce qui constitue *a priori* un processus d'assimilation culturelle. Il est forcé de prendre en charge les *habitus* occidentaux, qui sont imposés comme une norme de pensée et d'action. Pour autant, le colon n'accordera jamais au colonisé le même statut que le sien, il veille toujours à mettre en exergue une forme de différenciation : « L'autorité de ce mode de discours colonial que j'ai appelé mimétisme est donc frappée d'une indétermination : le mimétisme émerge comme la représentation d'une différence qui est elle-même un processus de déni¹⁴⁵ », ce à quoi Anne McClintock ajoute : « C'est la raison de l'échec de l'imitation telle que Bhabha la conçoit : le décalage entre l'identité et la différence met en question l'autorité normalisante du discours colonial¹⁴⁶ ». Le jeu du personnage de Leïla, qui emploie lui aussi un procédé de mise en abyme, illustre cela en se jouant des regards racistes auxquels elle se confronte. Dans la partie « Le transit » de *Fille de*, qui relate ses premiers instants en France, et alors que ses nouveaux·elles camarades la perçoivent comme une immigrée, elle se fait passer pour une touriste : « “Immigrer ? Ah non ! Non, je suis seulement de passage, je rentre bientôt chez moi” Tu goûtes au mielleux délice de ce mensonge.../ Une touriste... Quelle énorme idée !/ Tu es désormais la chanceuse, la convoitée, l'exotique, la fille qui se paie un petit détour par la France ! » (FD, 15). Plus loin, elle imite sur scène les discours racistes et sexistes d'une metteuse en scène, en employant à cet égard une voix nasillarde¹⁴⁷ qui engendre le rire des spectateur·rice·s et décrédibilise lesdits propos.

Le genre interfère donc aussi dans cette imitation. La façon dont Butler le conçoit rappelle à certains égards la *mimicry* telle que définie par Bhabha. Pour la philosophe, les genres se fabriquent par des rôles que l'on joue : on joue à être femme ou homme, en répétant des actes que la société nous impose et que l'on considère finalement comme étant naturels. Ces actes répétés sont donc performatifs, puisqu'ils produisent en retour ce que la société considère comme étant des essences :

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Homi K. BHABHA, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, op. cit., p. 148.

¹⁴⁶ Anne MCCLINTOCK, « Race, classe, genre et sexualité : entre puissance d'agir et ambivalence coloniale » [en ligne], *Multitudes*, trad. de Jérôme VIDAL, vol. 3, n° 26, 2006, p. 111, URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-109.htm>.

¹⁴⁷ Voir la lecture filmée: Leïla Anis, *Fille de* (extrait) [en ligne], théâtre du Grabuge, Podcast 5, novembre 2012, 7 min 44, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2AluF3-JsN0&list=PLW4fdqREO1ctQ3gkjBwAXQZzylvv38pY1&index=3>

En d'autres termes, les actes, les gestes et le désir produisent l'effet d'un noyau ou d'une substance intérieure, mais cette production se fait *à la surface du corps* en jouant sur les absences signifiantes, suggérant sans jamais révéler que le principe organisateur de l'identité en est la cause. De tels actes, gestes et accomplissements, au sens le plus général, sont performatifs, par quoi il faut comprendre que l'essence ou l'identité qu'ils sont censés refléter sont des fabrications, élaborées et soutenues par des signes corporels et d'autres moyens discursifs. Dire que le corps genré est performatif veut dire qu'il n'a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent sa réalité¹⁴⁸.

Mais la répétition de ces mêmes normes révèle en elle-même l'échec du genre. En effet, l'action même de l'imitation ne sera jamais totalement réalisable. Puisque le genre n'a pas d'essence, il n'est pas possible d'en faire une copie exacte :

Si les attributs et les actes du genre, les différentes manières dont un corps montre ou produit sa signification culturelle sont performatifs, alors il n'y a pas d'identité préexistante à l'aune de laquelle jauger un acte ou un attribut : tout acte de genre ne serait ni vrai ni faux, réels ou déformés, et le présupposé selon lequel il y aurait une vraie identité de genre se révélerait être une fiction régulatrice. Si la réalité du genre est créée par des performances sociales ininterrompues, cela veut dire que l'idée même d'un sexe essentiel, de masculinité ou de féminité – vraie ou éternelle – relève de la même stratégie de dissimulation du caractère performatif du genre et des possibilités performatives de faire proliférer les configurations du genre en dehors des cadres restrictifs de la domination masculine et de l'hétérosexualité obligatoire¹⁴⁹.

C'est dans cette faille là que peut s'inscrire la subversion envers l'autorité que constitue le genre hétéronormé. Or, plus explicitement que dans la société, les personnages jouent au théâtre à être des hommes ou des femmes. Quelquefois, les comédien·e·s prennent des rôles qui correspondent au genre opposé que celui qu'on leur accole. Si Butler insiste bien sur la différence qu'il existe entre performance du genre et la performance théâtrale – l'identité genrée n'étant pas un costume que l'on revêt à sa guise –, la performance scénique pourrait malgré tout constituer un lieu privilégié pour penser le genre. Il peut tout à fait devenir un espace où il se conscientise, s'explore et se réfléchit, ce que Muriel Plana suggère notamment avec l'exemple du travestissement :

Qu'elle parvienne ou échoue à mimer l'autre sexe (ce qu'on suppose qu'il est) sur scène, [...] la performance d'une comédienne travestie a dans tous les cas d'importantes conséquences sur la fiction [...] sur la réalité scénique qui l'entoure du fait des interactions avec les autres acteurs et actrices, et avec les spectateurs, sur sa perception d'elle-même comme actrice (peut-on réellement jouer un homme quand on est une femme ?) et comme femme (est-ce que je ne « joue » pas socialement la femme, alors que j'en suis biologiquement une, et, si c'est le cas, quelle femme précisément est-ce que je joue ?). Elle se demandera sans doute si le masculin et le féminin ne sont pas, au final, des conventions, des masques, des rêves, des fictions, d'indéfinissables

¹⁴⁸ Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 259.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 266.

circulations de codes, des prisons idéologiques¹⁵⁰.

➤ *La réflexion sur le genre du personnage de Leïla*

Leïla Anis envisage effectivement le théâtre comme une possibilité de se réapproprier un corps dominé par ailleurs et de dépasser les conditions du genre :

Dès le départ, il y a eu quelque chose de très fort, en lien avec la légitimité à exister. [...] Parce que le théâtre, c'est la possibilité d'incarner des personnages autres que soi, il a tout de suite représenté pour moi la liberté d'être une fille ; la possibilité de faire éclater cette enveloppe dans laquelle j'étais enfermée, en tant que petite fille. [...] ce qui m'a beaucoup marquée aussi, c'est le regard du metteur en scène, c'est-à-dire sa considération, l'idée que l'enfant-fille que j'étais pouvait aussi être un sujet, qui peut créer. [...] Du coup, le théâtre, c'est ça : des corps qui sont enfin incarnés, habités, parce qu'avant, ils étaient un peu comme de vieilles maisons abandonnées, dont les fenêtres et les portes seraient ouvertes à tous les vents¹⁵¹.

Parce que le théâtre se sert du corps comme d'un support d'expression, il renverse la domination que celui-ci subit par ailleurs. Aussi, parce qu'il invite à sortir, le temps de la pratique, de son identité et des rôles qu'on occupe dans la société, il permet aussi de s'émanciper des conditions qui y sont liées¹⁵².

Le cheminement du personnage de Leïla met cela en abyme. Plusieurs fois, j'ai mentionné les injonctions patriarcales auxquelles le personnage se confronte et contre lesquelles elle se rebelle, notamment par la relation amoureuse qu'elle tisse avec le personnage de Karim (cf. 6.1.2). Cette consécration de soi se produit aussi par le théâtre, que les hommes de sa famille lui reprochent : « Égoïste ! / Tu quittes Toulouse ! / Pour aller à Lyon ! Apprendre le théâtre ! » (*FD*, 23), lui dit son oncle ; « Tu as gaspillé ton diplôme universitaire pour le passe-temps dérisoire et peu respectable de comédienne » (*FD*, 13), lui écrit son père. Mais à la fin de *Fille de*, elle rompt avec celui-ci dans une scène dramatisée par l'insistance sur l'angoisse qu'elle ressent (« ta gorge nouée comme avant une chute / Orteils repliés au bord du précipice ») et par le décor de l'endroit où se passe sur la scène (« Fin du déjeuner / Toile cirée encore sur la table / Miettes éparses et taches de graisse / Grande fenêtre rectangulaire lumière blanche »), en lui imposant ses propres choix de vie : « Tu ouvres la bouche et t'entends dire à ton père : À partir d'aujourd'hui suis ton égal, suis partout chez moi dans ce monde, et y suis libre de tout [...] » (*FD*, 31). Quelques lignes plus loin, elle affirme être devenue « son propre père » et son choix pour le théâtre : « Ai eu l'affront, moi la fille, de choisir pour métier le théâtre » (*FD*, 31). Elle

¹⁵⁰ Muriel PLANA, *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Collection Ecritures », 2012, pp. 36-37.

¹⁵¹ Marjolaine UNTER ECKER, « “Le monstre, c'est le silence” : le théâtre de Leïla Anis », *op. cit.*, p. 168.

¹⁵² Muriel PLANA, *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*, *op. cit.*, p. 18.

inscrit alors sa trajectoire dans celui des femmes opprimées, notamment à Djibouti, dont elle dit porter la voix et les souffrances :

Suis enfin capable de me souvenir
2 juin 1999 minuit
Tu es à l'arrière d'une voiture
Dans neuf heures : la France
Irrémédiablement en route
Il y a des halos de lumière
Le ventre soigneusement bâillonné
Tu arraches la liberté pour toi et toutes les tiennes
Tu prends ton droit à l'amour
Tu prends ton droit au plaisir
Pour toi et toutes les tiennes
Les tiennes mutilées à coups d'excisions et d'infibulations
Tu craches à la gueule des traditions barbares de ton peuple toutes tes jouissances futures
Vous toutes les miennes
Je vous porte dans mon ventre
Je vous tiens dans ma gueule
Mes cordes vocales sont taillées dans l'écho de vos voix mutilées
Je reviendrai ! (*FD*, 31-32).

Au sortir du récit théâtral, la mémoire se retisse et le départ est rappelé comme une séparation avec le destin enfermé qui l'attendait dans son pays natal et qu'ont en partage les femmes de Djibouti. Le pays d'arrivée est opposé à celui de l'origine, ce dernier étant décrit de façon péjorative (« cette ville de chien »). On note aussi les verbes d'action, « arracher » et « prendre », mis en valeur par l'anaphore « tu », qui présente le sujet comme étant véritablement acteur du saisissement de cette liberté. On constate enfin la consécration d'un « je » qui peu à peu remplace le « tu », souvent employé dans la pièce, et qui résonne comme une affirmation du personnage par cette affirmation de la raison de l'exil. Ce « je » ne fonctionne pas seul cependant, il s'inscrit dans une lignée de femmes qui « constituent » le personnage, ainsi que le suggère l'emploi des pronoms possessifs « les tiennes », « les miennes » et la métaphore du corps qui « contient » ces femmes (« Je vous porte dans mon ventre / Je vous tiens dans ma gueule »). Le personnage ne se présente pas seulement comme une instance de transmission des récits de ces femmes. Il s'y inclut et y puise aussi sa propre voix, théâtrale notamment. Cette même conscience lui permet d'affirmer sa propre identité frontalière. Aussi, le dénouement illustre particulièrement le passage de la fragmentation – « vos voix mutilées » – qu'ont engendrée les conditions intersectionnelles à la reconfiguration de soi.

Le théâtre de Leïla Anis rappelle à bien des égards celui de Darina Al Joundi, cette dernière étant d'ailleurs une source d'inspiration pour la première : « j'admire son travail de comédienne, et son texte *Le jour où Nina Simone a cessé de chanter* a été une découverte très

forte pour moi¹⁵³ », m'a-t-elle dit. Ces similitudes sont thématiques, puisque les deux autrices interrogent dans leur texte leur condition de femmes, conjointement à leur expérience de l'exil. Alors que le père de Leïla souhaite lui imposer un mariage et lui reproche de ne pas avoir été excisée, Noun est internée de force en psychiatrie par sa famille, ainsi que le raconte le dénouement du *Jour où Nina Simone a cessé de chanter*, et la migration s'impose alors. Ces similitudes sont aussi esthétiques, puisqu'elles pratiquent toutes les deux des formes de *one woman show* et de l'autofiction théâtrale.

➤ *La référence à la figure de la Bouti*

À la fin de la première partie de *Fille de*, Leïla est interpellée par les sien·ne·s comme suit :

Bouti
Sorcière banne
Créature vengeresse
Légende à faire peur
Terreur parmi les terreurs nomades
Hérétiques à la loi des hommes
Pestiférée femme aux pattes de bouc
Ma merveille monstrueuse (*FD*, 13).

On voit donc ici une énumération de termes à connotation péjorative, qui insistent particulièrement sur le genre féminin ; on a vu par exemple, dans le chapitre 4, que les sorcières – ou celles accusé·e·s de l'être – ont longtemps été des bouc-émissaires pour la misogynie. Le champ lexical de la peur présente ces figures à la fois comme une menace pour un certain ordre, notamment « la loi des hommes ». Si à ce moment de la pièce Leïla les subit, il est d'autres pièces de Leïla Anis où ces figures sont réappropriées.

Dans *Les Monstrueuses*, pièce au nom évocateur, il est particulièrement question de la Bouti¹⁵⁴. Celle-ci renvoie à une figure légendaire de Djibouti. Mi-femme mi-bouc, elle est rejetée par la société parce qu'elle ne peut pas enfanter. On la cite pour effrayer les enfants, dans la brousse et dans les villes, où elle est responsable des crimes les plus affreux. Dans la pièce, où elle est aussi nommée la « Majnouna », ce qui signifie la « femme folle » en arabe, la Bouti prend possession des femmes en train d'enfanter, qui sont sommées au silence :

Ici une femme qui accouche d'un enfant remplit ses entrailles de cris
Elle se mord la bouche à la force des dents
pour que personne personne n'entende ne serait-ce que l'écho d'un pleur
Ici sur la terre glabre des femmes coupées, la mère s'étouffe et la folle vient à elle

¹⁵³ Marjolaine UNTER ECKER, « "Le monstre, c'est le silence" : le théâtre de Leïla Anis. Entretien », *op. cit.*, p.171.

¹⁵⁴ Ce texte pour la scène met en scène la généalogie féminine du personnage d'Ella et des rapports difficiles à la maternité (mariage forcé, infanticide, viol etc.),

La Majnouna errante aux pieds nus boursouflés écorchés
avance tapie dans l'ombre
se faufile invisible comme une rumeur sous la hutte silencieuse et elle attend [...] attend que l'accoucheuse tourne le dos
et saute dans le crâne de la jeune mère par la bouche¹⁵⁵

Elle annonce alors la malédiction à laquelle les filles sont condamnées, et ce pour toute l'existence, à savoir celle de devenir des monstres. Cela est présenté comme une fatalité, ainsi que le souligne l'emploi du présent de vérité générale et du futur de l'indicatif dans ce passage : « Le monstre vient à l'aube de l'enfance / Le monstre vient le matin où la fille meurt pour que naisse la mère / [...] Tu ne choisis pas le monstre / tu le reçois des mains de ta mère / À ta fille Tu le donneras / Monstre tu as été, monstre tu engendreras¹⁵⁶ ». Ici, le monstre sur lequel le texte insiste par des figures de répétition peut être lu comme une métaphore du genre, tel que le conçoit Butler dans *Trouble dans le genre*, à savoir comme une fabrication culturelle, comme faisant l'objet de la performativité. La Bouti est en effet une figure légendaire, elle s'est donc construite par la répétition des discours, de même que le sont les genres. Comme eux aussi, la monstruosité est présentée comme une fatalité, donc comme quelque chose d'inné, alors qu'en réalité, son imagerie a été construite par la transmission orale. Cette monstruosité est d'autant plus exacerbée que la Bouti s'éloigne d'un certain nombre de diktats du genre, en premier lieu, la beauté physique. Sa figuration peut « dégoûter », ainsi que le suggère le vocabulaire qui renvoie au corps blessé ou malade (« pestiféré », « pieds nus boursouflés », « entrailles »).

Pour autant, au terme de la pièce, le personnage principal de la pièce, Ella, se l'approprie :

Majnouna... l'errante aux pieds nus.
Ma chère messagère
Je t'emporte avec moi
Je n'ai jamais eu peur de toi
Ta monstruosité m'a toujours fascinée [...]
Ya Majnouna
Femme folle à l'haleine de chèvre
Approche-toi de moi [...]
Le monstre, c'est le silence¹⁵⁷

On voit donc dans les deux textes qu'il s'agit, paradoxalement, d'une figure qui fascine aussi le personnage et dont elle se revendique, ainsi que le sous-entend également l'oxymore « ma merveille monstrueuse » (*FD*, 13), et le déterminant possessif affectif. De fait, La Bouti est sorcière, donc érudite et détentrice de pouvoirs qui échappent aux autres, hors du commun. Dans le sillage de l'appropriation féministe de la figure de la sorcière (cf. 4.2.2), on peut faire une lecture similaire de la figure de la Monstrueuse, ce qui est d'ailleurs sous-entendu avec la

¹⁵⁵ Leïla ANIS, *Les monstrueuses*, op. cit.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 34.

féménisation du substantif « monstre », somme toute assez peu commune. En effet, la Bouti déränge les genres, elle contrevient aux stéréotypes et aux normes du féminin. Elle refuse par exemple d'être mère, et c'est pourquoi elle est mise au banc de la société. En ce sens, elle défie l'ordre patriarcal, pour lequel la fonction des femmes est avant tout de procréer¹⁵⁸. C'est aussi son apparence qui la rend hors-normes – au sens premier du terme –, puisque la Bouti est d'allure androgyne. Dans certaines versions, elle est aussi une figure anticoloniale, qui a combattu les envahisseurs européens. Sa défaite, *dja* en somali, devenu par variation *dji*, aurait donné le nom du pays, dont les frontières ont été dessinées par les colonisateurs français¹⁵⁹. En ce sens, elle rappelle à la comédienne le personnage d'Aïcha Kandicha¹⁶⁰, issue de la tradition orale du Maroc et de l'ouest de l'Algérie, bien que cette dernière valide davantage des stéréotypes de genre, puisqu'elle se caractérise à travers sa beauté et est présentée comme une grande séductrice. Cependant, ses charmes lui servent à détourner l'attention des envahisseurs portugais, permettant ainsi à ses complices de les tuer. Les récits présentant ces personnages sous la forme de résistante et de combattante contre l'ennemi européen témoignent du fait que la subversion de certaines frontières (celle du genre par exemple) en entraîne d'autres, qu'une subversion est une porte ouverte à d'autre.

Selon Samira Douider, la réécriture d'Aïcha Kandicha par Tahar Ben Jelloun dans le roman *Harrouda* « permet d'aborder les questions taboues telles que le corps, le sexe, la femme. Elle permet de créer un monde à part, au-delà de ce qui est connu¹⁶¹ ». Ce monde à part est aussi engendré par son hybridité, puisque tout en circulant d'ailleurs entre différentes influences culturelles, elle est « vêtue de belles étoffes dissimulant ses seins pendants et ses pieds de chameau, de chèvre ou de mule¹⁶² ». C'est là encore un point qu'elle a en partage avec la Bouti, qui se situe elle aussi à la frontière de l'homme et de l'animal, puisqu'elle est mi-femme, mi-bouc. Ces caractérisations frontalières sont significatives du trouble provoqué par ces personnages et par la subversion à laquelle ils appellent. Silvia Federici démontre par exemple dans son étude de la chasse aux sorcières que celle-ci a eu lieu à une époque où les animaux étaient largement déconsidérés, parce qu'ils étaient « le symbole éternel des pires instincts humains¹⁶³ ». En ce sens, la proximité entre les animaux et les femmes accusées de sorcellerie était considérée comme une preuve de la « bestialité » de ces dernières, cette bestialité

¹⁵⁸ C'est ce que démontre l'étude historique que mène Silvia Federici dans *Caliban et la sorcière* (*op. cit.*). Elle y explique que pendant les crises démographiques, le contrôle des naissances s'intensifia, de même que la répression des pratiques abortives, faisant de « la reproduction et de la croissance démographique des questions d'État », (Silvia FEDERICI, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive, op. cit.*, p. 156).

¹⁵⁹ Cette interprétation anticoloniale est à retrouver dans la nouvelle « L'ogresse de l'origine » de l'écrivain Abdourahman Waberi (Abdourahman WABERI, « L'ogresse des origines », *Pays sans ombre*, Le Serpent à plumes, 1994), qu'Anis cite dans *Fille de*.

¹⁶⁰ C'est ce que Leïla Anis m'a écrit dans un mail. Plusieurs éléments de cette sous-partie ont été écrits à partir des informations qu'elle m'a données à propos de la Bouti, sur laquelle il existe relativement peu de sources écrites ; de fait, elle est issue de la tradition orale.

¹⁶¹ Samira DOUIDER, « Deux mythes féminins du Maghreb : la Kahina et Aïcha Kandicha » [en ligne], *Recherches & travaux*, n° 81, 2012, p. 81, URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravail/547>.

¹⁶² *Ibid.*, p. 76.

¹⁶³ Silvia FEDERICI, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive, op. cit.*, p. 311.

s'exprimant notamment à travers leur sexualité...et leur genre. Or, comme souvent dans les contextes d'aliénation des femmes, ce qui est considéré comme un écart par le regard normé de la société peut aussi être lu comme un acte ou une pratique d'émancipation des catégories genrées. Les figures hybrides, par exemple mi-humaines mi-animales, que l'on pourrait lire à travers le prisme des *Critical Animal Studies*¹⁶⁴, ou encore celles qui combinent d'autres formes d'entités telle que la machine à l'instar du cyborg de Donna Haraway¹⁶⁵ sont porteuses en ce sens.

Ainsi, malgré la différence des mémoires convoquées – collective d'une part et personnelle d'autre part – dans les textes qui visitent l'Atlantique noir et ceux qui s'ancrent en Méditerranée, on y perçoit une démarche similaire : la création, qu'elle soit musicale, écrite ou théâtrale est une façon de réparer une présence au monde qui a été abîmée par l'inscription dans les espaces frontaliers. C'est particulièrement le cas de la scène, celle-ci impliquant l'incarnation de discours et de corps qui sont réappropriés *via* la création.

Elle le fait en imaginant ce qui a été effacé dans les discours historiques et en profitant des vides laissées pour y déployer les infinies possibilités de la fiction. Parce que, ainsi que l'écrit Felwine Sarr, « la reconquête de la confiance en soi passe aussi par une re-narration de son histoire¹⁶⁶ », cette création invite au retour à la mémoire fragmentée, pour potentiellement la dépasser. La scène et plus généralement l'œuvre figurent alors une sorte d'espace intermédiaire, au sein duquel ce passé troué peut être examiné, dans un processus qui vise la guérison. C'est ainsi que l'envisage Fabienne Kanor :

L'écriture, tout comme le cinéma, me permet enfin de prendre la mesure de la grande blessure originelle, de ce que nous, peuples déportés, ballottés, avons vécu. Écrire et filmer c'est tenter de fouiller calmement nos plaies, de regarder l'histoire sans ressentiment, de revenir aux espaces premiers, de fêter les vivants et les morts, d'encaisser le passé. Je suis une grande malade. J'ai mal à mon histoire et la réécrire est le seul moyen que j'ai trouvé pour guérir un peu¹⁶⁷.

On remarque que l'autrice emploie ici la première personne du singulier, de même que le fait d'ailleurs Felwine Sarr. Durant l'ensemble de ces observations, monde du texte et monde du lecteur se sont entremêlés. Quand il était question des personnages et des intrigues, c'était

¹⁶⁴ Champ d'étude qui s'appuie sur la subjectivité animale et qui repense la relation entre l'humain et l'animal, de même que la « hiérarchie » qui les relie.

¹⁶⁵ Donna HARAWAY, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, Laurence ALLARD, Delphine GARDEY, Nathalie MAGNAN (dir.), Paris, Exils, coll. « Essais », 2007.

¹⁶⁶ Felwine SARR, *Afrotopia*, Paris, Philippe Rey, 2016, p. 64.

¹⁶⁷ Gladys M. FRANCIS, « Fabienne Kanor « l'Anté-Ilaise par excellence ». Sexualité, corporalité, diaspora et créolité » [en ligne], *op. cit.*, p. 277.

souvent dans leur lien intrinsèque avec les créatrices, lesquelles se positionnent donc au sein de cette réparation, qui est aussi la leur. En effet, les mondes représentés sont souvent liés à ceux qu'elles ont elles-mêmes expérimentés. Cette subjectivité peut d'ailleurs constituer la possibilité même des subversions et des réparations engagées : le potentiel de l'imitation sur scène n'est par exemple possible que s'il est effectué par des concerné·e·s. De même, la démarche autobiographique et théâtrale d'Anis répare parce qu'elle s'engage personnellement sur scène et dans son discours.

Chapitre 8 :

Points de vue sur le monde depuis les espaces frontaliers

8.1 Les lieux depuis lesquels les autrices écrivent

8.1.1 Peut-on parler d'une « littérature située » ? La question de la subjectivité dans la création

➤ *La présence de l'auteur·rice dans le discours littéraire*

Les traces du biographique, si elles sont visibles chez Anis, apparaissent aussi, sous des formes contrastées, dans les autres textes. Ceux-ci ne prétendent pas, en tous les cas, à une forme de « neutralité », dans la mesure où les autrices écrivent à partir de questions qui les concernent de près ou de loin, à commencer par la question des mobilités et des frontières, que les personnages de leurs œuvres subissent, traversent et revendiquent tour à tour. Comme celles de leurs personnages, les trajectoires de Anis, Doumbia, Kanor et Miano s'inscrivent dans des territoires pluriels. Les autrices interrogent dans leurs fictions des thématiques à propos desquelles elles s'expriment aussi dans des écrits à dimension essayistique, dans les médias et les réseaux sociaux¹, dont celle de l'identité frontalière des Afrodescendant·e·s de France. Si leurs créations ne sont pas systématiquement autobiographiques², toutes écrivent à partir de leur sensibilité et de l'histoire postcoloniale dont elles sont elles-mêmes issues et qu'elles ont conscientisée. Miano³ revendique en outre les liens entre sa propre identité et l'esthétique littéraire qu'elle mobilise : « J'écris telle que je suis. J'écris ce que je suis⁴ »⁵.

¹ Miano et Doumbia y sont particulièrement actives. C'est moins le cas pour Kanor et Anis.

² Miano vient tout juste d'en publier une : parue en septembre 2022 chez Grasset, elle relate ses premières années en France, alors qu'elle était jeune mère, sans domicile fixe et sans papiers. À noter que dans la nouvelle « 166 rue de C » (Léonora MIANO, "166, rue de C.", *Afropean soul et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », pp. 69-84, 2008.), il était déjà question d'un centre d'hébergement pour migrantes. Une lecture à venir permettrait de vérifier les correspondances entre les deux textes.

³ Par exemple, la question des violences policières chez Doumbia, et celles d'Afropéa chez Miano.

⁴ Léonora MIANO, "Habiter la frontière", *op. cit.*, p. 28.

⁵ Dans un entretien qu'elle a accordé à Lauren Bastide pour le podcast *La Poudre* (émission enregistrée le 27 juillet 2017, URL: https://podcast-radio.com/fr/podcast/la-poudre/episode-17-leonora-miano_e5b34fd81742), elle raconte d'ailleurs à quel point les différentes voix féminines qui s'expriment dans *Crépuscule du Tourment 1* sont liées aux siennes et à son propre vécu.

Peut-on voir dans ces pratiques qui retranscrivent des éléments propres à la vie des autrices au sein même des œuvres une spécificité dans l'ensemble du paysage littéraire ? Premièrement, catégoriser d'office ces textes que d'aucuns qualifieraient de « francophones des Suds » comme contenant des traces autobiographiques reviendrait à valider les « frontières racialisées⁶ » de la littérature, dans la mesure où cela rendrait compte d'une incapacité de l'auteur·rice à créer à partir d'autre chose que sa propre référence et que cela pose un regard sur l'œuvre la concevant comme un produit de son espace plutôt que comme un objet artistique. C'est là un point que des auteur·rice·s concerné·e·s contestent souvent. À propos de son premier roman, *L'Intérieur de la nuit*⁷, Miano explique par exemple que : « Le texte a été pris en compte comme un témoignage, alors que je n'ai vécu aucune des situations décrites dans ses pages. Je n'ai jamais habité un village subsaharien, ne me suis jamais retrouvée face à face avec un seigneur de la guerre, n'ai jamais assisté à un sacrifice humain⁸ ». Deuxièmement, on pourrait rétorquer qu'il ne s'agit pas là d'une spécificité, mais que, au contraire, chaque artiste, quelles que soient son origine et sa classe sociale, crée à partir de ce qu'il est, que ses choix de fiction, de style etc. manifestent une façon sensible de voir le monde. Et c'est cette hypothèse que je favorise ; une œuvre artistique, du fait de sa nature même, ne peut être neutre dans la perspective du monde qu'elle donne. C'est là un point de vue que Michel Zink a par exemple défendu dans sa relecture de textes médiévaux. Il faut entendre, selon lui, sous la notion de subjectivité littéraire :

non pas, bien évidemment, l'effusion spontanée ou l'expression véritable dans un texte de la personnalité, des opinions et des sentiments de son auteur. Mais ce qui marque le texte comme le point de vue d'une conscience. Celle-ci n'existe vraiment qu'à partir du moment où le texte ne se donne ni pour une information sur le monde prétendant à une vérité générale et objective, ni pour l'expression d'une vérité métaphysique ou sacrée, mais quand il se désigne comme le produit d'une conscience particulière, partagé entre l'arbitraire de la subjectivité individuelle et la nécessité contraignante des formes du langage⁹.

Exactement comme le langage, ainsi que l'ont démontré, entre autres Émile Benveniste¹⁰ et Catherine Kebrat-Orechinni pour lesquels il y a « des traces de l'inscription du sujet parlant

⁶ Référence à : Sarah BURNAUTZKI, *Les frontières racialisées de la littérature française. Contrôle au faciès et stratégies de passage*, op. cit. Voir l'introduction générale pour des précisions sur la notion.

⁷ L'intrigue de *L'Intérieur de la nuit* (2005) est contextualisée dans un territoire subsaharien imaginaire. Le roman met en scène une communauté quelque peu isolée, qui est attaquée par un groupe de rebelles. Ceux-ci revendiquent le retour à une pureté identitaire et à une culture ancestrale. Pour cela, ils pratiquent, entre autres formes de violence, une cérémonie anthropophage.

⁸ Léonora MIANO, « Lire enfin les écrivains subsahariens », op. cit., p. 40.,

⁹ Michel ZINK, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis* [en ligne], Paris, Puf, 1985, p. 8, URL : <https://excerpts.numilog.com/books/9782130388227.pdf>.

¹⁰ Émile BENVENISTE, « De la subjectivité dans le langage t. 1 », dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

dans l'énoncé¹¹ », le texte littéraire ne peut être envisagé, sous cet angle, indépendamment du sujet à l'origine de sa production et du contexte qui est le sien.

La pensée structuraliste s'est construite à l'encontre de cette perspective, envisageant au contraire le texte comme une entité indépendante de son lieu de production. La narratologie et la sémiotique, qui s'inscrivent dans cette école, vont jusqu'à revendiquer la « mort de l'auteur¹² ». Si ces théories ont l'avantage de libérer et de multiplier les possibilités d'interprétation des textes, de contribuer au développement des théories de la réception¹³ – « L'auteur est mort, la naissance du lecteur en est la conséquence logique¹⁴ » – elles ont en revanche le défaut d'envisager le texte littéraire sous le prisme d'une prétendue neutralité. C'est ce que suggèrent des notions comme « degré zéro de la littérature¹⁵ » ou encore « focalisation zéro¹⁶ ». Dans un article où elle illustre son propos à travers la lecture d'œuvres de Léonora Miano¹⁷, Marion Coste montre les limites de cette interprétation, qui considérerait « le lieu narratif » – le lieu et la position depuis lequel le narrateur s'exprime –, comme étant « pour ainsi dire jamais pertinent¹⁸ ». Elle avance l'hypothèse selon laquelle ce prétendu point de vue « neutre » émane en réalité d'un homme blanc, dont les caractéristiques se pensent comme une norme universelle, excluant *de facto* l'expérience des subalternes, qui sont quant à elles envisagées sous le prisme de la différenciation, ainsi que l'ont déjà démontré des penseuses féministes telle Monique Wittig¹⁹. Au terme de son analyse, Coste invite justement à repenser la nature même de cette universalité, qui ne devrait plus être le fait « d'un point de vue neutre, impersonnel, capable de recouvrir toutes les expériences individuelles, mais comme un point de vue qui assume sa situation et qui, grâce à cela, parvient à toucher ce qu'il y a de commun à toutes les situations particulières²⁰ ». C'est peut-être là que résiderait une potentialité particulière aux littératures africaines et afrodiasporiques, qui subissant une assignation dans le paysage littéraire, se le réapproprient pour dessiner les contours d'un universel plus inclusif.

¹¹ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, coll. « U », 1997. Quatrième de couverture.

¹² Roland BARTHES, *Le bruissement de la langue. Essais critique IV*, Paris, Points, coll. « Essais », 1984.

¹³ Voir par exemple : Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception: préf. de Jean Starobinski*, trad. de Claude MAILLARD, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990.

¹⁴ Mohamed MARTA, « Roland Barthes et Hans-Robert Jauss » [en ligne], publié le 25/11/2016, URL : <https://receptioncritiquemediation.blogspot.com/2016/11/roland-barthes-et-hans-robert-jauss.html>

¹⁵ Roland BARTHES, *Le degré zéro de la littérature*, Paris Éditions du Seuil, 1953

¹⁶ Gérard GENETTE, *Figures III, op. cit.*, p. 206.

¹⁷ Marion COSTE, « Le narrateur a-t-il un corps ? L'impossible lecture de l'oeuvre de Léonora Miano au prisme des concepts narratologiques de Gérard Genette » [en ligne], *Fabula-LhT*, 26 "Situer la théorie : pensées de la littérature et savoirs situés (féminismes, postcolonialismes)", 2021, URL : <https://www.fabula.org/lht/26/coste.html>.

¹⁸ Gérard GENETTE, *Figures III, op. cit.*, p. 228.

¹⁹ Monique WITTIG, *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press et Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1992.

²⁰ Marion COSTE, « Le narrateur a-t-il un corps ? L'impossible lecture de l'oeuvre de Léonora Miano au prisme des concepts narratologiques de Gérard Genette » [en ligne], *Fabula-LhT, op. cit.*

➤ *Perspectives épistémologiques et prolongement en littérature*

Ajari défend la portée que cette perspective située au sein de l'expérience vécue peut avoir pour les savoirs de la philosophie sociale notamment²¹. Il illustre son propos en mobilisant l'exemple des *slave narratives*, ces témoignages d'esclaves qui étaient explicitement autobiographiques et qui « ne relèvent pas, comme les travaux dominants de la philosophie et des sciences sociales européennes, d'une *épistémologie du point zéro*²² », puisqu'ils reposent sur l'expérience de leurs auteur·rice·s, laquelle se confronte à la non-histoire et n'a été entendue et consignée nulle part ailleurs. En cela, iel occupe une place particulière. L'auteur·ice des *slave narratives* a vécu le quotidien des esclaves et une fois affranchi·e, iel accède à un certain statut et des conditions matérielles lui permettant d'en rendre compte justement. Avec cette position particulière, il « peut [...] devenir un portail entre les mondes, servir des moyens de faire entendre les voix étouffées de la souffrance et de la conscience noires²³ », ce qui n'est pas sans rappeler ce que j'écrivais dans l'introduction à propos des autrices du corpus, et que je développerai dans ce chapitre : parce qu'elles écrivent à partir de leur propre subjectivité, et parce qu'elles ont aussi conscience de l'existence des espaces frontaliers dans lesquels elles sont reléguées pour certains domaines (social, éditorial...), elles peuvent faire voir au « centre » ce qui s'y passe, à partir d'une connaissance empirique de ces mêmes marges. Leurs écrits témoignent alors de la conscience dédoublée telle que la théorise Du Bois (cf. 3.1.3), mais celle-ci n'apparaît alors plus comme une fragilité, elle est au contraire réappropriée et permet un point de vue qui a connaissance de ce qui se produit de part et d'autre de la ligne de couleur. Dans les écrits féministes intersectionnels, la question du genre s'ajoute à cette conscience dédoublée raciale, ainsi que l'écrit Patricia Hill Collins :

Les féministes Noires produisant des savoirs dont la validité est également reconnue par les deux épistémologies [féministes et afrocentriques] sont peut-être celles qui parviennent le mieux à surmonter les nombreux obstacles s'opposant à la production de généralisations « objectives », susceptibles d'acquérir le statut de vérités générales. Ces idées sont tenues pour vraies par les Africaines-Américaines, les Africains-Américains, les blancs, les blanches, et d'autres groupes caractérisés par des points de vue spécifiques – alors même que chaque groupe utilise une épistémologie qui lui est propre : aussi finissent-elles par devenir les vérités les plus objectives²⁴.

Ces propos résonnent avec les notions de « savoirs situés », ou de « points de vue », qui ont été développés dans le champ des études féministes²⁵, par la biologiste Donna Haraway

²¹ Norman AJARI, *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, op. cit., p. 70.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 74.

²⁴ Patricia HILL COLLINS, « La construction sociale de la pensée féministe Noire », dans Elsa DORLIN (dir.), *Black feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, l'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2008, p. 174.

²⁵ Pour une généalogie de la notion, voir l'article Marie-Jeanne ZENETTI, « Théorie, réflexivité et savoirs situés : la question de la scientificité en études littéraires » [en ligne], 2021, URL : <https://www.fabula.org/lht/26/zenetti.html>.

notamment. En tant que scientifique, celle-ci affirme que toute scientificité est contrainte par un environnement et bornée à un certain point de vue. Elle soutient même que « seule la perspective partielle assure une vision objective²⁶ », dans la mesure où cette perspective partielle engage véritablement le sujet qui est producteur de la connaissance en question. Selon la penseuse, « les points de vue “assujettis” sont préférés parce qu’ils semblent promettre un rapport au monde plus adéquat, soutenu, objectif, transformateur²⁷ ».

Deux conceptions coexistent. Pour les un·e·s, ces différentes théories s’ancrent dans le champ de l’épistémologie et non pas de la littérature, où la question de la subjectivité est moins sujette à débat, dans la mesure où il n’y a pas, dans la création littéraire, une quelconque prétention à l’objectivité. Ceux-ci pourraient aussi concevoir que déplacer la notion de situation pourrait à la limite être pertinent du point de vue de la théorie littéraire, ce pourquoi le dossier « Situer la théorie : pensées de la littérature et savoirs situés (féminisme et postcolonialisme)²⁸ » offre des pistes de réflexion fécondes, mais que dans le champ de la création, cela relève d’un non-sens. Pour les autres, quand il est question de sujets postcoloniaux, liés à la race et aux genres, et de la retranscription d’expériences minoritaires, ne se pourrait-il pas que la connaissance dudit sujet, voire la proximité avec celui-ci, vaudrait pour preuve d’une certaine « légitimité » du discours littéraire ou artistique ? Des polémiques ayant agité le monde des arts montrent que cette question se pose, notamment auprès des minorités²⁹, souvent parce que la notion de « légitimité » ne fait pas consensus ; pour les un·e·s elle s’exprime en terme de savoir, pour les autres, en termes moraux ou éthiques. Sans vouloir me positionner à ce sujet ici, je développerai cependant l’hypothèse que la localisation depuis

²⁶ Donna HARAWAY, « Savoirs situés : question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle » [en ligne], trad. de Nathalie MAGNAN et de Denis PETIT *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences - Fictions - Féminismes, op. cit.*, URL : <https://www.lerass.com/wp-content/uploads/2022/02/4-Savoirs-situés-8.pdf>.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Marion COSTE, Favia BUJOR, Claire PAULIAN, *et al.* (dir.), *Situer la théorie : pensées de la littérature et savoirs situés (féminismes, postcolonialismes)* [en ligne], 2021, URL : <https://www.fabula.org/lht/26/>.

²⁹ Je pense notamment à celle qui agité la représentation de la performance *Exhibit B* en Europe en 2014. Créé par Breitt Bailey, artiste sud-africain blanc, cette performance met en scène des tableaux vivants qui rappellent les zoos humains. Selon lui, elle avait une visée dénonciatrice, mais un collectif d’opposant·e·s, regroupant notamment des artistes afrodescendant·e·s, y a perçu une intention contraire. Sylvie Chalaye résume le problème qu’il soulève en ces termes : « [...] le parti pris d’une reconstitution vivante des exhibitions anthropologiques, même si elle part de l’intention sans doute louable de bousculer les spectateurs, de les toucher et de mieux les sensibiliser à ce que représentait la violence coloniale, ne déconstruit pas le regard, mais [...] continue d’enfermer l’Afrodescendant dans son apparaître. Mais ce parti pris, finalement plus racialisé qu’esthétique, omet également de prendre en compte la pluralité des origines du public français, en particulier ici de la population du territoire dionysien largement sollicitée pour venir voir l’exposition, comme si l’installation ne prenait pas en compte ceux qui sont partie prenante de cette histoire coloniale et qui ne peuvent l’envisager comme une succession de tableaux, si vivants et inventifs soient-ils » (Sylvie CHALAYE, *Race et théâtre. Un impensé politique, op. cit.*, pp. 117-118). D’autres exemples pourraient être cités, comme la publication du roman jeunesse *Alma, le vent se lève*, de Timothée de Fombelle. La publication du livre a été refusée par l’éditeur anglo-saxon habituel de l’auteur, craignant d’être accusé d’appropriation culturelle. Le roman a en effet pour personnage principal une jeune Africaine esclavagisée (Cécile JAURÈS, « *Alma*, roman jeunesse de Timothée de Fombelle, privé de diffusion aux États-Unis et en Angleterre » [en ligne], *La Croix*, publié le 01/07/2020, URL : <https://www.la-croix.com/Culture/Livres-et-idees/Alma-roman-jeunesse-Timothee-Fombelle-prive-diffusion-Etats-Unis-Angleterre-2020-07-01-1201102875>).

laquelle les autrices écrivent leur permet de développer au sein de leurs œuvres une perspective interne aux mobilités, perspective que je nommerai aussi « située ». En déplaçant cette notion, j'en reviens à l'étymologie du mot, qui renvoie à l'espace. Dans cette perspective, écrire de façon située, ce serait écrire en ayant une connaissance subjective des lieux mis en scène dans le roman ; dans le même temps, l'artiste revendiquerait sa proximité avec son œuvre, assumant une place, aussi minime soit-elle, de son expérience personnelle dans l'abord des questions que son texte soulève. Cette place sera définie tour à tour dans le texte qui suit par les notions de « situation » et de « positionnalité ».

8.1.2 Lieux visités, lieux décrits et lieux racontés dans l'œuvre de Fabienne Kanor

➤ *De l'histoire à l'espace : le personnage de l'Héritière*

Dans la création de Fabienne Kanor, qui se définit comme une « écrivaine voyageuse³⁰ », l'expérience des espaces précède et accompagne la création. L'autrice dit que ses déplacements multiples lui permettent « de ramener la matière » pour écrire. Or, cette matière, « c'est [...] d'abord une image³¹ ». Dans la théorie du savoir situé de Donna Haraway, la question de la vision occupe une place importante. Le sujet-auteur du savoir partiel assume une vision horizontale, alors que la prétendue objectivité reposerait sur une vision surplombante³². Aller voir le lieu de près et assumer le regard subjectif qui se pose sur ce même lieu pourraient constituer des caractéristiques d'une écriture située.

Les espaces visités qui ont mené à l'écriture du roman *Humus* retracent le triangle afrodiasporique dans lequel s'inscrit aussi le parcours de l'autrice et qu'annonce la Déportation transatlantique que racontent les héroïnes du roman. C'est à la Maison des esclaves de l'île de Gorée que Kanor a pris connaissance pour la première fois de l'histoire du navire négrier Le Soleil et des quatorze femmes esclavagisées qui en ont sauté³³. Par la suite, elle s'est rendue à Nantes pour faire des recherches aux archives et consulter le journal de bord du capitaine Mosnier, mais aussi pour « prendre le pouls » de cette ville, qui a été le plus grand point de

³⁰ Philippe TRIAY, « Fabienne Kanor : *Faire l'aventure*, l'odyssée de l'exil », *op. cit.*

³¹ Jason HERBECK, « Entretien avec Fabienne Kanor », *op. cit.*, p. 965.

³² « Je voudrais insister sur la nature incorporée de toute vision, et ainsi reconquérir le système sensoriel qui a servi à signifier un saut hors du corps marqué vers un regard dominateur émanant de nulle part. C'est le regard qui inscrit mythiquement tous les corps marqués, qui permet à la catégorie non marquée de revendiquer le pouvoir de voir sans être vue, de représenter en échappant à la représentation. Ce regard exprime la position non marquée d'Homme et de Blanc, une des nombreuses tonalités déplaisantes du mot objectivité pour les oreilles féministes » (Donna HARAWAY, « Savoirs situés : question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle » [en ligne], *op. cit.*, p. 5.

³³ Jason HERBECK, « Entretien avec Fabienne Kanor », *op. cit.*, p. 966.

départ en France d'expéditions négrières³⁴, en compagnie d'un marin qui « avait pris la mer x fois, il connaissait les eaux qui relient, ou séparent, l'Europe de l'Afrique, et les Afriques des Antilles » et qui lui a montré « les têtes de nègres hilares plaquées contre les façades³⁵, le port où les bateaux partaient puis revenaient gorgés de marchandises, dont parfois, quelques bras d'ébène³⁶ ». Après avoir effectué un certain nombre de recherches, historiques notamment, elle s'est rendue à Ouidah, ville portuaire du Bénin, d'où de nombreux navires négriers quittaient la côte africaine et où des monuments sont là pour rappeler l'Histoire :

Il m'importait, après m'être remplie de théories, de chiffres, de faits, d'aller où ces captives s'étaient rendues, de fouler, à mon tour, le sol d'où elles étaient parties. J'ai commencé par me rendre au Bénin, à Ouidah, où l'esclavage a fortement imprégné le paysage. Il y a La Porte du Non Retour bien sûr mais aussi, à quelques kilomètres de la ville, l'ancien palais d'Abomey où les Dada régnaient. Il y a aussi, à Ouidah, une portion de cette route des esclaves, celle que tant d'hommes et de femmes enchaînés durent emprunter. J'ai tout vu là-bas : les fossés où les cadavres étaient jetés, les zomaï (enclos) où les vivants attendaient la mort, et aussi cette côte dite autrefois « des Esclaves » parce que des milliers de captifs, chaque année, embarquaient pour le nouveau monde.

Elle est aussi allée sur la côte du Ghana et à Badagry au Nigéria, d'où est parti *Le Soleil*. Ces explorations des espaces de mémoire sont présentées par l'autrice comme ayant été nécessaires pour sa création : « J'ignore ce que j'aurais écrit si je n'étais pas allée regarder de plus près, j'ignore ce que vous auriez ressenti, appris si j'étais demeurée à quai, dans ma chambre d'écriture, avec pour seule boussole, l'imaginaire. Il fallait d'abord voir, il fallait d'abord savoir [...]»³⁷. Enfin, elle s'est rendue en Guadeloupe, dans « une plantation en Grande-Terre [...]entourée de flèches-cannes aussi mordantes que des coutelas³⁸ » et y retrouve un ami peintre, Pierre Chadru – Pedro, dans le roman. C'est là qu'elle termine le roman.

Or, tous ces lieux sont évoqués dans le dernier chapitre de *Humus*. Des références spatiales l'indiquent explicitement : « Trois jours avant mon départ pour Cotonou (de là je gagnerai la côte et remonterai vers l'est depuis la ville nigériane » (*H*, 233) ; « La nuit s'efface lorsque je quitte la grande ville et prends la route de Ouidah » (*H*, 234) ; « Sur la route qui s'emporte et mène à Badagry » (*H*, 237) ; « en voyant poindre l'île de France, j'ai compris que j'étais allée trop loin » ; « Au Gosier³⁹ », m'informa un policier » (*H*, 247). Le rapprochement entre le personnage et l'autrice du roman est assumé⁴⁰, d'autant plus que l'Héritière est aussi

³⁴ Le site du *Mémorial pour l'histoire de l'esclavage* en recense 1714 : « En un peu plus d'un siècle, les navires nantais auront transporté plus de 550 000 captifs noirs vers les colonies » (A.A, « Nantes, la traite négrière et l'esclavage » [en ligne], *Mémorial de l'abolition de l'esclavage*, URL : <https://memorial.nantes.fr/nantes-la-traite-negriere-et-l-esclavage/>).

³⁵ Celles-ci sont décrites dans *Humus*, au sein du chapitre consacré à la Volante (*H*, 192).

³⁶ Fabienne KANOR, « Là d'où je viens » [en ligne], *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 20, n° 3, 2016, URL : <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17409292.2016.1173851>.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Fabienne KANOR, « Là d'où je viens », *op. cit.*

³⁹ Ville de Guadeloupe.

⁴⁰ Jason HERBECK, « Entretien avec Fabienne Kanor », *op. cit.*, pp. 972-973.

écrivaine, et qu'elle raconte qu'elle est allée dans ces différents espaces avec l'intention d'écrire un roman.

➤ *Les espaces qui contiennent l'Histoire et la post-mémoire*

L'Héritière fait par des difficultés qu'elle rencontre pour l'écriture de ce roman :

Je n'ai toujours pas commencé à chercher, me contente de regarder la mer. La nuit surtout, lorsque les enfants ont quitté la plage, qu'il ne reste plus qu'une tour à leur château. Je n'ai jamais aimé les musées, ni les archives, ni la trace écrite, alors j'écoute le vent, tente de me convaincre que les morts ne sont pas morts. Dix jours que je suis ici et pas une ligne. Seules des images. La robe de la blanche pleine de sel. La case-crasse où tourne la vieille. Le doigt de la muette fouillant son ventre mangé, presque pourri.

*

Troisième semaine et toujours rien. Sauf peut-être, hier. Hier, j'ai vu ! Près du récif où dansent les crabes, j'ai cru voir un bateau (*H*, 238).

On perçoit ici la façon dont le paysage participe à la visualisation des traces du passé et de quelle façon l'image prime sur la création, ce sur quoi insiste la phrase nominale « que des images ». Contrairement à ce que Kanor fera par ailleurs, l'Héritière ne cherche pas de traces matérielles de l'Histoire. Ce sur quoi elle s'attarde, au contraire, c'est sur l'effort de rendre perceptible ce qui n'est plus : les « mort·e·s », le navire, les personnages de son roman. Par la force de l'imagination, la Blanche, la Vielle et la Muette interviennent dans son « présent », puis se retrouveront ensuite dans le roman que le personnage écrira.

Les lieux que visite le double de l'écrivaine sont fortement marqués par l'Histoire, ses pas – ceux du personnage de l'Héritière comme ceux de Fabienne Kanor – s'inscrivant dans le sillage des captives. Si elle n'a pas directement vécu l'esclavage contrairement à ses ancêtres, elle a « marché, jusqu'à ce que le vent efface [ses] pas, l'ombre des cales dans [ses] yeux secs » (*H*, 241), sur les chemins sur lesquels iels auraient pu avoir été mené·e·s de force, avant d'être déporté·e·s. Les temporalités se troublent dans ce dernier chapitre, de même que les différentes focalisations, puisque le propos de l'Héritière se confond avec celui de l'autrice, qui, à Ouidah par exemple, est aussi en quête de son origine (cf. 7.3.3). Le fait que le propos soit situé, car proche de l'expérience mémorielle vécue de Kanor, la rapproche alors, au sein de son œuvre, de ses personnages, dont les trajectoires s'inscrivent pourtant dans un tout autre temps :

La nuit s'efface lorsque je quitte la grande ville et prends la route de Ouidah. Coincée entre une portière branlante et un chauffeur chauffard, j'avale les arbres, un coq, des ciels, dodeline bêtement de la tête sur ce coupé décalé dont le sens restera un mystère. Sur cette bande de terre qui semble porter l'océan, je jette comme l'enfant-pouce mes rêves. Cherche Blanche [personnage du roman], 1, 65 m, teint rouge, poitrine debout, aucune maladie infectieuse apparente. Il paraît qu'elle aurait demeuré là autrefois. Qu'elle aurait été vue en compagnie d'autres. Là-bas, sur la place aux enchères, et aussi ici, au zomaï, là où la lumière n'entre pas.

La vieille qui m'écoute sourit. Chante chanson, l'histoire d'une jeune fille allant au puits et qui n'est jamais revenue. [...] Le jour s'ouvre sur cette route. Sept. Sept fois je tourne autour de l'arbre. En vain. Personne. Sauf le ciel. Blême et qui menace à tout instant de craquer (*H*, 235).

La précision des marqueurs temporels et spatiaux qui apparaissent dans ce passage n'en trouble pas moins les frontières, puisque le temps de l'énonciation propre à l'Héritière s'entremêle avec celui des captives. On peut saisir, avec ce trouble entre les temporalités, l'intervention de la postmémoire, notion que Marianne Hirsh a d'abord employé dans le contexte de la Shoah :

Le terme de postmémoire décrit la relation que la « génération d'après » entretient avec le trauma culturel, collectif et personnel vécu par ceux qui l'ont précédée, il concerne ainsi des expériences dont cette génération d'après ne se « souvient » que par le biais d'histoires, d'images et de comportements parmi lesquels elle a grandi. Mais ces expériences lui ont été transmises de façon si profonde et affective qu'elles semblent constituer sa propre mémoire. Le rapport de la postmémoire avec le passé est en vérité assuré par la médiation non pas de souvenirs, mais de projections, de créations et d'investissements imaginatifs⁴¹.

Si la chercheuse a d'abord pensé cette notion en lien avec la mémoire familiale et les archives qui se transmettaient de parents à enfants, elle a ensuite élargi la notion à l'affiliation plus indirecte au « traumatisme » en question. Celui-ci est perceptible dans la façon dont Kanor décrit certains lieux de l'Afrique de l'Ouest, auquel elle est mémoriellement reliée, puisque ses ancêtres en ont été déporté·e·s. Il s'agit là cependant de quelque chose qu'elle suppose, qu'on lui a transmis *via* des récits et l'historiographie, qui plus est, trouée – mais ce n'est pas quelque chose qu'elle a elle-même vécu. La « médiation imaginative » que mentionne Hirsh permet alors de combler cet écart et prend chez Kanor la forme de l'écriture et de la fiction qui investissent ces mêmes espaces.

➤ *De l'histoire à l'image : le court-métrage Des pieds, mon pied (2009)*

La perception située qui apparaît dans ce texte n'est donc pas seulement spatiale, elle est aussi mémorielle et historique. C'est ce que disent clairement des autrices du corpus qui négocient leur façon d'habiter le monde avec la mémoire de l'histoire dont elles héritent. Kanor dit que « tout espace traversé » la « relie à [s]on passé » : « Dans l'Iowa, à Milan, à Orléans, à Brixton . . . Je suis la même, pieds et mains liés à mon histoire⁴² ». Ses pieds, en marche dans ces différents territoires, constituent justement un support de narration autobiographique dans son court-métrage *Des pieds, mon pied* (2009). La voix *off*, qui est celle de la réalisatrice, alterne

⁴¹ Marianne HIRSCH, « Postmémoire » [en ligne], *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 118, 2014, p. 205, URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1274>.

⁴² Gladys M. FRANCIS, « Fabienne Kanor «l'Anté-llaise par excellence». Sexualité, corporalité, diaspora et créolité », *op. cit.*, p. 276.

entre des passages poétiques, qui mettent à l'honneur le « je ». Elle reprend des éléments autobiographiques de l'autrice, auxquels font aussi écho les images : celles-ci montrent des endroits de la ville d'Orléans, où Fabienne Kanor a grandi, comme la cour de l'école qu'elle a fréquentée et l'appartement de son père. Celui-ci apparaît à l'image et raconte son arrivée en France métropolitaine, puis, durant une promenade en forêt, leur dialogue questionne le sentiment de désappartenance de Fabienne Kanor :

Fabienne Kanor : en fait tu vois, là je marche ici, on est déjà venu ici quand j'étais petite. C'est bizarre parce que j'ai l'impression que ce n'est pas ma terre. Tu vois, je me demande où est ma terre. Quand je vais aux Antilles, j'ai l'impression que ce n'est pas mon pays, je comprends la mentalité, la culture je la connais mais vraiment de loin.

Son père : Tu parles de la Martinique ?

Fabienne Kanor : De la Martinique, mais en France c'est la même chose. C'est-à-dire que je n'ai pas l'impression d'être comme cet arbre-là, plantée quelque part.

Son père : Oui, parce que c'est les années qui font ça, les années passent, puis on oublie vite quoi. T'as fait les écoles à Grand Viller, mais ça fait combien d'années ? Et tout a changé, tu as voyagé, t'as vu d'autres choses, t'as oublié où tu as fait tes études. Je pense que c'est ça quoi, ça vient de là.

Fabienne Kanor : Tu crois que c'est une question de mémoire ?

Son père : Oui, enfin peut-être pas de la mémoire, enfin si ça vient de la mémoire, c'est-à-dire qu'on oublie très vite ce qu'on a fait quand on était petit, on dit « Bon ben ça c'est du passé ». Et puis un jour, peut-être quelques années plus tard, tu reviens au départ, à la case du départ. Tu dis, mais effectivement j'étais ici, j'ai pas beaucoup de souvenirs ici, et pourtant c'est là que tu as fait au moins 6, 7 ans de ta vie. Et là, t'as pas beaucoup de souvenirs quoi.

Fabienne Kanor : Mais toi, quand on était petite, tu nous as toujours dit qu'ici c'était chez nous.

Son père : Et ben oui, oui je vous ai toujours appris qu'ici c'était chez vous, parce que vous êtes nées ici. Vous ne connaissez pas la Martinique, moi je connais la Martinique, parce que j'y suis né, mais vous, vous ne connaissez pas la Martinique, alors vous ne pouvez pas dire que la Martinique c'est chez vous. Vous avez grandi ici, les études et tout.

Fabienne Kanor : Donc pour toi, je ne devrais pas avoir autant de problèmes d'intégration. Je devrais être bien ici.

Son père : C'est-à-dire que oui voilà, mais bon, c'est pas toujours évident quoi. C'est jamais évident. Tu peux être bien intégrée, ou mal intégrée.

Fabienne Kanor : y a un petit chemin on dirait là⁴³.

Ce dont il est question dans cet échange, c'est donc d'une forme d'errance de la narratrice, ou encore de son sentiment de double absence. Aussi, les pieds qui marchent et qui occupent la majeure partie du temps l'espace de l'écran (on ne voit jamais le visage de l'autrice), renvoient bien sûr à la symbolique de la mobilité et à ce qu'elle peut contenir d'errance – c'est aussi cette errance-là que le court-métrage raconte –, tout comme le verbe « marcher » sur lequel se

⁴³ Fabienne KANOR, *Des pieds, mon pied* [en ligne], 2009, 18 min18 à 20 min 34, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=R2YsQpshHsQ>, [ma retranscription, de même que pour les passages qui suivent].

termine d'ailleurs le court-métrage. Le titre fait référence à une expression populaire en Afrique de l'Ouest – en Côte d'Ivoire et au Cameroun par exemple –, « Ton pied, mon pied », qui symbolise un lien tenu entre deux personnes, pour signifier qu'elles se suivent, qu'elles vont ensemble. Avec la forme plurielle, l'autrice inscrit sa propre trajectoire dans de multiples autres, et de fait, dans le court-métrage, des bribes de son histoire et sa propre voix s'entremêlent à d'autres.

Comme dans *Humus*, le récit situé entremêle présent et passé, Histoire et histoires. Lors d'une séquence, il est question de l'histoire de l'esclavage, référence qui se poursuit sans transition avec la mention des migrations contemporaines :

J'ai rêvé d'un bateau, avec dedans des milliers de bouts d'hommes. Ils ressemblaient à des cuillères ces hommes. Ils rampaient. On aurait dit qu'ils n'avaient plus de pieds. Plus tard, un petit livre disait que chaque esclave qui s'enfuira de l'habitation sera châtié. On lui sectionnera le jarret. J'ai vu des nègres, pendus à des arbres et dont les pieds ne touchaient plus le sol. J'ai vu des mains prendre mes pieds pour en faire des fers, des cannes à sucre, des claquettes. J'ai vu mes pieds, je les ai vus mes pieds, emboiter le pas de ceux qui marchent la mer, le désert, les frontières...⁴⁴

À l'image, ce passage représente d'abord un écran noir, avec quelques touches de lumière sans que l'on ne distingue véritablement ce dont il s'agit ; puis, on a un plan *travelling* sur un champ de cannes à sucre coupées. La continuité entre les deux types de mobilités n'est pas anodine et renvoie aux liens qui les unissent, à leur rapport conjoint envers la déterritorialisation notamment et la métonymie des pieds vient souligner cela. Dans le contexte de l'esclavage, ces pieds qui « ne touchaient plus le sol » renvoient sans doute à l'impossibilité de se déplacer librement qui régissait la vie des esclaves, constamment surveillé·e·s et enfermé·e·s dans la plantation, tout acte de fuite engendrant une possible mort. Cette mémoire-là est contenue dans les pieds de l'autrice, qui parle par ailleurs de son « pied fantôme », et qui hérite de l'arrachement à la terre d'origine qu'ont subi ses ancêtres⁴⁵, laquelle est doublée d'un autre exil, à savoir celui de ses parents, ceux-ci ayant quitté la Martinique au temps du BUMIDOM. Cette autre migration historique a également été explorée et racontée par l'autrice dans un documentaire qu'elle a réalisé avec Emmanuelle Bidou, *Jambe Dlo* (2008), au sein duquel les récits de cette migration se font pluriels : le titre, qui est issu du créole, signifie « enjambrer l'eau » et est ainsi évocateur de la perspective située de celleux qui effectuent le voyage.

Les migrations contemporaines qui poursuivent le propos peuvent se lire en continuité avec ces mobilités historiques. La voix-off s'efface au profit d'un entremêlement de voix masculines, qui racontent, dans différentes langues, leur parcours, pendant que l'on voit des photos qui défilent⁴⁶ et qui représentent différents lieux. La première d'entre elles représente

⁴⁴ Je retranscris.

⁴⁵ Lucille COMBREAU, *et al.*, « "Faire la traversée ensemble", échange avec Fabienne Kanor à propos de la performance *Paroles de Revenante* (Ouidah, février 2020) », *op. cit.*, pp. 171-172.

⁴⁶ Fabienne KANOR, *Des pieds, mon pied*, *op. cit.* Le passage commenté commence à 7min15 et va jusqu'à 8min24.

une route dans un désert, et la deuxième une ruelle entre deux habitations. La voix d'un homme dit, en français : « Tu n'as rien ici à foutre. Moi je travaille pas. Cet homme-là ne travaille pas. Qu'est-ce qu'on fait ici ? On est des pêcheurs, la mer n'a rien, Mais comment... ». Sa voix, comme celles qui suivent, est entrecoupée par une autre, qui énumère, en anglais des lieux traversés : « Coming from Libya to get to Italy... through Niger"... », ce que fait aussi un autre homme : « Agadez...[villes non identifiées], Madama. Madama is like the biggest town between Libya and...". Un autre aventurier parle de sa traversée en espagnol : « yo vengo con cuarenta cinco personas. Aquí... ». À l'écran, à la photo d'un lit sommaire entouré de murs bétonnés succède celle d'un enfant qui marche sur une murette, dans un espace urbain qui semble être en construction, et à côté d'une parcelle de terre où l'on distingue des amas de déchets. La prochaine image a-t-elle été prise de nuit, on y voit des hommes qui marchent de dos dans une ruelle, ressemblant à celle de la deuxième photo de la section. Puis, ce sont des pirogues en bois, échouées sur une plage, qui sont montrées à différentes échelles. Au fur et à mesure de la section, les voix se multiplient et les propos sont de moins en moins intelligibles, même si les sous-titres en retranscrivent certains. Il est question du désert : « El desierto es muy malo. Hay gente que morir ahí⁴⁷ », de la volonté de Dieu « Si Dieu dit que nous allons mourir en mer, nous mourrons en mer ». Le passage se termine par des images de l'océan, doublées du son des vagues. De ces différents plans, on retient ainsi que le territoire est représenté en lien avec un récit, un discours, qui l'inscrit dans une trajectoire de mobilité et par ailleurs illustre un paysage fluctuant qui résulte de ces mêmes mobilités : les noms de lieux qui se succèdent, le champ lexical du déplacement, les bâtiments représentés qui donnent l'impression qu'on n'y habite pas, mais qu'on y passe seulement, ce qui est aussi l'impression que Kanor a de sa propre trajectoire.

➤ *Terrain sur les migrations contemporaines*

C'est dans ces différents liens que je situerai la positionnalité de Kanor dans ses œuvres. Si elle n'a pas vécu l'Histoire de l'esclavage, elle hérite de la mémoire que cette Histoire a fracturée. Si elle n'a pas non plus vécu des migrations irrégulières, elle partage avec les migrant·e·s d'aujourd'hui leur expérience de l'errance, dont rend compte par ailleurs le roman *Faire l'aventure*. Comme pour *Humus*, ce roman a été précédé d'une imprégnation des lieux décrits dans le récit. Avant de l'écrire, Kanor a en effet effectué un « terrain de recherche » dans différentes régions du Sud de l'Europe, où elle est allée à la rencontre de migrant·e·s :

J'ai fait une écriture *in situ*, je suis partie pendant trois mois grâce à une bourse Stendhal⁴⁸. J'ai donc pu me rendre à Tenerife aux îles Canaries, où j'ai rencontré des

⁴⁷ Le désert est très mauvais. Il y a des gens qui y meurent.

⁴⁸ Les anciennes « Missions Stendhal », appelées aujourd'hui « Hors les murs Stendhal » sont des bourses allouées par l'Institut français pour financer le séjour à l'étranger d'écrivain·e·s de langue française. Fabienne Kanor en a bénéficié en 2008.

vendeurs ambulants sénégalais et passé du temps avec eux. Cela m'a permis de prendre la mesure de ce qu'ils vivent. Je suis allée également à Almeria en Andalousie pendant quinze jours. J'ai été hébergée par des émigrés et j'ai même travaillé avec eux dans les serres en plastique à ramasser les tomates et les aubergines. Je suis allée aussi à Rome, et à Lampedusa pour visiter le centre de rétention. Dans ce roman je ne voulais pas rester à l'extérieur des flux migratoires. Je voulais être dans ces lieux⁴⁹.

Il ne s'agissait donc pas pour elle seulement de voir les lieux, mais aussi de prendre la mesure des vies qui s'y déroulent, du quotidien de ceux qu'elle met ensuite en scène dans son texte. Indéniablement, il y a dans son projet d'écriture le désir de redonner à ces hommes et à ces femmes une histoire à soi, et d'aller au-delà de la vision essentialisée qui est celle que diffusent par exemple les médias de masse : « J'ai marché à la rencontre de ceux qu'on appelle les clandestos, les clandestins, avant même de savoir s'ils sont pères, fils, maris, étudiants, diplômés, malades, désespérés, avant même de les laisser parler⁵⁰ ». C'est cette parole-là que Kanor souhaite faire entendre à travers son œuvre, et l'on rejoint là ce qui a été dit précédemment sur la polyphonie d'un roman comme *Humus*. Les livres visent à la diffuser, à les faire entendre, ainsi qu'à leur donner une narration propre, qui y réinsère une identité niée par ailleurs, comme dans les *mass médias*. Ainsi que le relève Michel Agier, ceux-ci diffusent des représentations misérabilistes des migrations :

Les images de détresse qui circulent depuis des années sur les souffrances et la mort aux frontières accentuent l'impression de sous-humanité associée à ces personnes précaires en mouvement, ce qui est humiliant pour elles qui se voient au contraire comme des « aventuriers » ou des héros pour les leurs, et dont les récits mettent en évidence l'incroyable courage et la force intérieure qu'il leur a fallu pour affronter de nombreux risques⁵¹.

A l'inverse de ce que donne à voir certaines images médiatiques, Kanor cherche justement à retranscrire dans son roman le point de vue de celles qui vivent les migrations. Pour ce faire, elle a récolté des témoignages de personnes concernées. Là aussi, les voix s'entremêlent à différents espaces parcourus : « Dans les centres de rétention, dans les maisons de rapatriement, dans le métro, dans les ghettos, sur la plage, ces hommes et ces femmes m'ont parlé, m'ont fait savoir [...] ce qu'ils enduraient. Je suis rentrée à Paris avec des milliers de kilomètres aux pieds et une centaine d'heures de conversation⁵² ». Le roman est ainsi né de ces voix réelles qui ne sont pas entendues ailleurs et le texte littéraire s'impose comme un espace où elles peuvent enfin s'exprimer, non pas seulement sur quelques lignes, mais dans un récit de plusieurs centaines de pages, tout en faisant voir là d'où elles surgissent. C'est à nouveau dans cet entrelacement entre le récit de soi et les espaces que l'on trouve une forme de position située,

⁴⁹ Philippe TRIAY, « Fabienne Kanor : *Faire l'aventure*, l'odyssée de l'exil », *op. cit.*

⁵⁰ Fabienne KANOR, « Là d'où je viens », *op. cit.*

⁵¹ Michel AGIER, *Les migrants et nous. Comprendre Babel*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 15. Cité dans : Norman AJARI, *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, *op. cit.*, p. 263.

⁵² Fabienne KANOR, « Là d'où je viens » [en ligne], *op. cit.*

émanant à la fois de l'autrice qui est allée à la rencontre de ces voix et espaces, et de celles des migrant·e·s que son texte se donne pour mission de mettre en fiction au plus près des expériences vécues.

8.2 Trajectoires et apprentissages de l'aventurier·e

8.2.1 « Faire l'aventure » et être agent de son propre récit

➤ *La focalisation interne des migrant·e·s*

Conformément à ces ambitions de positionnalité, le roman de Kanor adopte généralement un point de vue interne, qui retranscrit tour à tour la focalisation de Marème et celle de Biram, dont les trajectoires s'illustrent par leurs différences. Quand Biram traverse clandestinement la Méditerranée et se confronte perpétuellement à la précarité, Marème « n'avait [...] pas eu à prendre les pirogues pour gagner l'Europe. Sa mère n'avait jamais vendu de beignets pour l'envoyer à l'école. Elle avait obtenu son bac. Elle n'était entrée dans aucun réseau de prostitution. Personne encore ne l'avait rouée de coups » (FA, 232). Si Biram se déplace seul, Marème quant à elle est arrivée en France alors qu'elle était en couple avec Jonas, puis, après leur rupture, elle s'est mariée avec Giovanni. Tandis que l'aventurier vit dans la précarité et la débrouille, Marème vit dans un certain confort matériel :

Elle n'avait pas attrapé de maladie. Son corps était encore beau, les hommes se retournaient dans la rue pour l'admirer. Elle n'avait fait qu'un mariage et, par conséquent, un seul divorce. Elle savait chanter et parlait cinq langues. Côté vie pratique, elle n'avait pas à se plaindre non plus : sa logeuse était charitable, l'épicier du coin ouvrait 7/7, elle mangeait trois fois trop et allait danser au moins une fois par semaine (FA, 232).

Leur trajectoire migratoire perpétue la différence de classe qui était aussi la leur pendant leur adolescence, quand Marème vivait à Dakar – la capitale – et Biram à Mbour – la ville périphérique –, où la jeune femme s'ennuie (FA, 52). Pour cette dernière, déjà lorsqu'elle était adolescente, les tentatives de migrants clandestins, qui « croient qu'avec une pirogue on peut faire le tour du monde » sont le fait des « rêveurs et des idiots » (FA, 53). Si Marème s'en sort mieux économiquement que Biram en Europe, elle n'avait pourtant pas l'ambition de *faire l'aventure* : « Elle amena ses mains sur sa poitrine et contempla la mer enténébrée de Mbour. “La mer du Nord”, puisque, après les côtes sénégalaises, l'eau grossissait, s'élargissait pour atteindre l'Europe. Le monde est vaste, mais Marème n'en était pas avide » (FA, 101), quand Biram adolescent scrutait régulièrement l'océan et rêvait de ce que pourrait être sa vie de l'autre

côté de la frontière ; c'est ce que montre la scène d'ouverture du roman. Au-delà des conditions de départ, ce sont aussi les façons de vivre intérieurement cette même migration qui diffèrent. Le récit laisse en effet entrevoir leur rapport à l'illusion et à la désillusion. Alors que les espoirs de Biram persistent et se renouvellent tout le long de leur parcours, ceux de Marème ont disparu avec l'expérience : « Je n'ai plus quinze ans, Biram et, ce que je sais aujourd'hui, c'est que si l'Europe ne me fait plus du tout rêver, elle m'a fait grandir » (FA, 351).

Cette « comparaison » entre les parcours respectifs des personnages participe à la façon dont la littérature a la capacité d'humaniser celleux qui dans les médias de masse apparaissent de manière essentialisée. Elle souligne le fait que tout·e·s les migrant·e·s africain·e·s ne partent pas avec la même intention, ni dans des conditions qui mettent nécessairement en jeu leur vie et que ces conditions ne s'endurent pas de la même façon. En mettant en parallèle ces deux personnages, dans une forme romanesque qui permet d'approfondir leur psychologie, Kanor rend également compte dans le contexte des migrations contemporaines de la pluralité des réalités qui accompagnent les personnages, et permet, là aussi, de déconstruire une essentialisation répandue dans les médias et dans des discours politiques. De fait, ainsi que l'écrit Alexis Nouss, « les exilés d'aujourd'hui sont perçus comme une masse qui nie aux arrivants toute subjectivité et toute individualité. Le terme même de "migrant", dans sa neutralité, épouse l'anonymat propre à une rationalité gestionnaire et à une catégorisation strictement socio-économique⁵³ ».

Le roman adopte par ailleurs un registre réaliste, quelquefois proche de l'écriture journalistique et documentaire, ainsi que le relève Célia Sadaï⁵⁴, qui évince le registre pathétique : la narration laisse entrevoir une migration qui se vit avec ses illusions, comme avec ses désillusions, son courage comme avec son découragement. La mobilité n'y est aucunement racontée de manière sacralisée, ainsi qu'on peut le constater dans ce passage :

Car c'était cela, après tout, faire l'aventure : perdre son argent et en gagner d'un coup, vouloir La Mecque et délaisser l'Éternel, nettoyer la merde des autres et s'acheter des complets étincelants, respirer l'air des princes et zoner en chien, ne plus jamais revoir sa mère et croiser son premier amour par hasard (FA, 347).

Le mélange de registres, le fait que le domaine du sacré soit combiné à du prosaïsme, l'amour à la désillusion, témoigne d'un réalisme qui pose un regard acerbe sur le monde et sur ses inégalités (cf. 2.2.2), dont les personnages ont parfaitement conscience. Leurs narrations présentent les trajectoires migratoires dans leur conditionnement par un contexte aliénant : la corruption et la précarité à l'emploi qui sévissent au Sénégal, les passeurs qui profitent de la misère des un·e·s pour s'enrichir, les politiques migratoires européennes qui cherchent toujours

⁵³ Alexis NOUSS, « Littérature, exil et migration », *Hommes & migrations*, n°1320, 2018, pp. 161-164, p. 161

⁵⁴ Célia SADAÏ, « *Faire l'aventure* de Fabienne Kanor. L'odyssée contemporaine des nouveaux aventuriers. Note de lecture » [en ligne], *La plume francophone*, 2014, URL : <https://la-plume-francophone.com/2014/04/06/fabienne-kanor-faire-laventure/>

plus à limiter les entrées légales sur leur territoire et qui de ce fait favorisent les migrations clandestines et les mises en péril des existences qu'elles engendrent... sont autant de faits que le roman dénonce. Cependant, en raison de cette focalisation interne qui rend compte d'un regard critique, le récit ne présente pas les personnages comme des victimes, puisqu'ils viennent dénoncer avec leur conscience et transgresser avec leur mobilité l'absurdité des murs frontières. L'aventurier ou l'aventurière :

s'associent aussi à une idée d'offensive à mener contre les murailles perçues comme la matérialisation d'une insupportable injustice. En ouvrant, alors que l'Europe se barricadait concrètement, d'une façon quasi militaire, contre une supposée invasion de migrants venus du Sud, une nouvelle voie maritime, afin de contourner ces barrières, les premiers pêcheurs de Hann – et leurs continuateurs de Rufisque, Mbour ou Saint-Louis – accomplissaient une ruse habile, leur permettant de déjouer, aux profits des pauvres, une compartimentation renforcée au sein d'un ordre mondial injuste⁵⁵.

Le roman de Fabienne Kanor est alors reçu comme un plaidoyer pour la libre circulation des personnes, d'où qu'elles proviennent. L'injustice que provoque la frontière Nord / Sud, poreuse dans un sens et infranchissable sans risquer sa vie de l'autre, est en effet frontalement dénoncée par des personnages comme Biram : « Merde, s'écria-t-il enfin en tapant sur la table avec son poing. On est pas des chiens quand même. On devrait pouvoir vivre là où on peut vivre » (FA, 296).

➤ « *Révolution sociologique* »

La colère qu'exprime Biram est aussi audible dans ses échanges avec des personnages européens, comme Hélène, à laquelle il rappelle sa condition de privilégiée :

Il la regarda droit dans les yeux, avec cette cruauté invisible à la télé, avec le seul poids de ses préjugés.

- Je peux vous donner soixante-quinze, bredouilla-t-elle au bout d'un instant en ouvrant un portefeuille en veau souple. Elle se sentait brusquement vieille, riche et blanche.

- Ça va, dit Biram en empochant l'argent (FA, 159).

Comme dit précédemment, avec la migration, Biram prend conscience des inégalités Nord/Sud et le texte rend aussi compte, avec un ton souvent véhément, de la responsabilité que ces rapports-là jouent dans les destinées des un·e·s et des autres. De même que le roman les expose de façon frontale à son lectorat occidental, elles sont jetées par Biram à la figure d'Hélène :

- Vous êtes en train de tout mélanger. Je ne suis pas responsable de votre malheur. Je ne vous ai fait aucun mal.

- Sûr que tu n'as personnellement rien à te reprocher, mais il n'empêche que, si tu peux

⁵⁵ Catherine MAZAURIC, *Mobilités d'Afrique en Europe. Récits et figures de l'aventure*, op. cit., p. 56.

être à l'aise aujourd'hui, si tu peux passer tes journées à rien foutre, c'est parce qu'il y a des pauvres qui ont toujours bossé. Votre richesse à vous, les gens d'Europe, elle s'est pas bâtie toute seule mais sur le dos de nos ancêtres. Tu dis que tu n'y es pour rien mais alors ne dis pas que tu n'en as pas profité. Profiter de l'argent qui vient du mal, c'est faire le mal. [...]

Biram soupira devant le sourire inébranlable et poli de la Blanche. Elle ne serait jamais responsable de son malheur. Non pas parce qu'elle ne l'était pas dans les faits, dans l'Histoire, mais parce que, comme tous ceux de son espèce, elle avait de la boue dans les yeux (*FA*, 198-199).

On voit ici que le discours de Biram ainsi que son point de vue dominant textuellement, mais aussi par le registre véhément employé. Le regard que le personnage en migration, figure de l'étranger contemporain⁵⁶, pose sur la société d'accueil est un regard sans concession, permettant de montrer ses défaillances, des injustices, l'écart entre les valeurs revendiquées et effectivement employées quant au droit des étranger·e·s notamment. Les registres cyniques employés par le·la narrateur·rice de *Faire l'aventure* font écho à ce qu'Adama Coulibaly détermine sous la notion d'« impertinence » dans son article sur les « ethnoscopies littéraires » : « En installant, dans la distance, la mobilité – mais aussi l'esquive et la métaphore de la liquidité spatiale – comme point focal, l'écriture migrante appelle la loquacité, la hardiesse du discours des auteurs⁵⁷ ». Si son propos évoque le regard porté sur le pays d'origine, il concerne aussi, dans notre corpus, celui qui se pose sur le pays d'arrivée.

À travers le regard conscientisé que les personnages portent sur les inégalités, le roman déplace les perspectives sur celles-ci. En adoptant le point de vue de migrant·e·s africain·e·s, il les aborde depuis « l'intérieur », depuis la marge géographique et sociale, plutôt qu'à partir du « centre », ce dernier dominant dans les discours traditionnels. En cela, le roman confirme l'une des « vocations essentielles » qu'Alexis Nouss attribue à la littérature, à savoir « donner accès à des expériences humaines échappant aux normes du connu dans une société donnée⁵⁸ ». La lecture effectuée par ceux qui n'ont pas vécu d'expériences de migration telles celles que vivent les personnages de Kanor peut alors se lire sous le prisme du décentrement. La description des espaces en constitue un exemple : même si ledit lectorat connaît les territoires que met en scène un roman comme *Faire l'aventure*, il peut apprendre, par l'intermédiaire de la perspective autre que lui offre le personnage « décentré », à les contempler d'une façon nouvelle. Les changements de perception des espaces que peut engendrer la littérature migrante proviennent du regard distancié propre au personnage « étranger » : il remarque des éléments tellement communs qu'ils en sont devenus invisibles pour les « non-étrangers » et il les observe à travers le prisme d'autres références, avec lesquelles le regard peut se faire critique. C'est

⁵⁶ Voir par exemple : Georg SIMMEL, *L'Étranger, et autres textes*, trad. Frédéric JOLY, Paris, Payot, 2019.

⁵⁷ Adama COULIBALY, « Littérature migrante subsaharienne : "l'ethnoscopie" littéraire comme expression de la mobilité des écrivains de la migritude » [en ligne], *Études littéraires*, vol. 46, n° 1, *Géographies transnationales du texte africain et caribéen*, 2015, p. 43, URL : <https://doi.org/10.7202/1035082ar>.

⁵⁸ Alexis NOUSS, « Littérature, exil et migration » [en ligne], *Hommes & migrations*, n° 1320, 2018, p. 164, URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/4091>.

pourquoi la littérature a souvent mobilisé cette stratégie du « regard étranger » posé sur une société donnée pour en faire la critique. Roger Caillois a nommé ce procédé la « révolution sociologique », qu'il définit comme « la démarche de l'esprit qui consiste à se feindre étranger à la société où l'on vit, à la regarder du dehors comme si on la voyait pour la première fois⁵⁹ » dans la préface d'une édition des *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu. Dans ce roman épistolaire, Montesquieu choisit de décrire les us et les coutumes de Paris à travers les récits de deux Persans, Rica et Usbek ; Voltaire, dans *L'Ingénu* (1767), adopte une perspective similaire en racontant les aventures d'un Huron en France ; dans le *Supplément au voyage de Bougainville*⁶⁰ (1796), Diderot donne la parole à un Tahitien qui compare le fonctionnement de sa société à celle des Européen·ne·s, condamnant de façon véhémente les pratiques coloniales de ces dernier·e·s. Deux siècles plus tôt et à l'époque de la conquête de l'Amérique par l'Europe, les sociétés autochtones ont elles aussi servi de comparatif pour établir une critique envers les mœurs européennes, par exemple dans *L'Histoire d'un voyage fait en terre de Brésil* (1578) de Jean de Léry, ou encore dans le chapitre « Des Cannibales » des *Essais* (1580) de Montaigne. Dans la littérature migrante, le procédé peut différer, dans le sens où dans certaines œuvres, les auteur·rice·s ne « feignent » pas le regard étranger, qu'iels ont quelques fois iels-mêmes expérimenté, à l'instar de Leïla Anis⁶¹. Dans d'autres cas, les autrices défendent un partage d'expérience avec leur personnage « étranger », non pas parce qu'elles ont suivi la même trajectoire, mais parce qu'elles partagent avec eux la déterritorialisation et le vécu du racisme.

➤ *Être sujet de la mobilité*

Si la migration postcoloniale n'est pas toujours le fait d'une question de vie ou de mort, elle exprime un désir fondamentalement universel, qui est celui de voir et d'expérimenter le monde. Au-delà de placer ce propos politique au sein de son roman, Kanor insiste aussi sur cette idée par le choix d'un certain vocabulaire. Dans plusieurs de ses œuvres, elle emploie, sous la forme transitive, le verbe « marcher », complété du COD « le monde ». C'est le cas dans *Humus*, où la Muette se nomme « Celle qui marche le monde » ; c'est aussi le cas dans *Faire l'aventure*, où il est dit, à propos de Biram, qu'il « avait assez de bravoure et de hargne pour quitter sur-le-champ la ville et marcher le monde » (FA, 304). C'est encore une formule que Fabienne Kanor emploie pour parler d'elle-même : « Je marche le monde pour éviter la tentation de l'identité close, le langage de soi à soi, les mauvaises habitudes que prennent le corps et l'esprit quand ils

⁵⁹ Roger CAILLOIS, « Préface », dans *Montesquieu, Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1949, p. V.

⁶⁰ Denis DIDEROT, *Supplément au Voyage de Bougainville*, Paris, Gallimard, 2012.

⁶¹ C'est aussi le cas du *Ventre de l'Atlantique* (2003) de Fatou Diome ; s'il ne s'agit pas d'un roman purement autobiographique, l'autrice a souvent expliqué que le parcours du personnage de Sali, immigrée sénégalaise installée à Strasbourg qui tente de dissuader son petit frère de traverser la mer pour la rejoindre, est aussi inspiré du sien.

ne changent jamais de lit, et se nourrissent du même *manjé*⁶² ». L'élision de la préposition de lieu « sur », ou « dans », que l'on s'attendrait à voir dans cette expression (marcher sur le monde, marcher dans le monde) efface d'une certaine manière un rapport de sujet / objet entre le migrant·e et le monde, plaçant les deux sur un même pied.

La mobilité est donc représentée comme une puissance d'agir (cf. 4.1.2). Elle permet, malgré les difficultés rencontrées, d'agir sur sa propre destinée. Le titre du film *Jambé Dlo*⁶³, qui fait référence à une expression créole signifiant la migration vers l'Europe continentale et qui aurait particulièrement été employée à l'époque du BUMIDOM, adopte également ce prisme. « Enjamber l'eau », « traverser l'eau », c'est envisager la migration comme quelque chose qui se vit, et non pas qui se subit ; c'est aussi engager une forme de rapport de force avec l'espace maritime, envisager celui-ci non pas comme une frontière infranchissable, mais au contraire comme un espace de passage. Il n'est pas question à travers ces expressions d'édulcorer le voyage, mais plutôt de le raconter à travers la perspective de celle·celui qui l'effectue, et non pas de celle·celui qui l'observe de l'extérieur.

➤ « *Faire l'aventure* »

Le titre du roman, *Faire l'aventure*, s'inscrit dans ce sillage, tout en inscrivant cette idée dans la totalité du roman, dans la mesure où le titre oriente d'emblée les horizons d'attente du lectorat. En mobilisant à cet endroit liminaire la notion, Kanor inscrit son roman dans l'imaginaire de l'aventure, et inscrit les migrant·e·s en continuité avec « les explorateurs, les voyageurs comme les missionnaires, les marchands, les chercheurs d'or, les vagabonds, les colons ou les révolutionnaires⁶⁴ » qui dans la tradition⁶⁵, littéraire notamment, en sont rapprochés. Qualifier la migration d'aventure, c'est lui attribuer un aspect extraordinaire, dans le sens de « hors-normes ». Mais au-delà de cela, l'aventure se détermine aussi, ainsi que le montre la socio-anthropologue Sylvie Bredeloup dans ses études sur les migrations intra- et extra-africaines, par trois autres critères, qui apparaissent tous dans le roman de Kanor. Premièrement, l'aventure se caractérise par un aspect intense et radical⁶⁶. Deuxièmement, elle est étroitement liée au récit : l'aventure devient aventure par le discours que l'on en fait : « Dit autrement, le caractère aventureux d'un acte dépendrait autant de ce que les uns et les autres en disent et de la manière dont ils le disent que de la nature même de l'acte⁶⁷ ». Troisièmement,

⁶² Jason HERBECK, « Entretien avec Fabienne Kanor », *op. cit.*, p. 974.

⁶³ Fabienne KANOR, *Jambe Dlo. Une histoire antillaise*, Malt Film, Telésonne, France 5, 2008.

⁶⁴ Sylvie BREDELOUP, *Migrations d'aventures. Terrains africains*, Paris, CTHS, coll. « CTHS Géographie » n°11, 2014, p. 19.

⁶⁵ Pour une généalogie de la notion, voir le premier chapitre de l'ouvrage susmentionné (*Ibid.*, pp. 7-18).

⁶⁶ Sylvie BREDELOUP, « L'aventurier, une figure de la migration africaine » [en ligne], *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 2, 2008, p. 282, URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2008-2-page-281.htm?ref=doi>. Elle fait référence à ce sujet aux travaux de George Simmel (*La philosophie de l'aventure*, Paris, L'Arche, « Tête à tête », 2002).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 283.

l'aventure se caractérise dans sa typologie comme une rupture avec « d'autres états⁶⁸ ». Migrer, c'est insérer une rupture dans un quotidien enfermé, et une façon de s'approprier sa propre destinée, ainsi que cela a déjà été dit dans le chapitre 5. D'autre part, dans le titre du récit de Kanor, cette notion d'aventure est accompagnée du verbe « faire », qui inscrit dans la migration l'idée d'une constitution et d'une fabrication et qui souligne l'aspect agentif de celle·celui qui la vit. Ainsi, « partir à l'aventure, “partir pour le bout de la terre⁶⁹”, c'est mobiliser une philosophie de l'action⁷⁰ ».

Conformément à ce titre, les personnages du roman, comme Biram et ses camarades, sont nommés des « aventuriers », expression employée en Afrique de l'Ouest depuis le milieu du XX^e siècle, qui « désigne les voyages entrepris par les jeunes ouest-africains afin de “voir du pays” et d'acquérir l'expérience nécessaire au passage à l'âge adulte [...]»⁷¹. Avec cet emploi, l'auteur illustre son désir d'envisager les migrations à partir de la perspective de ceux qui la vivent. Ce faisant, elle contribue également à décentrer le regard occidental sur les migrations, puisqu'au lieu de les appréhender sous la perspective du clandestin, de personne en situation irrégulière, de sans-papiers etc. l'auteur les nomme par un vocabulaire d'usage chez les concernés·es. D'autres désignations participent à cela, comme l'expression wolof *modou-modou*, qui qualifie les vendeurs à la sauvette comme Biram et ses compagnons de route, et qui à l'origine définissait des commerçants mourides, voyageant notamment pour vendre de l'artisanat⁷². Selon Stefano degli Uberti, il s'agit d'une expression valorisante pour le migrant·e, du moins au Sénégal⁷³ : « The expression often identifies an ideal type: the itinerant and illiterate merchant, who knows trading well, is very good at saving, is mainly interested in economic gain and investing in glamorous things when he is back in Senegal⁷⁴ ».

⁶⁸ *Ibid.*, p. 282.

⁶⁹ Référence à l'article : Smaïn LAACHER, « Partir pour le bout de la terre » [en ligne], *Critique internationale*, n°19, 2003/2, pp. 157-170, URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-internationale-2003-2-page-157.htm>

⁷⁰ Sylvie BREDELOUP, « L'aventurier, une figure de la migration africaine » [en ligne], *Cahiers internationaux de sociologie*, *op. cit.*, p. 299.

⁷¹ Catherine MAZAURIC, *Mobilités d'Afrique en Europe. Récits et figures de l'aventure*, *op. cit.*, p. 51.

⁷² Voir par exemple la définition de Benjamin CAVROIS dans *Approche de la langue wolof, de sa lexicologie, ainsi que de ses particularités morphologiques et syntaxiques* [en ligne], Mémoire de linguistique, 2009, URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00401487/document>. Il me semble que l'expression a plusieurs dérivés : dans le contexte de l'immigration africaine, elle désigne en Europe les vendeurs à la sauvette.

⁷³ Je nuance car à Paris, et notamment dans le quartier de la Porte de la Chapelle où se concentrent de nombreux toxicomanes, vivant quelquefois à proximité de migrants·es en situation irrégulière, l'expression désignerait aussi les vendeurs de crack. Elle est par exemple employée dans une enquête de *France info* à ce sujet : (Kocila MAKDECHE, « Enquête France Info : ici c'est devenu the Walking Dead » : l'insoluble crise du crack dans le Nord-Est de Paris, *Franceinfo*, non daté, URL : https://www.francetvinfo.fr/societe/drogue/enquete-franceinfo-ici-cest-devenu-the-walking-dead-linsoluble-crise-du-crack-dans-le-nord-est-de-paris_2956203.html). C'est la définition principale que recense le Wiktionnaire...

⁷⁴ « L'expression désigne souvent une personne idéale : un commerçant itinérant et analphabète, qui maîtrise son métier, qui est très doué pour économiser, et qui est surtout intéressé par les gains, lesquels sont investis dans des choses prestigieuses lors de son retour au Sénégal » (Stefano degli UBERTI, « Victims of their Fantasies or Heroes for a Day? Media Representations, Local History and Daily Narratives on Boat Migrations from Senegal » [en ligne], *Cahiers d'études africaines*, n° 213-214, 2014, p. 85, URL : <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/17599>).

8.2.2 Qui sont les aventuriers ? Réflexion aux prismes des typologies de personnages narratifs

➤ Des « répliques humaines du héros »

Si Biram et Marème sont des héros au sens narratif du terme, et que leur parcours peut se lire sous le prisme de l'agentivité, peut-on dire qu'ils le sont aussi au sens « culturel » ? Selon Sylvie Bredeloup, ce qui différencie ces derniers des aventuriers, c'est le rapport à la mort :

L'aventurier joue avec la mort mais cherche la vie alors qu'il fallait être mort chez les Grecs pour être reconnu héros et devenir en conséquence l'objet de cultes particuliers. L'aventurier expérimente la peur physique, la crainte de perdre son identité, son honneur, ses rêves ; il prend des risques qui engagent son avenir et qui peuvent hâter le moment de sa propre mort. C'est bien ce côtoiement avec la mort qui transforme l'événement en aventure, qui donne « du piment à la vie » [...] Bien que le sens de la vie puisse se révéler au moment d'une mort imminente, la mort n'est pas pour autant systématiquement recherchée par l'occasion des périls en tous genres qu'il affronte [...] Nombre de migrants africains qui partent aujourd'hui à l'aventure [...] s'ils sont prêts à forcer le destin et à encourir des risques mortels pour atteindre leur but, ils ont aussi bien l'intention de rentrer chez eux vivants, après ce détour qui leur semble dorénavant inévitable. Et c'est aussi ce détour qui leur permet de sortir de la condition de « mort-vivant » dans laquelle ils se trouvent avant leur départ⁷⁵.

C'est là aussi ce qui caractérise les personnages de Kanor, dont les trajectoires sont davantage guidées par des ambitions personnelles que par le désir d'une quelconque reconnaissance. La mort sociale relevée dans la première partie, de même que la mort physique, apparaît sous cette perspective comme faisant partie intégrante du parcours. Si le héros, dans la tradition, est mi-homme mi-dieu, ce n'est en aucun cas de cette façon que Biram et Marème sont représentés. Ceux-ci laissent en effet entrevoir les nombreuses difficultés qu'ils rencontrent, les désillusions et les découragements qu'elles provoquent. Leur focalisation témoigne aussi d'émotions négatives comme la colère, que le héros traditionnel n'exprimerait pas, puisqu'il se caractérise par une constante maîtrise de soi. Pour Bredeloup, « l'aventurier serait la réplique humaine du héros⁷⁶ ». Comme ce dernier, il s'approprie le destin de sa vie et tente à son échelle de résister aux problèmes qu'il rencontre, notamment par le prisme de la tactique (cf. II).

➤ *Biram, un picaro ?*

Dans la tradition littéraire, le *picaro* pourrait être l'équivalent de la figure de l'aventurier telle que la définit Bredeloup. Comme ce dernier, il n'est pas un héros au sens mythologique

⁷⁵ Sylvie BREDELOUP, *Migrations d'aventures. Terrains africains*, op. cit., p. 26.

⁷⁶ *Ibid.*

du terme ; il est même plutôt un anti-héros, dans la mesure où il n'agit pas suivant un code moral. Dans un article sur le roman de Kanor, Célia Sadaï qualifie effectivement Biram de « *picaro* des temps modernes⁷⁷ », rapprochement que je souhaite ici vérifier. Le picaresque est un genre littéraire dont les contours sont discutés, certains critiques considérant qu'il est employé bien trop abusivement⁷⁸, d'autres le présentant comme un genre exclusivement hispanophone, et d'autres encore s'insurgeant contre cela⁷⁹. Je me baserai pour ma part sur la typologie qu'a établie Didier Souiller⁸⁰, qui comprend les critères suivants :

- « La naissance et l'influence du milieu » et de l'environnement social dans lequel le personnage naît et grandit : dans le cadre de *Faire l'aventure*, ces contextes sociaux sont décrits dans la première partie du roman. Ils mettent en avant la différence des milieux dont sont issus Biram et Marème. Biram a grandi en étant privé de ses parents, son père ayant été assassiné par la police et sa mère ayant été internée de force en psychiatrie : « sans la charité de Moktar et de Maguette, il aurait probablement mendié devant la mosquée à l'heure qu'il était » (FA, 49), et il vit ainsi une enfance dans un milieu modeste, où peu de choses lui appartiennent, si ce n'est son lit picot « qu'il s'était offert avec ses propres deniers et qu'il n'avait autorisé nul autre gosse à occuper » (FA, 22). Marème est quant à elle issue de la classe moyenne dakaraise. Elle dédaigne d'ailleurs quelque peu la ville provinciale qu'est Mbour, et lorsqu'elle sera adulte, c'est avec une même forme de condescendance qu'elle considérera des compatriotes sénégalais ouvriers rencontrés à Rome (FA, 236). Pour certains critiques, l'objectif du *picaro* est de sortir de cette condition sociale basse, ce qui fait aussi écho aux rêves de gloire et de richesse de Biram.

- « L'éducation négligée et [les] mauvais traitements », que Biram a subis avec la disparition de ses parents et avec l'autorité de son oncle Moktar.

⁷⁷ Célia Sadaï, « *Faire l'aventure* de Fabienne Kanor, L'Odyssée contemporaine des nouveaux aventuriers », *op. cit.*

⁷⁸ C'est par exemple le cas de Maurice Molho, qui écrit dans l'introduction de *Romans picaresques espagnols* (éditions Gallimard, 1968) ceci : « On ne saurait donc s'inquiéter trop de l'emploi abusif de ce terme, qu'on accole, comme une étiquette qui dispenserait de réfléchir, à nombre d'œuvres anciennes, modernes ou contemporaines, sous prétexte que le personnage principal y est un escroc, un bâtard, un aventurier sans scrupules, une victime de l'ordre social, un écœuré agressif et protestataire, un être énigmatique errant de par le monde au gré de circonstances ou de sa fantaisie, etc. Ni Gil Blas, ni Candide, ni Tom Jones ne sont des *picaros*, non plus que Jacques le Fataliste, Justine ou Juliette et moins encore le Tchitchikov des « Ames mortes » ou le Bardamu du « Voyage au bout de la nuit ».

⁷⁹ Par exemple : Roger Asselineau s'oppose à Molho, disant à propos de celui-ci qu' : « Il donne du genre picaresque une définition si stricte qu'elle ne peut s'appliquer qu'aux trois prototypes 3 du Siècle d'Or espagnol qu'il a recueillis dans un volume de la Pléiade : Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache et La Vida del Buscón. Mais pourquoi l'Espagne aurait-elle le monopole d'un genre qui, sous une forme diluée certes, mais toujours reconnaissable, a connu une extraordinaire popularité dans presque toutes les littératures occidentales et qui même, pourrait-on prétendre, a existé avant que les Espagnols ne l'inventent, puisqu'il y a déjà des éléments picaresques dans l'Odyssée et que, dans son Satyricon, Pétrone a créé un assez mémorable trio de *picaros*, Ascylte, Encolpe et Giton ? (Roger ASSELINEAU « Compte rendu sur Aspects du Picaresque en Angleterre et aux États-Unis », *Caliban*, n° XX, 1983 », RLC, juil-sept 1985, p. 375. Cité dans : Colette MAXIMIN, « Œuvres picaresques » [en ligne], dans *Littératures caribéennes comparées*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 1996, URL : <https://www.cairn.info/litteratures-caribeennes-comparees--9782865376841-p-215.htm>.

⁸⁰ Didier SOUILLER, *Le roman picaresque*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? » 1812, 1980, p. 57-59.

- La présence d'un élément déclencheur qui est de l'ordre de la « duperie » ou du vol : peu avant la fin de la première partie – donc peu de temps avant son départ –, Biram se bat avec son collègue du Normandie, ce petit bar où il travaillait, et lui vole son portefeuille, ce qui apparaît d'ailleurs comme étant de l'ordre de la fatalité ou du moins ce qui s'inscrit dans une énumération d'actes potentiellement bouleversants dans le cours des existences :

On peut quitter pour toujours la demeure de son mari, on peut être sur la paille et se payer des baskets à un million, on peut brûler son journal intime, on peut suivre une inconnue dans une chambre d'hôtel [...]. Si l'on considère que tout cela est possible, alors on peut comprendre ce qui, ce soir-là, décida Biram à subtiliser un portefeuille qui ne lui appartenait pas et à voler Libasse. Ce n'était ni cupidité, ni malveillance, c'était comme ça (*FA*, 114-115).

- Le picaresque se caractérise ensuite par la fraction de trois éléments, qui sont : « l'itinéraire géographique », qui est même cartographié par la structure de *Faire l'aventure*, chacune des parties portant pour titre le nom du lieu dans lequel elle se passe ; « le passage par différents maîtres » et l'expérience de différents emplois qui dans *Faire l'aventure* sont souvent de l'ordre de l'exploitation et des espaces au sein desquels les personnages subissent du racisme : Marème « avait été marocaine à Carrefour, antillaise à Euroma2 et tahitienne à Auchan » (*FA*, 258) et Biram est vendeur à la sauvette puis travaille dans des exploitations agricoles où les cueilleur·euse·s sont sous-payé·e·s ; « les récits librement insérés : confessions des personnages rencontrés ou histoires indépendantes du récit », ce qui pourrait dans le roman faire écho aux récits d'autres aventurier·e·s qui croisent les parcours de Biram et de Marème.

- Souiller relève deux épreuves généralement éprouvées par le *picaro* : « le séjour en prison », qui dans *Faire l'aventure* pourrait faire écho à l'enfermement de Biram dans le camp de rétention à Lampedusa, ainsi que « l'amour », qui est bien sûr aussi un motif important dans le récit de Kanor, tour à tour rêvé et désillusionné.

La conformité de *Faire l'aventure* avec les deux derniers aspects que Souiller relève à propos du picaresque se discute : ce dernier devrait se terminer par un excipit ouvert, alors que dans ce roman le retour annoncé de Biram au Sénégal résonne comme une fin fermée, une chute. Dans les dernières lignes du roman, il est en phase d'expulsion et un songe le ramène à Mbour : « Des chiens sauvages aboieraient après des pochons plastiques, midi l'aveuglerait et il plisserait les yeux pour viser la frontière » (*FA*, 364), ce qui fait éminemment écho aux toutes premières lignes du récit. Pour autant, le lectorat peut être amené à s'interroger sur les conditions de ce retour et sur ce qui s'en suivra : s'il est annoncé, le retour n'est cependant pas raconté en tant que tel. Par ailleurs, les « conventions d'écriture » que mentionne Souiller ne sont pas non plus vraiment celles du roman. Il parle par exemple « d'un certain ton, qui permet à l'ironie de se dissimuler sous l'apparente ingénuité⁸¹ », ce que l'on ne retrouve en aucun cas dans *Faire l'aventure*, les personnages y faisant au contraire preuve d'un esprit ironique

⁸¹ *Ibid.*, p. 59.

délibérément montré. Même s'il serait donc impropre de ranger le roman à l'étude dans ce genre littéraire, d'autant plus que le picaresque se caractérise traditionnellement par une narration en « je », c'est la figure du personnage et son inscription dans l'environnement qui est le sien qui me semble intéressant dans ce rapprochement. En ce sens, le roman de Kanor s'inscrit dans une certaine tradition littéraire, qui entend faire d'un personnage banal, s'apparentant a priori à un anti-héros, l'acteur de sa propre histoire, et c'est aussi par cette caractéristique que Claudio Guillén définit le *picaro* :

Our hero become a *picaro* through the lessons he draws from his adventures. [...] Essentially, the novel deals with lives, with evolvment with the unfolding in historical time of individual destinies [...] The picaresque novel, then, offers a process of conflict between the individual and his environment, inwardness and experience, whereby one element is not to be perceived without the other⁸².

L'intériorité et l'extériorité dont il est question, ce peut être aussi le conflit qui se trame entre les rêves (cf. 5.1.3) de Biram et la réalité à laquelle il se confronte, les premiers lui permettant cependant de supporter la seconde et de continuer sa trajectoire.

8.2.3 Similitudes structurelles entre mobilité et rite de passages : la migration comme initiation.

➤ *L'apprentissage*

Ce qui rapproche *Faire l'aventure* de la tradition picaresque, c'est l'apprentissage que le voyage permet : « L'aventure migratoire s'identifie totalement aux risques encourus et à l'intensité de la vie vécue ; elle permet à l'homme d'advenir et de s'aguerrir⁸³ », propos qui résonne avec l'évolution des personnages du roman de Kanor. Ceux-ci conscientisent l'aventure qu'ils vivent, tant dans ce qu'elle leur a apporté de positif que de négatif :

La galère immunise. Elle met la mort comme la vie à distance. Elle avait confisqué l'enfance de Biram. Elle endommageait chaque jour sa mémoire. Quel jeune avait-il été ? L'époque du gosse à la chemise bouffante lui paraissait parfois même irréaliste, ce gamin qui tremblait d'émotion devant l'océan et devant les filles, ignorant, dans les deux cas, par quel bout les prendre. Biram avait pris de la corne. Son cœur s'était endurci, sa peau avait épaissi. Souvent, le sang ne giclait pas lorsqu'il se blessait, l'épiderme

⁸² « Notre héros devient un *picaro* grâce aux leçons qu'il retient de ses aventures. [...] Le roman traite essentiellement de vies, d'évolution, de déroulement dans le temps historique de destins individuels [...] Le roman picaresque propose donc un processus de conflit entre l'individu et son environnement, entre l'intériorité et l'extériorité, l'un ne pouvant être perçu sans l'autre » (Claudio GUILLEN, *Literature as system.*, Princeton, Princeton University Press, 2016, pp. 77-78).

⁸³ Sylvie BREDELOUP, « L'aventurier, une figure de la migration africaine » [en ligne], *Cahiers internationaux de sociologie*, op. cit., p. 294.

cicatrisait vite (*FA*, 307).

Dans ce passage, un certain lexique de la résilience (« immunise », « endurci », « épaissi », « cicatrisait ») est employé. Il ne s'agit cependant pas ici, d'une résilience symbolique, mais plutôt de la définition physique du terme, qui renvoie à la « résistance d'un matériau aux chocs⁸⁴ » ; ici, le matériau ce serait le corps, auquel renvoie le lexique en question. À force de difficulté, ce corps a appris à les endurer, et c'est là un des éléments qui selon Bredeloup définit l'aventure : « La vie au grand air, autrement dit, la vie d'aventures apparaît comme le gage d'un endurcissement dont le corps peut porter les stigmates⁸⁵ ». Cela confirme l'absence de pathos que l'on pourrait trouver par ailleurs dans le traitement d'un tel sujet, mais aussi l'ambivalence de l'apprentissage. L'aventure a abîmé le personnage de Biram, mais dans le même temps, elle l'a formé à résister aux difficultés de la vie d'adulte, ce que le texte montre explicitement par la comparaison entre la jeunesse et le moment correspondant à l'énonciation ; on se trouve, à ce moment du passage, près de la fin du roman, alors que Biram est devenu un adulte. Mais même si la migration est présentée ici comme s'appropriant et détruisant l'insouciance de la jeunesse, parce qu'elle projette le personnage dans un monde d'incertitude, il n'en reste pas moins que cette même expérience est présentée comme une forme d'accomplissement. De fait, malgré les multiples difficultés et déceptions que va connaître Biram, celui-ci exprime aussi la fierté de sa trajectoire. À la fin du roman, il fait le bilan : conscient de ses échecs, il rend aussi compte de l'apprentissage que son aventure lui a apporté et se dit :

Il n'y avait pas d'âge pour claquer du moment qu'on avait l'impression d'avoir vécu assez et accompli ce qu'on n'ose même pas imaginer lorsqu'on est un enfant, parce qu'alors tout semble immense, magique et incertain. Or lui avait marché le monde, dormi avec des filles et coudoyé l'humanité. Il avait fait l'aventure parbleu (*FA*, 362).

L'emploi du pronom personnel « on », indéfini ici, transforme le propos en une sorte d'adage, qui voudrait que « l'aventure migratoire s'identifie totalement aux risques encourus et à l'intensité de la vie vécue ; elle permet à l'homme d'advenir et de s'aguerrir⁸⁶ ». C'est là un regard que partage aussi Marème vis-à-vis de son expérience migration. Si l'apprentissage est raconté sous son point de vue avec un désenchantement encore plus prégnant que chez Biram, elle revendique malgré tout elle aussi la participation de la migration à son évolution : « Je n'ai plus quinze ans, Biram et, ce que je sais aujourd'hui, c'est que si l'Europe ne me fait plus du tout rêver, elle m'a fait grandir » (*FA*, 351).

➤ *La migration comme rite de passage*

⁸⁴ article « Résilience » [en ligne], dans *CNRTL*, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/résilience>.

⁸⁵ Sylvie BREDELOUP, « L'aventurier, une figure de la migration africaine » [en ligne], *Cahiers internationaux de sociologie*, *op. cit.*, p. 293.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 294.

Une analyse comparative du personnage entre le début du roman et la fin permet de mesurer l'apprentissage susmentionné. Au début du récit, Biram doute par exemple de la faisabilité de l'aventure et laisse entendre un manque de confiance en soi : « À l'idée de quitter Mbour pour prendre sa vie en main, il était encombré de pressentiments : *tu parles, tu rêves, attention, laisse tomber* » (FA, 121). Comme montré dans le chapitre 2 (cf. 2.1.3), son existence se déroule alors en dépendance avec son oncle qui l'héberge. Mais « l'aventurier est celui qui cherche à s'accomplir et met toute son énergie et prend tous les risques pour se distinguer, se singulariser, s'autonomiser⁸⁷ » et effectivement, à la fin du roman, alors que Biram a délibérément décidé de demander son expulsion et de rentrer au Sénégal, il affirme son identité : « Et dans cette salle de préfecture de Palerme où il valait un numéro (n°38, si la machine à délivrer les tickets avaient pu fonctionner normalement), il lui cria à l'opinion publique qui il était. "Je m'appelle Biram Seye Diop", scanda-t-il en décollant ses fesses de sa chaise en PVC » (FA, 363). Le nom qu'il proclame et qui est représentatif de cette identité qu'il affirme s'oppose au numéro qui le détermine dans ce lieu représentatif de la législation européenne. D'une part, le roman se pose, encore une fois, comme un espace autre au sein duquel la migration est racontée autrement et sous le prisme de l'humain, et d'autre part, ce récit confirme une perspective présentant l'aventure comme un parcours initiatique, qui façonne l'identité du sujet et la confirme.

Des rapprochements peuvent être établis en ce sens entre l'aventure migratoire et le rite de passage. Définis à l'origine par l'ethnologue Arnold Van Gennep, les rites de passages renvoient « à toutes les séquences cérémonielles qui accompagnent le passage d'une situation à une autre et d'un monde (cosmique ou social) à un autre. Étant donné l'importance de ces passages, je crois légitime de distinguer une catégorie spéciale de *Rites de passage*, lesquels se décomposent à l'analyse en *Rites de séparation*, *Rites de marges* et *Rite d'agrégation*⁸⁸ ». Ces différentes formes de rites institutionnalisent des changements sociaux et le franchissement de différents seuils qui s'impose dans l'existence, par exemple : lors de la naissance, avec les cérémonies de baptême, à l'adolescence, par des « rites d'initiation », à l'âge adulte, par le mariage, lors de la mort, par les funérailles. Trois phases déterminent chez l'individu ces rites : la séparation ou le préliminaire – de l'état précédent, la marge ou le liminaire – la transition entre les deux états – et l'agrégation ou le postliminaire⁸⁹, que Victor Turner, successeur de Van Gennep, définit en ces termes :

La première période (de séparation) comprend un comportement symbolique qui signifie le détachement de l'individu ou du groupe par rapport soit à un point fixe antérieur dans la structure sociale, soit à un ensemble de conditions culturelles (un « état »), soit aux deux à la fois. Pendant la période « liminaire » intermédiaire, les caractéristiques du sujet rituel (le « passager ») sont ambiguës ; il passe à travers un

⁸⁷ Sylvie BREDELOUP, *Migrations d'aventures. Terrains africains*, op. cit., p. 56.

⁸⁸ Arnold VAN GENNEP, *Les rites de passage*, op. cit., p. 14.

⁸⁹ *Ibid.*

domaine culturel qui a peu ou aucun des attributs de l'état passé ou à venir. Dans la troisième période (réagrégation ou réintégration), le passage est consommé. Le sujet rituel, individu ou groupe constitué, est une fois de plus dans un état relativement stable et, en vertu de cela, a des droits et des obligations vis-à-vis des autres de type clairement défini et « structural » ; il est censé se comporter conformément à certaines normes coutumières et à certaines références éthiques qui s'imposent à ceux qui possèdent une position sociale dans un système de pareilles positions⁹⁰.

Or, ces trois phases font écho aux différentes étapes de l'aventure : le départ du pays d'origine, la traversée des frontières et l'arrivée dans le pays de destination. De même, ces différentes étapes instituent des changements en termes sociaux chez le sujet migrant. En quittant sa communauté, il se défait de l'identité qui le déterminait au sein d'une communauté donnée. Dans la marge, il se confronte à une forme de flottement, ce qu'illustre très concrètement la privation de documents officiels (cf. introduction de la partie II). Dans une migration qui aboutira, l'acquisition d'un statut inédit, comme celui qu'octroierait une nouvelle nationalité par exemple, viendrait suppléer la phase de réagrégation.

La structure du roman *Faire l'aventure* reflète dans une certaine mesure ce processus. La première partie, qui raconte le quotidien de Biram à Mbour, sa ville natale, et les motivations qui engendrent son départ, figurerait la phase de « séparation ». Les trois parties suivantes – Mbour, Tenerife, Lampeduse – correspondraient à la phase de transit, puisque ce sont des territoires situés dans ou aux abords des frontières maritimes et continentales. Même si politiquement, ils appartiennent à l'Europe, géographiquement, ils se situent à ses abords et restent loin de l'Europe occidentale convoitée. L'expérience de la marge est ainsi tant sociale que physique. Or, dans la typologie van genepienne, le « passage matériel » a son importance⁹¹, argument qu'il introduit par l'exemple de la frontière « ligne idéale tracée entre des bornes ou des poteaux, n'est visible que sur les cartes, exagérément. Mais le temps n'est pas si éloigné où le passage d'un pays à l'autre et, à l'intérieur de chaque pays [...] s'accompagnait de formalité diverses⁹² ». La « ligne idéale » renvoie à une frontière cartographique, qui serait propre à une expérience vécue par un-une Occidental-e. Dans les migrations postcoloniales, les formalités persistent, s'allongent et se multiplient en de nombreux cas. C'est ce dont le roman rend compte en relatant les multiples difficultés auxquelles Biram doit faire face, les hors-lieux qu'il expérimente et qui matérialisent, tout comme la frontière, l'état de marge (cf. chap. 2), ainsi que la multiplication des fuites (cf. chap. 5), celle-ci illustrant la quête perpétuelle d'un lieu à soi. Enfin, la fin du roman signifierait la réintégration. Dans *Faire l'aventure*, cette réintégration ne se produit pas dans le territoire visé par la migration mais au sein du pays d'origine, où le personnage prévoit de retourner, nourri de son expérience de la « phase liminale ».

⁹⁰ Victor TURNER, *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, op. cit., pp. 95-96.

⁹¹ Il donne l'exemple du passage de portes dans certains lieux sacrés, qui sont accompagnés de gestes ritualisés. (Arnold VAN GENNEP, *Les rites de passage*, op. cit., pp. 19-33).

⁹² *Ibid.*, p. 19.

Celle-ci est certes celle qui occupe le plus de place dans le roman, et c'est aussi sans doute l'étape la plus révélatrice de la situation des migrant·e·s contemporains, qui se confrontent à une situation d'incertitude indéterminée. Ainsi, c'est aussi en ces termes que le roman retranscrit la positionnalité du sujet en migration. Depuis la perspective de son acteur·rice principal·e, la migration est quelque chose en train de se faire. Le départ et l'arrivée ne se caractérisent pas simplement par des trajectoires géographiques, puisque de toute façon, il ne suffit pas d'être arrivé pour que la frontière soit dépassée ; celle-ci persiste, sous des formes multiples, mais les récits racontent l'apprentissage et l'évolution que la trajectoire vers d'autres espaces engendre. Cela rappelle les rites de passage qui sont propres à l'initiation et qui signifient le passage de l'adolescence à l'âge adulte, comme ceux que pratiquent par exemple les Sénoufos. A l'orée des villages, les initiés sont regroupés dans les bois sacrés, où ils apprennent à la fois des savoirs pratiques, comme l'artisanat, mais ils sont aussi formés à la vie en communauté et amenés à façonner leur propre regard sur leur monde, notamment dans le cadre de la phase du « tcholo⁹³ ». La traversée des frontières dans le contexte migratoire pourrait être envisagée de façon similaire. À Biram, elle a permis l'élargissement du champ des possibles et de leurs points d'horizon et lui a attribué une certaine maturité, qui se traduit lors du dénouement par sa résignation à rentrer. Le roman débute par son observation de la frontière qui projette Biram dans une vie fantasmée (cf. 5.1.3) et se termine par la projection dans ce retour : « Des chiens sauvages aboieraient après des pochons en plastique, midi l'aveuglerait et il plisserait les yeux pour viser la frontière. Bah, pas longtemps, il ne se casserait plus la tête à chercher. La foi l'avait plaqué, la mer l'avait battu, mais *ça va*, ce n'était pas la fin du monde » (FA, 363). On perçoit une rupture entre ces deux moments, dans la mesure où l'illusion qui accompagnait l'observation de la frontière lors de la situation initiale du récit a disparu dans ces dernières lignes, qui résonnent aussi comme une fin de combat.

➤ *Dans Fille de*

La structure du texte pour la scène *Fille de* rappelle elle aussi celle des rites de passage, de façon encore plus explicite que *Faire l'aventure*, puisque les titres des parties, « Le départ » (FD, 8-13), « Le transit » (FD, 14-29) et « L'arrivée » (FD, 30-32) signifient respectivement les trois phases de la typologie van gennepienne. Là aussi, la phase marginale est la plus longue. Elle rappelle les rites d'initiation, qui ont généralement lieu au moment de la puberté ou de l'adolescence, avec la fonction de faire mûrir des enfants, de les rendre adultes ou aptes à le

⁹³ « La troisième étape, dite Tcholo, permet au jeune homme d'apprendre les mystères qui lui étaient auparavant cachés. Il approfondira ainsi les enseignements de la théologie, de la philosophie, ainsi que l'étude des comportements sociaux » (Léa Salmon, « Les enfants de la rue à Abidjan » [en ligne], *Socio-anthropologie*, n°1, 1997, URL : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/76>).

devenir, et en cela de leur attribuer un (nouveau) statut social⁹⁴. En effet, l'adolescence est une période de transition, elle se situe à *la frontière* entre la première période de la vie qu'est l'enfance, qui se caractérise par la dépendance à la famille, aux repères, par l'éducation et la formulation de l'identité, et l'âge adulte, où l'individu est responsable de lui-même et se définit par une identité consolidée. Ainsi, lorsque cette période d'entre-deux se double d'un passage des frontières géographiques et s'inscrit dans une expérience exilique, le déracinement s'inscrit tant dans la temporalité que dans l'espace, ainsi qu'on peut le constater à la lecture de *Fille de*, où le départ du pays natal vient clôturer les temps de l'enfance, notamment *via* la séparation avec les êtres chers, comme « la sœur », déjà mentionnée dans la première partie (cf. 1.3.3).

Le départ se caractérise d'abord par une atmosphère d'insouciance propre à l'enfance :

Ma sœur et moi on se regarde
Petites boules de cheveux qui tressautent de rire
On s'assoit au milieu des valises
On a faim
On rit à s'en éclater les mâchoires
On fait comme si de rien
On meuble avec les pires blagues :
« M'sieur Seguin,
Moi j'voulais aller gambader, j'voulais pas rester attachée,
Alors j'suis partie gambader,
Mais je voudrais vous demander une seule chose avant qu'on se quitte :
« on garde le contact »
Signé : La chèvre
On redit à tue-tête cette fin d'histoire qui nous liera toujours
Est-ce que tu m'as dit au revoir ce soir-là ? (*FD*, 10-11).

Répétant ici un extrait de spectacle de l'humoriste Gad El Maleh, les rires contrastent avec le chaos environnant, qui est celui du départ et provoqué par les adultes, et qui est suggéré à la fin du passage par la mention de la séparation. L'anecdote relatée est significative du départ du personnage, et des bouleversements qu'il engendre, dont la rupture avec les liens de « filiations », que sous-entend aussi d'ores et déjà la question rhétorique finale.

Dans « Le transit », le personnage fait état du sentiment d'exclusion qui caractérise ses premières années en France. Relatant successivement : le malaise de Leïla lors de son premier jour de lycée, l'hospitalisation du frère en psychiatrie, la culpabilisation et la condamnation de la migration par les voix patriarcales de la famille, l'arrivée à l'université puis son premier emploi dans le théâtre où elle se confronte au racisme, et enfin l'actualisation de la séparation avec le pays d'origine et les proches qui y sont resté·e·s, dont la sœur, cette partie rend compte d'une privation de repères et d'une double absence pesante, qui se ramifie. En cela, le

⁹⁴ Un certain nombre d'exemples sont cités dans cet article : Christina NUÑEZ et Leticia PFEFFER, « 13 rites de passage étonnants du monde entier », *Global Citizen*, mis en ligne le 21/07/2016, URL : <https://www.globalcitizen.org/fr/content/13-amazing-coming-of-age-traditions-from-around-th/?template=next>

personnage de Leïla se présente comme un « personnage liminaire », que Maria Scarpa définit comme des « figures bloquées sur les seuils » :

L'individu en position liminale [...] se trouve dans une situation d'entre-deux et c'est l'ambivalence qui le caractérise d'une certaine manière le mieux : il n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états⁹⁵.

Justement, dans le transit, Leïla est « déchirée » entre son territoire d'origine et d'adoption, qui pourraient chacun renvoyer aux statuts « antérieur » et celui à venir que mentionne Scarpa. Les protagonistes représentatifs de ces deux espaces rejettent chacun le personnage et dans le même temps l'assignent à l'autre territoire : en France, Leïla est perçue comme une immigrée (*FD*, 15) et à Djibouti comme une « abandonneuse ».

Mais dans l'ultime partie de la pièce, cette négation mutuelle se répare. « L'arrivée » proclame l'affirmation de Leïla, son sentiment de légitimité à être en France et ailleurs ainsi que ses propres choix de vie, qui s'imposent *via* une rupture avec le père et une émancipation de ses injonctions. Déjà commentée à la fin de la sous-partie précédente, qui confirme une affirmation de soi, ce dénouement est significatif d'une « réintégration », dans la mesure où le personnage défend à la fois sa présence dans le pays d'arrivée, mais confirme aussi la persistance d'un lien avec le pays d'origine. Par l'intermédiaire d'une apostrophe, qui fait état d'une proximité, elle s'adresse à lui en ces termes : « Toi mon pays de cadavres de chèvres / Je te promets [...] Je reviendrai ! » (*FD*, 32). Comme Biram, Leïla se projette ainsi dans un retour. Mais contrairement à lui, la réintégration se traduit ici en des termes d'une multi-appartenance, qui vient supplanter la double absence dont il était question précédemment.

8.3 Recompositions des espace-temps à la mesure des circulations : approche subjective

8.3.1 Ruptures et recompositions mentales

➤ *Faire l'aventure ; les ruptures, passage de l'un à l'autre*

Du fait de l'adoption des points de vue des personnages en migration, la représentation des espaces dans les textes transgresse les frontières établies, et reconfigure les cartographies. Le roman *Faire l'aventure* de Fabienne Kanor est à ce titre illustratif, puisque sa structure

⁹⁵ Marie SCARPA, « Le personnage liminaire » [en ligne], *Romantisme*, vol. 145, n° 3, 2009, p. 28, URL : <http://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm>.

enjambe les murs frontières auxquels se heurtent les personnages. Comme cela a déjà été dit, chaque partie porte le nom d'un lieu, d'une ville ou d'une île : Mbour, Tenerife, Rome et Lampeduse, lesquels se succèdent sans transition, les passages de l'un à l'autre de ces territoires étant mis sous silence. La partie consacrée à Mbour se termine par une scène où le personnage est attaqué par un chien errant sur la plage. Si l'on peut deviner le projet de départ qui se formule dans l'esprit de Biram – il se réfugie au bord de la mer et l'observe, alors que peu de temps auparavant il écoutait attentivement le récit d'aventuriers –, il n'en est rien dit de façon explicite. La partie suivante commence dès la première phrase par une visite de la ville d'El Fraile à Tenerife, que Biram fait à Malek. Ce dernier vient tout juste d'arriver sur l'île, alors que le héros du roman connaît les moindres recoins de la ville : on en déduit qu'il y vit déjà depuis un moment. Elle se termine avec la suggestion du départ de Biram pour l'Espagne en compagnie d'Hélène, mais sans que l'effectivité de celui-ci ne soit assurée, ainsi que le souligne le conditionnel final : « Où veux-tu donc que je te cache ? lui demande-t-elle sitôt douché et habillée. Sans attendre de réponse, elle pénétra dans la cuisine. Il y avait les toasts et le café à préparer. Et puis on verrait bien » (FA, 223). La troisième partie n'apporte pas de réponse quant à la réussite de ce nouveau déplacement, puisqu'elle est consacrée à Marème, dont le point de vue était déjà partiellement adopté dans la toute première partie. Elle se clôture sur le départ de la jeune femme et de son mari dans leur maison de vacances au Sud de l'Italie, où elle retrouvera par hasard Biram ; mais ce n'est pas avec cette péripétie que débute la dernière et quatrième partie qui se focalise à nouveau sur l'aventurier, alors qu'il est en train de s'enfuir d'un centre de rétention sur l'île de Lampedusa.

➤ *Flux de conscience, rappel du passé*

Les ruptures évoquées ci-dessus interviennent dans la linéarité du roman et dans la continuité des pages que l'on tourne. Cependant, à l'intérieur des parties, on trouve un certain nombre d'analepses qui inscrivent des espace-temps autres dans l'espace où se joue la partie en question. Finalement, ceux-ci s'entremêlent à la mesure des circulations des personnages, mais aussi de leurs pensées, de leurs souvenirs du passé, voire de leur projection dans le futur. Les romans de Kanor, comme bien d'autres du corpus s'écrivent, en quelque sorte, à la manière des flux de conscience des personnages, même s'ils n'adoptent pas de monologue intérieur à proprement parler. La notion de *stream of consciousness* repose aussi sur l'idée que « la conscience ne se paraît [...] pas coupée en morceaux ... elle n'est rien d'uni ; ça coule. Un “fleuve” ou un “ruisseau” sont les métaphores par lesquelles il est le plus naturellement décrit⁹⁶ », et c'est cet aspect-là que l'on retrouve par exemple dans *Faire l'aventure*, où la

⁹⁶ William JAMES, *Les principes de la psychologie*, 1890, pp.239–243 ; cité dans Randall STEVENSON, *Modernist Fiction : An Introduction*, Lexington, Kentucky, Université du Kentucky, 1992, p. 39.

progression temporelle est « désunie ». Les souvenirs de l'enfance et de l'adolescence de Biram au Sénégal viennent par exemple s'immiscer dans le récit des aventures à Tenerife. Cela survient lorsque des images, des scènes ou des émotions en appellent d'autres et à travers des processus de comparaison. C'est par exemple le cas lorsque Biram voit Hélène pour la première fois et qu'il s'étonne de voir une adulte jouer dans le sable :

Au Sénégal, seuls les enfants bâtissaient des châteaux, que les vagues anéantissaient en une seconde. Dans un instant de nostalgie et d'abandon, il se représenta la plage de Mbour, ses enfants et ses chiens. Il s'y trouvait aussi et nageait longtemps, longtemps, jusqu'à la crampe. Il se rappelait notamment ce jour où, pour dominer la mer, il était demeuré à l'étage de La Signare jusqu'au soir [...] (FA, 148).

Ce même souvenir, que signale l'emploi du plus-que-parfait – à valeur d'antériorité par rapport à la temporalité du récit – interpelle, dans le paragraphe suivant, la réminiscence d'un autre moment passé dans une autre ville, alors qu'il était adolescent, à Dakar et qu'il a décidé de s'enfuir de chez son oncle et de chez sa tante :

Il avait continué à causer tandis que derrière la vitre, sur la nationale 1, régnait le bordel habituel : crachats de pots d'échappement, klaxons, gargouillis de moteurs, désordre à peine plus tenable que celui qui l'habitait lui, Biram. Le silence était revenu après la station Shell de Rusfique, la CBAO de Thiaroye, l'usine Philip Morris, Tivouane, Pikine, Le Technopole, le Golf Club, la gare routière des Pompiers. Quand il n'y avait plus eu, entre le gosse et la grande ville, que le goudron à traverser (FA, 148-149).

Les lieux, qui sont énumérés, faisant référence par ailleurs ici également à d'autres sens que la vue (l'ouïe, voire l'odorat), s'enchevêtrent et peignent un décor désordonné, mais fondamentalement en mouvement. C'est en effet le trajet sur une route qui est décrit, et les lieux qu'elle traverse et qui défilent derrière le véhicule dans lequel se trouve Biram. Cette description en mouvement vient annoncer les autres routes à venir, qui se multiplieront au fil de l'intrigue et du roman. On peut d'ailleurs supposer qu'elles situent l'itinéraire de Biram dans un contexte postcolonial, auquel font référence les filiales industrielles mentionnées dans la description du paysage. Shell est par exemple une compagnie pétrolière anglo-néerlandaise présente depuis 1936 au Nigéria, où sa présence a été souvent source de tension, et qui étend sa mainmise sur les gisements d'autres pays africains⁹⁷. La multinationale de tabac Philip Morris

⁹⁷ Shell est accusé au Nigéria de scandales environnementaux, de corruption, d'abus sur le peuple du peuple ogoni et de violations des droits des travailleurs. Voir par exemple : Christophe Le BEC, « Shell, retour pleins gaz en Afrique » [en ligne], *Jeune Afrique*, publié le 22/11/2018, URL : <https://www.jeuneafrique.com/mag/664883/economie/shell-retour-plei:ns-gaz-en-afrique/>; A.A, « Les pratiques abusives commises contre les travailleurs de Shell au Nigéria portées devant le Conseil des droits de l'homme des Nations Unies » [en ligne], *Industrial Global Union*, publié le 15/03/2019, URL : <https://www.industrialunion.org/fr/les-pratiques-abusives-commises-contre-les-travailleurs-de-shell-au-nigeria-portees-devant-le>.

International, qui a établi son siège à Dakar, est quant à elle accusée de contrebande et d'alimenter l'insécurité et des conflits au Burkina Faso⁹⁸.

Un espace blanc suit ce passage et signale le retour de la scène concomitante au temps du récit, lequel se situe alors sur une plage de Tenerife : « S'il vous plaît ? [...] l'étrangère au chapeau de paille faisait signe à Biram de s'approcher » (FA, 149). On voit donc bien ici que conjointement à une imbrication des lieux, différentes temporalités s'entremêlent dans le récit. Il s'agit là d'un processus que l'on retrouve régulièrement dans le roman, par exemple dans la partie consacrée à Rome, lorsque Marème participe à une soirée avec son amie Francine. Là, c'est le bruit de la fête qui la ramène subitement à des souvenirs de sa vie passée au Sénégal :

Alors, tout le boucan de Sally, les bruits de nuit de Sally, comme des milliers de poings, l'assaillirent et la ramenèrent des années en arrière.

Elle avait seize ans. Elle se trouvait à Mbour dans la maison de sa tante Fouzia. Le jour avait tourné. Déjà la nuit. Des remugles de poisson frit emplissaient les pièces, en plus de toutes ces odeurs que renferment ces villes sans destin de la petite côte. [...] (FA, 250)

Ces rappels des autres territoires constituent des stratégies narratives qui permettent à l'autrice de procéder à des analepses et de compléter des « trous » de l'intrigue, à savoir des éléments passés sous silence dans la première partie qui s'ancre à Mbour. Mais ils témoignent aussi de la façon dont les temporalités et les territoires sont transformés avec les mobilités ; si dans la géographie et dans la structure du roman, il y a des frontières entre les lieux, voire des fragmentations telles celles mises en évidence dans la partie I, les imaginaires persistent quant à eux à concevoir les espaces expérimentés de façon liée et continue.

8.3.2 Les *scapes* (Appadurai)

➤ *Scapes et subjectivités*

Les descriptions des espaces qui apparaissent dans le roman sont ainsi éminemment marquées par la subjectivité des personnages. Celle-ci tisse des réseaux qui leur sont propres ; ces réseaux ne sont pas déterminés par les territoires et les époques en question, mais plutôt par des émotions ou des sensations : l'ouïe dans le cas de l'exemple de Marème, l'étonnement dans celui de Biram. L'état d'esprit du personnage conditionne la façon dont l'espace est raconté, ainsi qu'on peut aussi le constater quand Biram décrit l'île de Lampedusa et qu'il exprime la différence de perception de ce même paysage entre le moment où il a été arrêté pour être placé

⁹⁸ A.A, « Afrique : la contrebande de Philip Morris finance les organisations terroristes » [en ligne], *Génération sans tabac*, publié le 26/02/2021, URL : <https://www.generationsanstabac.org/actualites/afrique-contrebande-philip-morris-terrorisme/>.

en centre de rétention – donc depuis une situation d’enfermement – et ce moment où il vient de s’enfuir – donc depuis une situation de relative liberté :

L’île de Lampedusa était très différente de ce que Biram en avait perçu le jour de son arrivée, alors qu’un véhicule le conduisait au Centre de rétention. Il s’étonnait de lui trouver du charme. Pas le piquant de ces coins qu’on voyait sur MTV, toutes ces îles à palmiers, paillotes, sono et fritures *take away*, amis *quelque chose*. « C’est beau. » Il était embusqué sur le toit terrasse d’un hôtel à vendre, surveillant l’arrivée de Charon. En bas, dans une rue qui s’ouvrait sur le port, des vieux discutaient à l’entrée d’un bar fermé pendant que deux pubères fatiguaient leurs scooters dans un imbécile manège de va-et-vient. Partout, le gros des bâtisses étaient courtes et en couleurs. Rien de clinquant. Une cité de bord de mer où la vie semblait être sûre et simple. Les gens d’ici se souciaient-ils de ce qui se passait au centre ? Avaient-ils les foies en voyant débarquer ce charroi d’étrangers ? Comme cette fois à Tenerife où un Canarien, métèque lui-même, lui avait sorti : « Barre-toi, bâtard. Barrez-vous tous. Vous avez ruiné notre île. On ne veut plus de vous ! (FA, 289-290).

Le narrateur met en exergue cette perception nouvelle qu’il a désormais de l’île. On peut relever ici un vocabulaire mélioratif (« charme », « beau ») et l’abord de la bonhomie du paysage comme un facteur positif – alors que Biram rêvait quand il était plus jeune d’une existence clinquante, ainsi que le retranscrivent les passages au sein desquels il s’imagine en Europe avant d’y arriver (cf. 5.1.3). Pour autant, la description de ce paysage agréable est là aussi rompue par un souvenir datant de son séjour à Tenerife, où un homme l’avait agressé et sommé de partir. Espace et émotions s’auto-déterminent donc dans le texte écrit, tout en appelant d’autres lieux, par l’intermédiaire du flux de pensée.

Les contours de ces paysages mouvants et ramifiés font écho à ce que l’anthropologue Arjun Appadurai englobe sous la notion de *scape*, laquelle lui « permet de mettre en lumière les formes fluides, irrégulières de ces paysages sociaux », et qu’il décline sous différentes formes : les *technoscapes*, les *mediascapes*, les *ethnoscapes*, les *ideoscapes* et les *finanscapes*, qu’Appadurai présente comme des « briques de construction » des « mondes imaginés », notion qu’il reprend à Benedict Anderson pour décrire « les multiples mondes constitués par les imaginaires historiquement situés de personnes et de groupes dispersés sur toute la planète⁹⁹ ». Il indique par ailleurs « qu’il s’agit [...] de constructions profondément mises en perspective, infléchies par la situation historique, linguistique et politique de différents types d’acteurs : États-nations, multinationales, communautés diasporiques, certains groupes et mouvements sous-nationaux [...]»¹⁰⁰, donc dépassant fondamentalement les frontières figées. C’est ce dont témoigne la description des métropoles connectées de la Méditerranée, où les personnages sont certes marginalisés ainsi que montré dans la première partie, mais dans lesquels les paysages urbains se transforment aussi à la mesure de leur passage et présence. C’est ce que l’on peut voir dans la description du quartier *Little Africa*, où vit Biram lorsqu’il est à Tenerife, laquelle met

⁹⁹ Arjun APPADURAI, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, op. cit., p. 71.

¹⁰⁰ *Ibid.*

en exergue la façon dont les dynamiques diasporiques s'inscrivent dans les décors urbains : « Ce quartier-là était tout à fait ordinaire. Un déroulement de rues, un afflux d'immigrés. Une concentration de laveries, de cabas à roulettes et de *locutorios*, ces cybercafés où l'on pouvait joindre, à n'importe quelle heure et à bon prix, Dakar, Tunis, Bamako ou Niamey » (FA, 127). On remarque dans cette citation l'image de la ramification que l'on a déjà mobilisée précédemment pour évoquer la diaspora, même si elle se dessine ici en des termes moins poétiques. Cette ramification va croissant, des rues de la ville archipélique jusqu'aux métropoles du continent africain, d'où sont originaires les migrant·e·s subsaharien·ne·s que le roman met en scène. Aussi, le narrateur adopte en quelque sorte ce qui au cinéma serait un mouvement *travelling*. Sa description ouvre progressivement l'espace urbain clôturé par les murs, les commerces et la foule sur les territoires situés de l'autre côté de l'océan et transgresse en ce sens une frontière pourtant meurtrière.

➤ *Avant le départ : les technoscapes*

L'imagination joue un rôle crucial selon Appadurai dans le monde contemporain, d'autant plus qu'elle s'est démocratisée avec la société de consommation et qu'elle n'est plus uniquement la propriété de la sphère artistique et créative¹⁰¹. La cartographie du monde contemporain est bouleversée par les *technoscapes* – « la configuration globale et toujours fluide de la technologie, et le fait que cette dernière, haute ou basse, mécanique ou informationnelle, se déplace aujourd'hui à grande vitesse entre des frontières jusque-là infranchissables¹⁰² » – et les *médiascapes* – « la distribution des moyens électroniques de produire et de disséminer de l'information¹⁰³ » –, qui s'y forment et auxquels la description du quartier « Little Africa » citée ci-dessus fait par exemple écho. La culture télévisuelle populaire nourrit en effet, dès l'ouverture du roman, l'imaginaire du jeune aventurier, ce que retranscrit notamment un passage situé au début du roman déjà commenté par ailleurs (cf. 5.1.3). Dans les rêves d'Europe de Biram, se confondent des visions stéréotypées en termes de genre. En tant qu'homme il serait seul au milieu d'un groupe indéterminé de femmes à moitié nues, « des grandes aux lèvres brillantes et des à robes qui ne dissimuleraient plus grand-chose » (FA, 12), ou serait un voyou dangereux et courageux : « Il changerait de slip, de chaussures, commanderait un Bloody Mary et se métamorphoserait en voyou le plus cinglé de la région. Les services secrets le rechercheraient depuis cinq ans » (FA, 12). Ces stéréotypes s'élaborent aussi dans un fantasme de richesse et d'un certain statut social : il aurait des « domestiques », « un véhicule de marque allemande », « un waterbed ou un lit rond et rotatif » (FA, 12). Toutes ces représentations font écho à celles que diffusent les clips musicaux populaires, la musique étant d'ailleurs aussi mentionnée dans le passage en question : « On lui donnerait du *vous* et le

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰² *Ibid.*, p. 72.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 73.

disc-jockey lui dédicacerait des morceaux » (FA, 12). Le conditionnel confirme qu'il s'agit là d'une songerie, et Appadurai souligne justement le rôle conséquent que les images diffusées par les médias et les technologies jouent sur les imaginaires contemporains :

[...] les image, les scénarios, les modèles et les récits qui nous parviennent à travers les médias (sous forme de documentaire ou de fiction) permettent de différencier les mouvements migratoires actuels de ceux du passé. Qu'il souhaite quitter son pays, qu'il l'ait déjà fait, qu'il souhaite y vivre à nouveau, ou qu'il décide de ne pas rentrer, chaque individu exprime le plus souvent ses projets en des termes influencés par la radio et la télévision, les cassettes audio et vidéo, la presse et le téléphone. Pour les candidats au départ, les politiques d'intégration à leur nouvel environnement, le désir de partir ou de revenir sont tous profondément influencés par l'imaginaire que diffusent les médias et qui dépasse généralement le cadre national¹⁰⁴.

Dans l'univers clos que représente la maison de l'oncle et de la tante de Biram, la télévision projette des images qui proviennent d'autres territoires et qui ouvrent en même temps sur eux. Il est par exemple question d'une émission intitulée : « *Moi Diaspora*, un talk-show de deux heures au cours duquel des célébrités de la diaspora ouest-africaine débattaient leur vie privée ». Le son du générique « un genre de jungle mixte, cosmique et traditionnelle » (FA, 46-47) rend compte du *médiascape* diasporique qui en émane. Quelques pages plus tôt, Biram regarde un feuilleton sans doute états-unien, dans lequel on peut à nouveau relever les caractères stéréotypés propres à la culture populaire télévisuelle :

À la soixante-douzième chaîne du câble, une blonde noyait un verre de lait frais dans un litre d'eau. Ses lèvres étaient peintes, ses seins carrés et la mélodie qu'elle fredonnait jurait avec ses gestes virils. Puis la ménagère s'interrompait. Quelqu'un frappait à la porte mais ce n'était pas le visiteur attendu. L'homme, qui ne semblait ni l'époux, ni le frère, ni même le Mexicain payé pour entretenir la pelouse ou brosser la piscine, portait ses lunettes à mi-front et suait des aisselles. « Il va la tuer ! » s'animèrent les cousins en désignant le Taser que le nerveux serrait à l'horizontale derrière son dos. La Wasp en avait vu d'autres et, s'emparant d'un fouet à sauce, menaçait d'énucléer son agresseur (FA, 22-23).

Or, la retranscription de ce qui se passe à l'écran est interrompue par l'arrivée de Marème, mais reprend deux pages plus loin : « Il ralluma derechef la télé en ayant l'air de s'intéresser au destin de la blonde aux seins carrés. Par chance, elle n'était pas encore tout à fait morte. Elle rampait à présent en direction du téléphone pendant que l'homme au Taser lui avouait, la bouche pleine de larmes, quelque chose comme " Je t'aime comme un fou" » (FA, 24). Aussi, la superposition des scènes provenant de l'écran et de celles qui se passent dans l'espace de l'intrigue engendre *de facto* une porosité des frontières entre réel et fiction ou réel et imaginaire, avec un certain

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 34-35.

processus de mise en abyme d'ailleurs, puisque ce qui se passe dans l'écran constitue une fiction dans la fiction – celle du roman¹⁰⁵.

➤ *Les ethnoscapes*

La peinture du monde que dresse Appadurai est fondamentalement marquée, aux côtés de l'imaginaire, par les circulations. Les mobilités humaines reconfigurent les lieux en transgressant les frontières et en reconfigurant de ce fait les territoires existants, ce que l'anthropologue définit par la notion d'*ethnoscape*, qui correspond au :

paysage formé par les individus qui constituent le monde mouvant dans lequel nous vivons : touristes, immigrants, réfugiés, exilés, travailleurs invités et d'autres groupes et individus mouvants constituent un trait essentiel du monde qui semble affecter comme jamais la politique des nations [...]. Il ne s'agit pas de dire qu'il n'existe pas de communautés, de réseaux de parenté, d'amitiés, de travail et de loisir relativement stables, ni de naissance, de résidence et d'autres formes d'affiliation ; mais que la chaîne de ces stabilités est partout transpercée par la trame du mouvement humain, à mesure que davantage de personnes et de groupes affrontent les réalités du déplacement par la contrainte ou le fantasme du désir du déplacement¹⁰⁶.

Ces *ethnoscapes* varient au fur et à mesure des mobilités des personnages, de leur évolution et de leurs expériences de ces espaces, et la littérature migrante – romanesque notamment – constitue un faisceau pertinent pour l'appréhender, car elle permet de saisir, comme un arrêt sur image et le temps de la fiction ce monde mouvant, notamment en additionnant les espaces vécus et imaginés, les espaces espérés et les espaces désillusionnés. C'est ce que l'on peut observer en procédant à une analyse comparée du début et de la fin de *Faire l'aventure*. À l'ouverture du récit, alors que Biram a dix-sept ans et n'a pas encore quitté son pays d'origine, les descriptions des paysages sont relativement linéaires, de même que la frontière maritime qu'il observe, celle-ci étant présentée sous la forme d'une « ligne bizarrement solide » (FA, 11). Mais à la fin du roman, alors qu'il en a trente¹⁰⁷, cette ligne a totalement été remaniée par les espaces traversés. Des cartographies nouvelles en émergent, qui élargissent largement la toute première perspective du roman :

Et chacun de ses pas le ramenait à son passé, à sa vie de cavale. Il avait marché comme un fou entre Inhalid et Tamanrasset. Il avait eu chaud et soif dans le désert de Libye. Il avait pris des mers, tourné dans les villes, traversé des gares et des frontières. Il était monté dans des camions. Il avait roulé dans des cars rapides, voyagé dans des rafiots minus et des bateaux de prince. Ce n'était plus jamais Mbour qui revenait lorsque son

¹⁰⁵ La question de l'intermédialité, qui pourrait intervenir dans cette analyse, sera traitée plus amplement dans le chapitre suivant.

¹⁰⁶ Arjun APPADURAI, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, op. cit., pp. 71-72.

¹⁰⁷ « Biram a dix-sept ans quand s'ouvre le récit et presque 30 ans lorsqu'il se refermera » (Fabienne KANOR, « Là d'où je viens », pp. 404-410).

esprit vaguait. Ses histoires se déroulaient désormais à Tenerife, Kita, Bamako, Naples, Almería, Madrid, Tripoli, Gao, Djamet, Kidal, Niamey, Tinzaouatine (*FA*, 284).

D'une part, les moyens de déplacement sont multiples, de même que les types de paysages parcourus. Par ailleurs, les noms de villes s'énumèrent sans distinction de continent (Europe et Afrique s'entremêlant ici), ni même de pays.

Le roman développe les péripéties qui se passent dans les territoires nommés en titre de partie, celles-ci étant toujours reliées à des descriptions réalistes et polysensorielles desdits espaces, qui visent à leur visualisation. Le roman dans sa totalité est finalement composé d'une série d'images, qui dans leur superposition, ordre et renvois inédits – non linéaire – peignent un paysage littéraire qui lui est particulier. Celui-ci est recoupé par Adama Coulibaly sous la notion « d'ethnoscopie littéraire¹⁰⁸ » :

L'ethnoscopie littéraire serait une grille de lecture qui dirait l'écriture, la représentation, la mise en texte de la mobilité ethnique en tant qu'ensemble des traits culturels repérables. Ainsi, l'écriture migrante est la représentation, le *landscape* (paysage) où le point de départ est la déterritorialisation et où le point de chute est le flux bariolé de ce paysage et les péripéties de sa tentative de reconstitution ou de recomposition dans le pays d'immigration. Entre les deux se trouvent le trajet et la dynamique qui l'anime¹⁰⁹.

Si les traversées des océans et mers en tant que telles ne sont pas racontées dans *Faire l'aventure*, en tous cas pas là où on les attendrait, Biram – contrairement à Marème – est cependant perpétuellement raconté en cours de déplacement, que ce soit dans la ville, ou dans des territoires plus vastes, ce qui renvoie à la « dynamique » mentionnée par Coulibaly. En effet, il est rare qu'il se trouve dans des espaces fixes, et quand c'est le cas, il doit rapidement en partir (cf. 5.1.3). Si cela démontre l'errance continue des personnages en migration, on peut aussi l'interpréter comme une façon d'illustrer l'absence de finitude et de frontières qui caractérise les *ethnoscapes*. C'est ainsi que Laurier Turgeon, ethnologue qui a étudié les traces d'une ancienne présence basque dans une région du Québec, les définit : « ce que nous avons choisi d'appeler un paysage ethnoscopique est hétérogène et en mutation constante, jamais livré à l'attention de l'observateur une fois pour toutes, jamais érigé en une série finie d'éléments, jamais bloqué en une totalité close¹¹⁰ » ; c'est ce que montre le parcours de Biram, dont l'appréhension des espaces et du monde varie à la mesure de ses mobilités.

¹⁰⁸ Il emprunte lui-même la notion « d'ethnoscopie » à Laurier Turgeon, ethnologue (*Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et postcoloniaux*, Paris / Québec, Éditions de la Maison des sciences de l'homme / Presses de l'Université Laval, 2003, p. 132 ; voir le chapitre IV, « Le paysage. Construire une "ethnoscopie" basque au Québec », pp. 129-160). Le léger changement du terme, passant d' « ethnoscope » à « ethnoscopie », n'est à ma connaissance pas expliqué dans son ouvrage, mais on peut supposer qu'il résulte d'une simple volonté de franciser la notion d'Appadurai.

¹⁰⁹ Adama COULIBALY, « Littérature migrante subsaharienne : "l'ethnoscopie" littéraire comme expression de la mobilité des écrivains de la migrature » [en ligne], *Études littéraires*, op. cit., p. 37.

¹¹⁰ Laurier Turgeon, *Patrimoines métissés : contextes coloniaux et postcoloniaux*, op. cit., p. 155. Cité dans l'article d'Adama Coulibaly susmentionné.

8.3.3 Outrepasser¹¹¹ la ligne Nord/Sud

➤ *Une approche phénoménologique des espaces*

Finalement, les espaces sont décrits dans les œuvres à partir d'une perspective que l'on pourrait qualifier de « phénoménologique », suivant la définition qu'en donne Maurice Merleau-Ponty :

La phénoménologie, c'est l'étude des essences, et tous les problèmes, selon elle, reviennent à définir des essences : l'essence de la perception, l'essence de la conscience, par exemple. Mais la phénoménologie, c'est aussi une philosophie qui replace les essences dans l'existence et ne pense pas qu'on puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur « facticité ». C'est une philosophie transcendantale qui met en suspens pour les comprendre les affirmations de l'attitude naturelle [...]. C'est l'ambition d'une philosophie qui soit une « science exacte », mais c'est aussi un compte rendu de l'espace, du temps, du monde « vécus »¹¹².

Les récits envisagent les territoires parcourus par les personnages à partir d'un point de vue singulier, qui lui-même émane de l'expérience vécue. Avec celui-ci, ce sont non seulement la configuration des espaces qui es renouvelée, mais aussi celle des frontières qui empêchent les passages : « Parce qu'il présuppose, en même temps qu'il les fabrique, des horizons migratoires, le texte littéraire, qu'il soit récit de fiction, théâtre ou poésie, récuse par principe une partition du monde qu'il s'attache le plus souvent à déconstruire¹¹³ ». Il dépasse en cela une vision dichotomique monde ; c'est d'ailleurs, selon Antje Ziethen, le propre de tout texte littéraire, qui « de par son inséparabilité, et, par extension, d'un mouvement transfrontalier prohibitif, déploie un potentiel transformatif en déconstruisant le modèle binaire du monde¹¹⁴ ». Cette binarité qui se transforme au fil des textes, c'est notamment celle de la ligne Nord/ Sud, qui en géographie désigne la limite entre les « pays développés » et les « pays en voie de développement », et que j'emprunte à ce champ disciplinaire pour signifier la partition postcoloniale du monde. Tous les personnages du corps la dépassent, que ce soit par l'intermédiaire de leur mobilité, de leur mémoire ou de leur imaginaire, que ceux-ci se déploient dans l'Atlantique noir ou dans la Méditerranée.

➤ *Dans l'Atlantique noir*

¹¹¹ Référence à : Édouard GLISSANT, « Il n'est frontière qu'on outrepassé » [en ligne], *Le Monde Diplomatique*, 2006, URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/2006/10/GLISSANT/13999>.

¹¹² Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2021, p. 3.

¹¹³ Catherine MAZAURIC, *Mobilités d'Afrique en Europe : récits et figures de l'aventure*, op. cit., p. .

¹¹⁴ Antje ZIETHEN, « La littérature et l'espace » [en ligne], *Arborescences*, n° 3, 2013, p. 6, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>.

Le voyage, la mobilité et la migration, s'ils sont montrés à travers leurs difficultés, apparaissent aussi dans les œuvres de l'auteure, de même que dans sa façon de concevoir ses propres déplacements, comme une façon d'échapper à une fixité contraignante. C'est déjà ce qu'a démontré le chapitre 5 et l'abord de la question de la fuite. Dans *Humus*, la mobilité est aussi ce qui permet d'exercer la résistance : selon Kanor, le roman « s'inscrit dans ce temps-là du voyage. Il rassemble quelques terres traversées, est cette passerelle, actuellement étroite, si minée, entre le Nord et le Sud¹¹⁵ ». Le personnage de la Volante (cf. 4.3.1), également nommé, en plus de Cécile, Nulpar « parce que personne ne savait au juste d'où elle venait » (*H*, 46), échappe, contrairement aux autres captives, à ses chaînes. Présentée dans le chapitre 4 (cf. 4.3.1) comme une figure de résistance, elle l'est également par sa capacité à enjamber les frontières : « Elle est aussi la seule à être en mesure de nous fournir une vision claire des deux mondes, le nouveau (Ayiti) qu'elle découvre avant les autres et surtout le vieux Nantes, cette ville négrière où les femmes des capitaines sont fragiles et désœuvrées¹¹⁶ », précise Fabienne Kanor. Dès le début du chapitre qui lui est consacré, elle se libère de l'enfermement de la cale : « J'ai attendu qu'accouche la lune pour briser mes chaînes et enduire mes paupières du lait amer autrefois collecté » (*H*, 191). Se métamorphosant en poisson, l'espace frontalier atlantique lui permet de circuler entre les trois continents, constituant alors un espace adjuvant, ce que retranscrit la personnification de l'océan et des éléments : « Les vents ont calmi, les vagues rient : des bancs de poissons volants qui m'éclaboussent et m'escortent » (*H*, 196). De même qu'elle circule entre les chapitres (elle occupe une place considérable dans celui de la Vieille et est aussi mentionnée dans celui de l'Amazone en plus du chapitre qui lui est consacré), elle va d'un territoire à l'autre et y exerce sa résistance : non seulement elle circule à St Domingue, mais aussi à Nantes, ville où se trouve Marie-Madeleine, épouse du capitaine Louis Mosnier, qui dirige le navire qui déporte les héroïnes du roman. La Volante est missionnée par « le grand papa prêtre » pour tuer l'enfant à naître de l'Européenne. S'exécutant, elle s'approche « de la femme, remonte jupe et jupon pour gâter le ventre » (*H*, 195). La femme du capitaine dit alors que « quelqu'un veut [lui] manger [le] ventre ». On retrouve ici l'expression employée par la Muette pour décrire le viol qu'elle a subi, et ce rappel pourrait renvoyer à une inversion de la violence subie en une violence exercée.

Dans *Red in blue trilogie*, si *a priori* les différentes intrigues n'ont pas de lien les unes avec les autres, puisqu'elles mobilisent des espaces-temps, des personnages et des intrigues différentes, elles dialoguent pourtant de façon thématique et tissent des liens entre des expériences dispersées aux alentours de l'Atlantique. Mettant en scène des trajectoires multidirectionnelles, le recueil rassemble des personnages qui revendiquent leur unité, au-delà des frontières qui les séparent : de l'Afrique vers l'Amérique dans « Sacrifices », qui se passe dans la Jamaïque du XVIIIe siècle, et met en scène des personnages ayant été déportés et qui

¹¹⁵ Jason HERBECK, « Entretien avec Fabienne Kanor », *op. cit.*, p. 974.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 969.

se confrontent à l'oppression coloniale des Européen·ne·s ; de l'Amérique vers l'Afrique dans « Tombeau », qui a pour personnages principaux deux Afro-Américain·e·s récemment arrivé·e·s sur le territoire, qui tentent de faire valoir leur appartenance à la terre d'où ont été arraché·e·s leurs ancêtres déporté·e·s ; dans un espace surplombant les continents dans « Révélation », dont l'intrigue se passe non pas dans un espace terrestre mais dans un territoire céleste. Cette forme trilogique est symbolique du triangle que forment les trois continents que l'Histoire a reliés avec la Déportation transatlantique (appelé aussi commerce « triangulaire »), et est devenue une métaphore pour l'espace afrodiasporique, que des autrices comme Maboula Soumahoro par exemple mobilisent pour métaphoriser leur ancrage dans l'Atlantique noir : « Le Triangle fait référence à l'Atlantique, cet espace géographique parsemé de migrations tant volontaires que semi-involontaires et absolument involontaires qui ont produit la diaspora noire / africaine¹¹⁷ ».

➤ *A partir de la Méditerranée*

C'est ce que l'on peut constater dans un roman tel qu'*Anges fêlées* de Doumbia, qui se passe principalement à Marseille, mais qui situe aussi certains de ses chapitres ailleurs : à Abidjan, où se localise le premier chapitre consacré à Sofia, à Ségou, où va Fa Moussa et vers où s'envole aussi l'esprit de Sofia après sa mort et en Bretagne, que mentionne Magali quand elle parle de son enfance. Ces différents lieux comportent la dimension subjective mentionnée quand il était question des *ethnoscapes* ; d'une part, celle des personnages, qui visitent ses espaces en lien avec leur histoire intime et familiale – Fa Moussa s'en va au chevet de sa mère, l'esprit de Sofia s'envole auprès de son père –, mais aussi celle de l'autrice, Doumbia, qui est franco-ivoiro-malienne, qui a grandi en Normandie, qui réside près de Marseille et dont l'histoire traverse donc ces différents territoires. Son père « biologique » était malien, et son père « dit adoptif » – qu'elle appelle son père tout court – était ivoirien¹¹⁸. Dans son roman, l'autrice englobe donc les différents espaces qu'elle habite et qu'elle assume ensemble à travers son afropéanisme, dépassant en ce sens la frontière méditerranéenne. Or, celle-ci figure une partie de cette ligne dichotomique du monde contemporain qu'est la limite Nord / Sud, qui renvoie aussi aux tensions postcoloniales.

¹¹⁷ Maboula SOUMAHORO, *Le triangle et l'hexagone. Réflexions sur une identité noire*, op. cit., p. 41. Pour elle, il y a d'ailleurs « quelque chose de paradoxal, presque une pointe d'ironie, dans le fait de recourir aux mathématiques, à la géographie en particulier » pour penser cet espace, « comme si, pour que l'esprit se sente en sécurité, seule une forme pure de rationalité pouvait agir efficacement » (*Ibid.*, p. 36).

¹¹⁸ C'est ce qu'elle raconte dans l'émission : Yasmine CHOUAKI, « Éva Doumbia, sur la route de l'afropéanisme » [en ligne], *En sol majeur*, publié le 26/06/2020, URL : <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/20200628-eva-doumbia>.

Les mobilités s'imposent donc dans les textes comme modifiant la physionomie du monde. Observé depuis l'espace frontalier, celui-ci n'est pas représenté dans une fixité. Il est au contraire perpétuellement engagé dans un enchevêtrement d'espaces et de temporalités, pour reprendre une notion employée par Achille Mbembe¹¹⁹. Adoptant le point de vue de ceux qui les expérimentent, les œuvres proposent un discours autre que celui que l'on trouve dans les médias de masse. Ce point de vue est proche de la « *self apprehension* », l'appréhension de soi, dont parlait Soyinka¹²⁰, c'est-à-dire débarrassée de la perspective essentialisante et euro-centrée adoptée dans d'autres supports. Il humanise l'expérience migratoire, de même qu'il le faisait, dans le chapitre précédent, avec l'Histoire ; il lui donne un visage, un passé et un avenir, tout en rendant celui-elle qui la vit acteur-riche de sa destinée, malgré les nombreuses contraintes auxquelles iel se confronte, ce qui a été démontré par le prisme de l'aventure. Avec cela, les œuvres s'opposent au paradigme de la victimisation, et valorisent par ailleurs des mobilités comme instigatrices de nouvelles identités, qui pourraient se prolonger sous forme de cultures.

En effet, les observations qui se portent sur les parcours individuels des personnages s'entrecroisent au sein même du corpus et ses différentes œuvres, dessinant à travers lui les contours d'un autre lieu de culture, qui serait une sorte de prolongement de l'Atlantique noir dans l'espace méditerranéen. Ce dernier se lit effectivement tout autant comme un espace symbolique, au sein duquel circulent des références, comme ce chant récit qui console Ramata, et qui lui vient de l'autre côté de la Méditerranée – un écho aux récits qui circulaient dans l'espace frontalier atlantique (cf. 6.3.2) :

RAMATA. [...] J'entends un souffle qui vient de loin. Loin du gris des nuages. Le souffle me regarde et je pars loin. Quelque chose monte en moi, qui me parle, un chant lointain, dans une langue que je reconnais mais que je ne parle pas.
La douceur d'une voix. Celle d'une femme au village. La poussière habite cette voix. Elle est venue jusqu'à moi. Elle m'apaise, qui me conte une histoire de sang et de larme. Une histoire de femme à qui jamais personne n'a jamais dit un jour « tu es noire » (LI,28).

¹¹⁹ Achille MBEMBE, *De la postcolonie: essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, 2e éd, Paris, la Découverte, coll. « La Découverte-poche », 2020.

¹²⁰ Wole SOYINKA, *Myth, literature, and the African world*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 1990, p. vii.

Chapitre 9 :

La Méditerranée, espace du divers et de la relation ?

9.1 « The Black Mediterranean¹ »

9.1.1 Envisager la Méditerranée en continuité avec l'Atlantique noir

➤ *Les îles, concentration des enjeux de la frontière : l'exemple de Lampedusa*

Les archipels figurent particulièrement le dépassement de la frontière Nord / Sud, puisqu'ils se situent au milieu des espaces frontaliers et qu'en cela ils figurent des points de convergence entre ceux qui proviennent d'un côté et de l'autre de cette même frontière. Les îles méridionales européennes, où se confrontent locaux, migrant·e·s originaires des Suds et vacancier·e·s, peuvent alors être envisagées comme des lieux où se cristallisent la rencontre ou la confrontation Nord / Sud. De ce fait, les géographes Camille Schmoll et Natalie Bernardie-Tahir les envisagent comme des « synecdoques du territoire mondial » :

Synecdoques du territoire mondial, les îles seraient ainsi des lieux relevant à la fois du concret et du symbolique qui condenseraient les évolutions humaines et les processus de production territoriale. Plus particulièrement, elles révèlent de façon amplifiée les mécanismes mobilitaires, leurs enjeux et leur rôle dans la construction et l'animation du système-monde (King, 2009).

En l'espèce, placées sur des routes migratoires fluides et en constante recomposition au gré des événements et de la géographie des contrôles, les îles du sud de l'Europe sont des lieux où l'on peut, par un effet loupe, lire et décrypter les ressorts de la fabrique de la frontière, mesurer l'efficacité ou l'échec du contrôle des flux migratoires, analyser les expressions de l'hostilité ou de la solidarité des populations locales et les formes de résistance mises en œuvre par les migrants eux-mêmes².

¹ Gabriele PROGLIO, Camilla HAWTHORNE, Ida DANEWID, *et al.* (dir.), *The Black Mediterranean. Bodies, Borders and Citizenship*, Cham, Springer International Publishing, 2021. Les travaux de Proglío sont difficilement accessibles en France et indisponibles dans les bibliothèques. La version sur laquelle je me suis basée a été téléchargée, je ne peux garantir l'exactitude de la pagination.

² Nathalie BERNARDIE-TAHIR, Camille SCHMOLL, « Îles, frontières et migrations méditerranéennes : Lampedusa et les autres » [en ligne], *L'Espace Politique*, n° 25, 2015, p. 4, URL : <http://journals.openedition.org/espacepolitique/3333>.

Dans le dossier qu'elles ont codirigé à ce sujet, Lampedusa occupe une place particulière. Située à une quasi égale distance de la côte africaine (141 km à vol d'oiseau de la ville tunisienne Mahdia) et de l'Europe (219 km à vol d'oiseau d'Agrigente en Sicile et 171 kms de Malte), l'île constitue un point d'entrée pour les migrations en provenance du Maghreb, notamment de la Tunisie, d'Afrique de l'Ouest et d'Afrique de l'Est, et à moindre mesure du Moyen-Orient³. Paolo Cuttitta l'envisage, du fait de cette position stratégique, comme un « emblème de la frontière euro-africaine⁴ » et comme incarnant « l'idée même de frontière⁵ ». Dans son étude, il évoque à ce sujet les politiques migratoires européennes qui s'y déploient, ce pourquoi les îles méditerranéennes peuvent être considérées comme des « laboratoires⁶ ». Annalisa Lendano l'aborde quant à elle sous le prisme de la résistance et de la solidarité⁷, partant de l'analyse de mobilisations contestataires de migrant·e·s qui sont survenues sur l'île en 2013 : « deux cents personnes environ ont manifesté à deux reprises, défilant à travers les rues de Lampedusa pour réclamer le droit de quitter l'île sans laisser leurs empreintes digitales, c'est-à-dire sans être identifiées comme demandeurs d'asile en Italie⁸ ». Ces différentes perspectives valident la façon dont les espaces frontaliers ont été envisagés dans les deux premières parties de la thèse.

Lampedusa constitue le cadre de la dernière partie du roman *Faire l'aventure*. La façon dont l'île y est représentée confirme à sa manière ces différentes perspectives. Comme dit dans le chapitre 5 (cf. 5.1.3), Biram s'y enfuit du centre de rétention :

Les gars marchaient déjà bon train lorsque Biram se redressa. Tunisie, Algérie et Éthiopie en tête, les deux turcs à gueule de Sahraoui en queue de caravane. Il ne leur cria pas de l'attendre. Il ne se hâta pas non plus de les rattraper. Il avait trimardé trop longtemps pour oublier que le groupe n'était qu'un leurre, fichaise dans cette vie d'aventure solitaire, cette vie de Jacques pour mieux dire puisque, après chaque arrestation et reconduite à la frontière, il fallait tout recommencer à zéro [...] Amasser, perdre, compter jusqu'à l'arrivée en Europe. Biram ressassait ses souvenirs. En dix ans d'aventure, il avait croisé un milliard d'humains, serré dix millions de mains, entendu x langues, x accents. Dans chaque bled où il avait séjourné, il s'était fait des copains, des ennemis et des femmes (FA, 282).

³ Les embarcations qui échouent à Lampedusa partent généralement de la Tunisie ou de la Libye. Des articles mentionnent leurs nationalités, parmi lesquelles figurent aussi des Syriens. Voir par exemple : A. A., « Libye: l'enfer des ex-mercenaires syriens qui ont tenté de passer en Europe » [en ligne], *RFI*, publié le 19/08/2021, URL : <https://www.rfi.fr/fr/afrique/20210819-libye-l-enfer-des-ex-mercenaires-syriens-qui-ont-tente-de-passer-en-europe> ; Maxime BAYCE, « Migrants : une fin d'année macabre au large de la Libye » [en ligne], *Euronews*, publié le 18/12/2021, URL :

⁴ Paolo CUTTITTA, « La « frontiérification » de Lampedusa, comment se construit une frontière » [en ligne], *L'Espace Politique*, n° 25, 2015, p. 2, URL : <http://journals.openedition.org/espacepolitique/3336>.

⁵ *Ibid.*, p.1.

⁶ Anne MEISTERSHEIM (dir.), *L'île laboratoire*, Ajaccio, A. Piazzola, 1999. Cité dans : Nathalie BERNARDIE-TAHIR, Camille SCHMOLL, « Îles, frontières et migrations méditerranéennes : Lampedusa et les autres » *op. cit.*, p. 3.

⁷ Annalisa LENDARO, « « No finger print! » : Les mobilisations des migrants à Lampedusa, ou quand l'espace compte » [en ligne], *L'Espace Politique*, n° 25, 2015, URL : <http://journals.openedition.org/espacepolitique/3348>.

⁸ *Ibid.*, p. 2.

Le passage est marqué par une ambivalence entre solitude et rencontre. Cette même ambivalence caractérise l'ensemble de la migration de Biram et pourrait servir à qualifier les différents récits de mobilités envisagées dans la thèse. Si très rapidement Biram se désolidarise du groupe pendant la fuite et qu'il insiste sur l'absence d'entraide, il est d'abord accompagné par des migrant·e·s d'autres origines que la sienne, que les noms de pays qualifient sous la forme d'une synecdoque – on retrouve ici la figure de style que Camille Schmoll et Nathalie Bernardie-Tahir mobilisent pour qualifier les îles dans leur rapport aux migrations contemporaines, laquelle porte à croire que les rencontres humaines décrites sont révélatrices des rapports que partagent les territoires auxquels ces personnages se rattachent. Le bout de chemin que Biram partage avec les autres migrants, aussi bref soit-il, s'inscrit dans un vaste réseau de rencontres, que l'aventurier extrapole dans la dernière phrase du passage par l'intermédiaire d'hyperboles et comme s'inscrivant jusque dans ses pratiques de vie : les relations intimes, les langues parlées, les lieux habités sont des prolongations de ces rencontres. Ce dernier chapitre développera ce que l'analyse de ce premier extrait soulève, à savoir la façon dont l'espace méditerranéen figure un lieu de rencontre et d'hybridité, marquant pour les formes de vie⁹ de ceux qui y transitent et qui habitent ses alentours.

➤ *Méditerranée noire*

En plus de concentrer les enjeux de la frontière euro-africaine, Lampedusa est donc aussi révélatrice de l'aspect nodal de la frontière. Gabriele Proglia, spécialisé en histoire contemporaine, la définit en ce sens comme un « carrefour des géographies transnationales », et l'envisage comme étant révélatrice de ce qu'il nomme la « Méditerranée noire » :

Lampedusa is a physical and symbolic turning point in the Black Mediterranean: it is the first European land, in which crossing over produces a white geography on and for black bodies. Lampedusa [...] is first and foremost Europe with all its forms of discrimination. In contrast to a European border that is occasionally at work beyond the continent's physical boundaries [...] the constellation of memories evoked by the diaspora talks to a transnational context. Asnai [un migrant qu'il a interviewé] clearly refers to this, recounting a journey that crosses half of Africa, from Sudan to Libya, crossing the Mediterranean to reach Europe, via Italy. Each step toward his goal happens on a global scale: that of the diaspora. [...] In contrast to whiteness, a blackness is evoked that references past myths and symbols that become re-actualized. The slavery and colonialism memories serve to elaborate metaphors and reconnect one's own subjectivity to other oppressed peoples of yesterday, but also to indicate a continuity of violence present within Italianness¹⁰.

⁹ La notion sera définie plus en détail dans la dernière sous-partie.

¹⁰ « Lampedusa constitue une étape physique et symbolique importante au sein de la Méditerranée noire : c'est le premier territoire européen où la traversée se confronte à une géographie blanche qui s'exerce sur et pour les corps noirs. Lampedusa [...] c'est avant tout l'Europe avec toutes ses formes de discrimination. Contrairement à la frontière européenne qui se déploie au-delà des limites physiques du continent [...], la constellation de souvenirs

Premièrement, ces remarques suggèrent la façon dont le chercheur conçoit la « Méditerranée noire¹¹ ». Encore relativement peu employée, la notion renvoie à « un lieu de mémoire des traversées, mais aussi [...] un lieu de silence et d'oubli, de la résistance des peuples noirs à l'hégémonie blanche en Europe¹² ». Dans un autre ouvrage plus récent et entièrement dédié à la notion¹³, la Méditerranée noire est définie comme envisageant ce carrefour culturel sous l'angle de la race. Selon les auteurs, la figure du migrant noir redéfinit ce qui précédemment avait été considéré, par exemple par Fernand Braudel (cf. introduction générale), sous l'angle de l'unité culturelle. Cette « figure », tantôt envisagée comme une victime ou comme un danger, rejoue indifféremment dans l'une ou l'autre des perspectives un imaginaire colonial hérité de longue date : « Rather, we argue that the contemporary framing of the Mediterranean crisis subscribes itself to a historicizing, white, and predominantly male European gaze, which continues to frame its excluded others as either “charitable subjects” or “uninvited guests” whose histories and trajectories are consequently erased¹⁴ ». On perçoit ici que la question de la race croise celle du genre, et c'est un point que l'on aura à l'esprit quand on évoquera l'attention portée aux formes de vie dans les textes (cf. 9.2).

Deuxièmement, on note que dans *The Horn of Africa diasporas in Italy: an oral history*, Proglío fonde sa conceptualisation de la Méditerranée noire sur des témoignages de migrant·e·s, donc sur des narrations « situées », qu'il a recueillies et qu'il consigne dans cet ouvrage. Cela soulève la dimension épistémologique que propose l'abord de la Méditerranée noire, précisée comme telle :

the Black Mediterranean is not only a physical place which exceeds the geographical space of the sea (Proglío 2018) and concerns the act of being in diaspora; it is a practice of decentralization of the gaze and the production of knowledge from representation to resistance in opposition to a canonized and uniformized geography of power; it is a practice of investigation through which the chronological continuity of history is

évoqués par la diaspora parle d'un contexte transnational. Asnai y fait clairement référence, en racontant un voyage qui traverse la moitié de l'Afrique, du Soudan à la Libye, en passant par la Méditerranée pour atteindre l'Europe, via l'Italie. Chaque étape vers son objectif se déroule à une échelle mondiale : celle de la diaspora. [...]. En contraste avec la blancheur, la condition noire est évoquée en faisant référence à des mythes et des symboles du passé qui sont réactualisés. Les souvenirs de l'esclavage et du colonialisme servent à élaborer des métaphores et à reconnecter sa propre subjectivité aux peuples opprimés d'avant, et indique par ailleurs une continuité de la violence en Italie » (Gabriele PROGLIO, « The Black Mediterranean », dans *The Horn of Africa diasporas in Italy: an oral history*, Cham, Switzerland, Palgrave Macmillan, 2020, pp. 239-240.)

¹¹ Voir aussi les travaux de Alessandra DI MAIO : « Mediterraneo nero. Le rotte dei migranti nel millennio globale » [en ligne], dans Giulia De SPUCHES (dir.), *La città cosmopolita. Altre narrazioni* Palermo, G.B. Palumbo, 2012, pp. 143-163), URL : <https://prod-content.ocean-archive.org/private/eu-central-1:12102e0b-bb96-42f0-9d3c-1df78ee120b2/418b7876-0b02-4d53-b0c4-38683f95c14b/a3bc3470-9c18-11ea-aa9e-ab67243a20af-Di%20Maio%20Mediterraneo%20Nero.pdf>. »

¹² « a remembrance site of crossings, but also as a site of silence and oblivion, of resistance of black people to the white hegemony in Europe » (Gabriele PROGLIO *et al.* (dir.), *The Black Mediterranean. Bodies, Borders and Citizenship*, *op. cit.*, p. 199.)

¹³ Gabriele PROGLIO *et al.* (dir.), *The Black Mediterranean. Bodies, Borders and Citizenship*, *op. cit.*

¹⁴ « Nous soutenons [...] que le cadrage contemporain de la crise méditerranéenne souscrit lui-même à un regard européen historicisant, blanc et majoritairement masculin, qui continue de présenter ses exclus comme des “sujets redevables” ou des “invités non invités” dont les histoires et les trajectoires sont par conséquent effacées » (*Ibid.*, p. 11).

interrupted by unwritten and unsaid personal and collective stories about struggles against colonial, national, European, patriarchal and white powers; it is a practice of scrutinizing archives beyond their organization and modes of operation, starting from the historical source in order to pay attention to supposed silence or what is yet unsaid¹⁵.

Si les auteurs de *The Black Mediterranean* ne mobilisent pas ou peu la littérature dans leurs travaux, lesquels s'inscrivent davantage sur des réflexions sociologiques, anthropologiques et des études culturelles, on perçoit des rapprochements entre la façon dont ils conçoivent la Méditerranée noire et ce qui a été dit à propos des textes du corpus, notamment ceux qui s'intéressent à Afropéa et qui localisent leurs intrigues en Europe ou à ses portes. Par les modalités discursives choisies, comme le point de vue interne dans les romans ou l'écriture pour la scène, qui est donc destinée à être dite, ils prêtent eux aussi attention aux expériences plurielles des minorités, tout en rappelant la polyphonie inhérente à l'Atlantique noir.

S'ils ont conscience des différences qui tiennent dans la différence aux paradigmes des mobilités, les migrations postcoloniales contemporaines ne pouvant être comparées à la déportation et la mise en esclavage¹⁶, les auteur·rice·s présentent la notion de Méditerranée noire comme une réactualisation de l'Atlantique noir. L'image océanique mobilisée dans chacune de ces deux notions renvoie à l'espace frontalier géographique qui se situe entre les continents africain et européen d'un côté et africain et américain de l'autre, chacun d'entre eux étant fortement relié par une Histoire faite de violence, qui a produit dans le même temps des processus d'hybridation. Comme l'Atlantique noir, la Méditerranée noire propose un contre-point aux traditions nationalistes européennes. Comme équivalent de la « contre-culture de la modernité » que définit Gilroy, les penseur·euse·s de la Méditerranée noire proposent une « relecture radicale de l'euroanéité¹⁷ », émergeant des expériences des populations noires d'Europe. Celles-ci sont mises en évidence dans leur ancienneté, laquelle est minorisée dans les historiographies traditionnelles et que des travaux d'historien·ne·s mettent désormais à jour¹⁸. La Méditerranée est effectivement un espace de circulation historique entre l'Afrique et l'Europe, et la présence des Noir·e·s y est ancienne, ainsi que le démontre, entre autres, Olivette Otele¹⁹. Des esclaves noirs y ont aussi transité, ayant été déporté·e·s à travers le Sahara, jusqu'

¹⁵ « La Méditerranée Noire n'est pas seulement un lieu physique qui dépasse l'espace géographique de la mer [...] et qui concerne l'acte d'être en diaspora ; c'est une pratique de décentralisation du regard et de production de connaissances, allant de la représentation à la résistance et s'opposant à une géographie canonisée et uniformisée du pouvoir ; c'est une pratique d'investigation à travers laquelle la continuité chronologique de l'histoire est interrompue par des histoires personnelles et collectives non écrites et non dites portant sur les luttes contre les pouvoirs coloniaux, nationaux, européens, patriarcaux et blancs ; c'est une pratique qui examine les archives au-delà de leur organisation et de leur mode opératoire, qui part de la source historique et qui prête attention à d'éventuels silences ou à ce qui n'est pas encore dit » (*Ibid.*, p. 13.)

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸ Voir à ce sujet les travaux historiques complétés par des exemples d'œuvres littéraires citées en 3.1.2.

¹⁹ Voir à ce sujet le chapitre 2 « Les Noirs en Méditerranée » (pp. 51-82) de : Olivette OTELE, *Une histoire des Noirs d'Europe. De l'Antiquité à nos jours*, op. cit.

en Europe et au-delà²⁰, ce que rappelle aussi Vittorio Maraboti : « Pour la Méditerranée de la période esclavagiste, nous aurions pu appliquer la leçon de P. Gilroy afin de parler d'une Méditerranée noire, dont les caractères distinctifs se chercheront dans la littérature de l'esclavage transsaharien²¹ », écrit-il.

➤ *Continuités méditerranéennes de l'Afrodiaspora*

Dans la citation initiale de Proglío, à propos de Lampedusa, celui-ci mentionne les réseaux de solidarité dans lesquels s'inscrit la trajectoire de Asnai, le migrant avec lequel il s'est entretenu, et les représentations mentales transnationales que ceux-ci ont engendrées. L'élaboration du concept de Méditerranée noire place en son centre la question de l'Afrodiaspora – un autre point qui le rapproche de Gilroy –, qui du fait de l'ancienneté susmentionnée est largement implantée en Europe, et qui se renouvelle avec les migrations contemporaines. Or, on constate que l'Afrodiaspora est généralement localisée dans les Amériques et dans ce que Patrick Manning a catégorisé sous l'appellation « diaspora du Nouveau Monde²² ». Cette acception est sans doute issue du fait que les imaginaires collectifs rapprochent la présence des populations noires en Amérique de l'histoire de la Déportation et de l'esclavage, alors que celle de l'Europe est considérée comme plus récente et résultant d'une émigration « volontaire ». À cela, Rémy Bazenguissa-Ganga ajoute, dans sa contribution à l'ouvrage *Autour de l'Atlantique noir, une polyphonie des perspectives*, lequel propose une lecture critique et renouvelée de l'ouvrage fondateur de Gilroy, qu'il y a aussi entre ces deux « sous-groupes » de la diaspora – les Afro-américain·e·s et les Afropéen·e·s – une différence en terme d'agentivité, puisque « les Africains du continent circulent vers le “centre des empires coloniaux” dans le cadre de mobilités scolaires, professionnelles et de quêtes de nouveaux styles de vie, tandis que les membres de la diaspora de l'Atlantique noir s'y trouvent déjà²³ ». En démontrant la relative absence d'étude de la diaspora africaine en France, il convoque par ailleurs l'argument politique ; la diaspora noire se fondant sur la race, et parce que la race sociale est une notion discutée en France (cf. 3.1.1), il s'agit d'un espace peu convoqué dans

²⁰ Dans les imaginaires communs, la traite des esclaves est cantonnée à l'espace atlantique. Cependant, des villes méditerranéennes avaient aussi des ports négriers, à l'instar de Marseille, et la mer a aussi une histoire de l'esclavage qui lui est propre. Voir par exemple Michel FONTENAY, « Routes et modalités du commerce des esclaves dans la Méditerranée des Temps modernes (XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles) » [en ligne], *Revue historique*, vol. 640, n° 4, 2006, URL : <http://www.cairn.info/revue-historique-2006-4-page-813.htm>.)

²¹ Vittorio MORABITO, « Note en marge de l'Atlantique noir sur le phénomène religieux chez les esclaves africains et leurs descendants » [en ligne], dans Carlos AGUDELO *et al.* (dir.), *Autour de l'« Atlantique noir »: Une polyphonie de perspectives*, *op. cit.*, p. 31.

²² Patrick Manning divise la diaspora africaine dans les groupes suivants : diaspora proche, diaspora *offshore*, diaspora du Vieux Monde, diaspora du Nouveau Monde (Stéphane DUFOIX, « Pour une histoire mondiale de la diaspora africaine. Entretien avec Patrick Manning », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 23, 2012, URL : <http://journals.openedition.org/traces/5569>.)

²³ Rémy BAZENGISSA-GANGA, « Au-delà de l'Atlantique noir. Les Afriques des banlieues “mondialisées” » [en ligne], dans Carlos AGUDELO *et al.* (dir.), *Autour de l'« Atlantique noir »: Une polyphonie de perspectives*, *op. cit.*, p. 134.

l'Hexagone, et qui relève plutôt d'un ailleurs tant géographique qu'historique : celui des plantations et des colonies, invisibilisant en ce sens les problématiques raciales que le pays connaît.

Des voix s'élèvent cependant pour revendiquer cette autre branche de l'Afrodiaspora qui se déploie en Europe. Dans *Le Triangle et l'hexagone*, Maboula Soumahoro, qui est d'origine ivoirienne, qui a grandi en France métropolitaine et qui a étudié aux États-Unis, insiste sur le fait qu'elle inclut dans le triangle atlantique la France, la plaçant « dans le contexte élargi d'une identité noire mondialisée²⁴ ». La conceptualisation de la notion d'Afropéa, développée par Léonora Miano, s'inscrit dans un sillage similaire ; l'autrice rappelle la localisation stratégique qui est celle de cet espace symbolique au sein de l'Afrodiaspora, puisqu'il a une proximité géographique avec le continent d'origine²⁵. L'Écrit pour la parole « Le Monde Connu » affirme quant à lui les liens que l'Histoire coloniale a créés entre la France et d'autres territoires :

Que le nom de la France ait un autre contenu Le vrai Celui qui relie l'Hexagone à la Caraïbe à l'Amérique du Sud Celui qui l'a planté dans l'océan Indien Celui qui s'est rendu en Afrique Celui que l'Afrique a touché Imprégné Qu'on soit Français en réclamant maintes allégeances Bien des Appartenances Qu'on dise la nation trop petite trop étriquée pour définir ce qu'on est (*EPP*, 17)

À partir d'une structure de gradation, la France est agrandie dans ce texte par une accumulation d'autres lieux qui l'ouvrent au monde. La rime riche entre les mots « allégeance » et « appartenance », chacun d'entre eux étant déterminé par un pluriel, insiste sur l'idée que cette pluralité de lieux peut constituer une façon alternative d'envisager l'appartenance au pays, qui, selon le parti pris du texte, serait aussi plus conforme à son Histoire coloniale et postcoloniale. On pourrait avancer que l'ensemble des œuvres du corpus défendent plus ou moins explicitement des perspectives similaires, en faisant dialoguer dans ses œuvres les espaces africains, atlantiques et afropéens, et en investissant l'espace méditerranéen avec des imaginaires afrodiasporiques²⁶, ce que ce dernier chapitre se propose de vérifier.

9. 1.2 Créolisation en Méditerranée

➤ *L'exemple de Marseille*

Si l'on prolongeait la comparaison entre l'Atlantique noir et la Méditerranée noire, une île comme Lampedusa pourrait représenter l'équivalent de ce que figure l'archipel caribéen.

²⁴ Maboula SOUMAHORO, *Le triangle et l'hexagone. Réflexions sur une identité noire*, op. cit., p. 43.

²⁵ Léonora MIANO, *Afropéa. Utopie post-occidentale et post-raciste*, op. cit., p. 209.

²⁶ C'est aussi quelque chose que l'on trouve dans le dernier roman de Kanor, *Louisiane*, même si cette dernière ne mobilise pas explicitement le terme afropéen ; il a pour personnage principal un homme vivant en France, d'origine camerounaise, qui se rend à Baton Rouge, en Louisiane, à la recherche d'un oncle paternel.

Même si, évidemment, l’ancrage historique est totalement différent, les archipels méditerranéens tels que les représente un roman comme *Faire l’aventure* pourraient annoncer une créolisation en cours ou à venir, de même que les villes portuaires qui s’y situent, à l’instar de Marseille, qui est décrite comme suit dans *Anges fêlés*:

La Canebière, précisément. Des passants. Bras, gorges, ventres qui débordent des shorts. De la peau. Nue. Filles au nez aquilin, leurs vêtements courts achetés en boutiques chinoises, piercings et tatoos. Dans mon nez, la puanteur des chawarmas, fritures, odeurs d’ail. Les employés aux cheveux gras. Au bout, la Méditerranée, lumière d’une île (AF, 21).

La Canebière constitue l’avenue centrale de la ville, et elle est symbolique de la division entre le Sud qui rassemble les quartiers riches, et le Nord de Marseille, où se trouvent les quartiers les plus pauvres de la ville. Depuis cet entre-deux, le texte de Doumbia met en avant avec ces fragments de paysages urbains la mosaïque de communautés qui se côtoient à Marseille. En effet, la ville a une histoire migratoire ancienne et plurielle, qui s’est notamment diversifiée au XX^e siècle. Dès 1850, il y eut une immigration massive en provenance de l’Italie, due notamment à l’essor des activités portuaires et à l’industrialisation. Entre 1923 et 1928, 58 000 Arménien·ne·s se réfugièrent à Marseille suite au génocide, soit pour y rester, soit pour y transiter. Dans les années 1950, les migrations maghrébines se développèrent : en 1962, Marseille comptait 410 000 migrants maghrébins, dont la venue était encouragée par le gouvernement français à une époque de reprise économique, pendant laquelle une main d’œuvre importante et bon marché était recherchée. Leurs conditions de travail furent souvent difficiles : « La distance entre le *fellah* déraciné, analphabète, ne parlant pas le français, et la société industrielle est beaucoup plus grande que pour les migrants européens. Aussi est-il voué aux tâches de manœuvre sans qualification, d’armée roulante du travail sur les chantiers du bâtiment ou des routes, de saisonnier agricole²⁷ ». Les migrant·e·s ouest-africain·e·s étaient déjà présent·e·s dès le début du siècle pendant lequel iels travaillaient notamment dans les bateaux et au port – une ligne maritime liait les comptoirs d’Afrique de l’Ouest à Marseille –, puis pendant la Première Guerre mondiale, alors que la France recrutait massivement des tirailleurs sénégalais, mais elle se développa également dans les années 1960 : en 1964, iels étaient environ 10 000²⁸. Dès 1975, au moment de l’indépendance de l’archipel et de l’absence de perspective qui s’y dessinait, de nombreux Comoriens²⁹ affluèrent également : « Avec près de quarante à quarante-cinq mille résidents au milieu des années 90, elle [l’immigration en

²⁷ Maryline Crivello, « Marseille et ses migrations », Les sites de l’INA, publié en 2008. URL : <https://fresques.ina.fr/sudorama/parcours/0002/Marseille-et-ses-migrations.html>

²⁸ Chiffres et informations extraites de l’article de Koné DAOUDA, « Noirs-Africains et Maghrébins ensemble dans la ville », dans *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 11, n°1, 1995. Marseille et ses étrangers. pp. 99-114. En ligne <https://doi.org/10.3406/remi.1995.1445>, p. 100.

²⁹ Marseille serait « la plus grande ville comorienne du monde », avec 80 000 habitants d’origine comorienne, devançant ainsi Moroni, la capitale de l’Union des Comores (« Marseille, la plus grande ville comorienne », *Slate Afrique*, URL : <http://www.slateafrique.com/92217/marseille-capitale-comorienne>).

provenance des Comores] constitue une immigration spécifique, avec un maillage associatif impressionnant et une structure sociale en quasi-reproduction de l'univers traditionnel des Comores³⁰ ».

À Marseille, ces différentes communautés en côtoient de nombreuses autres : libanaises, chinoises, portugaises par exemple, faisant de la ville un espace pouvant se penser comme étant créolisé.

➤ *La Méditerranée est aussi un espace de créolisation*

La créolisation a été définie par Édouard Glissant comme « la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments³¹ ». Pourtant s'il avance que « toutes les cultures se créolisent à l'heure actuelle dans leur contact entre elles³² », il différencie, paradoxalement, dans sa conception de la notion, les expériences exiliques de celles qui sont liées au Passage du Milieu. L'un des arguments qu'il mobilise, c'est que, dans ce deuxième contexte, la transformation était nécessaire et une question de survie, du fait de la violence esclavagiste³³. Ainsi, il opère une différenciation de l'espace caribéen et atlantique, avec d'autres lieux du monde, comme l'espace méditerranéen, opposition que l'on pourrait résumer au sein de ce tableau³⁴ :

Atlantique – particulièrement la Caraïbe	Méditerranée – particulièrement l'Europe
Divers	L'Un
Diffracte	Concentre
Identité relation / rhizome	Identité racine
Cultures composites	Cultures ataviques
Moderne	Ancienne
À-venir	Histoire / ancienneté

³⁰ Pascal BLANCHARD, Gilles BOETSCH, *Marseille, porte Sud : 1905-2005, op. cit.*, p. 202.

³¹ Édouard GLISSANT, *Traité du tout-monde*, Paris, Gallimard, coll. « Poétique », 1997, p. 37.

³² Édouard GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 125.

³³ Aliocha WALD LASOWSKI, *Édouard Glissant. Déchiffrer le monde*, Montrouge, Bayard, 2021, p. 102 ; il s'appuie sur Édouard GLISSANT, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais » 313, 2008, pp. 40-41.

³⁴ Réalisé à partir de deux articles : Franck COLLIN et Michelle Zerba, « La dialectique Méditerranée-Caraïbe d'Édouard Glissant » [en ligne], dans Dominique AURÉLIA et Alexandre LEUPIN (dir.), *Édouard Glissant, l'éclat et l'obscur*, Presses Universitaires des Antilles, Pointe-à-Pitre, 2020, pp. 237-260, URL : <https://doi-org.lama.univ-amu.fr/10.3917/pua.aurel.2020.01.0237> ; Jocelyne DAKHLIA, « L'impensable métis en Méditerranée », in Rania ABDELLATIF, Yassir BENHIMA, Daniel KÖNIG, Elisabeth RUCHAUD (dir.), *Construire la Méditerranée, penser les transferts culturels: approches historiographiques et perspectives de recherche*, München, Oldenbourg Verlag, 2012, pp. 45-57, . ; chacun-e de ses auteur-ric-e-s s'appuie sur des passages du *Discours antillais, op. cit.*

Souple	« Incapable de changer ses fondements ³⁵ »
Métissage	Matrice

L'image que Glissant donne de la Méditerranée est liée aux structures de domination qui l'ont historiquement marquée et qui la présentent, avec l'histoire coloniale notamment, comme étant une matrice de la civilisation ; or, comme le dit justement l'historienne et anthropologue Jocelyne Dakhlia, une matrice est par définition « une entité première et homogène³⁶ ». À la lecture des œuvres du corpus, on peut amplement discuter cette homogénéisation, qui se conforme à des idéologies plutôt qu'à des réalités anthropologiques et historiques, puisque la Méditerranée apparaît comme un point nodal entre l'Afrique et l'Europe, de même qu'entre différentes aires culturelles : orientales, maghrébines, subsahariennes et européennes, et qu'elle se caractérise par des circulations qui couvrent plusieurs périodes historiques, allant de l'Antiquité jusqu'au commerce triangulaire, du colonialisme jusqu'au postcolonialisme, comme écrit ci-dessus.

➤ *Lieu de l'hybride*

De ce fait, la Méditerranée pourrait aussi représenter un espace du divers et de la relation, et c'est là un parti pris que prennent les œuvres du corpus, notamment en racontant les liens qui se tissent et qui s'établissent entre les personnages aux alentours de l'espace méditerranéen, ainsi qu'on peut le voir dans *Filiations* de Leïla Anis, ou encore dans *Anges fêlées* d'Éva Doumbia. Certes, le racisme menace aussi certaines de ces relations, ainsi que l'illustre par exemple celle entre Hélène et Biram (cf. 3.2.3). Toutefois, l'espace caribéen est lui aussi depuis la Déportation et jusqu'à aujourd'hui marqué par des tensions raciales³⁷. Celles-ci n'ont cependant pas empêché la créolisation ou encore l'hybridité des cultures de s'y déployer. Les théories de l'hybridité telles que celles développées par Bhabha rappellent en certains points la façon dont Glissant conçoit la créolisation, les deux processus se concevant à partir d'un point de vue sécant, de quelque chose en train de se faire et en changement permanent, « un état en perpétuel devenir³⁸ »³⁹. Bhabha, cependant, ne frontérise pas son propos. Bien qu'il évoque son propre parcours en tant qu'intellectuel d'origine indienne, immigré en Angleterre, sa conceptualisation de l'hybridité n'est pas ancrée dans des territoires spécifiques, perspective

³⁵ Franck COLLIN, Michelle ZERBA, « La dialectique Méditerranée-Caraïbe d'Édouard Glissant: », *op. cit.*,

³⁶ Jocelyne DAKHLIA, « L'impensable métis en Méditerranée », *op. cit.*, p. 48.

³⁷ Voir par exemple l'article de Ulrike ZANDER, « La hiérarchie "socio-raciale" en Martinique. Entre persistances postcoloniales et évolution vers un désir de vivre ensemble " [en ligne], *Asylon(s)* n°11, « Quel colonialisme dans la France d'outre-mer ? », mai 2013, URL : <http://www.reseau-terra.eu/article1288.html>

³⁸ Boniface MONGO-MBOUSSA, « Édouard Glissant, un peuple invisible sauve le monde réel », *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2019, p. 276. Cité par Aliocha WALD LASOWSKI, *Édouard Glissant. Déchiffrer le monde*, *op. cit.*, p. 103.

³⁹ C'est d'ailleurs pourquoi Glissant préfère le terme de « créolisation » à celui de « créolité », le suffixe du premier terme insistant davantage sur cette idée de processus, quand le second s'apparente à un état.

qu'adoptent également de nombreux écrivain·e·s britanniques héritant d'un parcours migratoire comme Salman Rushdie, Hanif Kureishi, Zadie Smith... parmi tant d'autres. Il emploie plutôt un pluriel « universalisant » : « regroupements d'exilés et d'émigrés et de réfugiés ; regroupement aux marges des cultures étrangères ; regroupement aux frontières ; [...] regroupement du peuple dans la diaspora⁴⁰ » etc. et l'on voit ici qu'il mobilise fortement une pensée de la circulation, qui est aussi partagée par Glissant. Si ce dernier inscrit son propos dans la Caraïbe, Bhabha propose une réflexion décontextualisée et propre à l'ensemble du monde postcolonial contemporain. Selon lui, et comme l'affirment bien d'autres penseur·euse·s, « toutes les formes de culture sont prises dans un processus incessant d'hybridation⁴¹ », elles se construisent toujours en lien les unes avec les autres, dans un processus de différence. Elles ne se suffisent à elles-mêmes. C'est là aussi un point de vue que défend Miano, pour qui toutes les cultures du monde s'hybrident, même si celles de l'Europe l'admettent peut-être moins que celle des Amériques, ce qu'elle explique par la raison de la circulation.

9.1.3 Un espace où naissent des identités transnationales

- *La particularité de la perspective « africaine » : une hybridité ouverte à la fois sur la Méditerranée et l'Atlantique*

La « perspective africaine » dépasse particulièrement la dichotomie Atlantique / Méditerranée que pose Glissant, puisque ce sont tant des circulations entre l'Amérique et l'Afrique (esclavage) que celles entre l'Afrique et l'Europe (colonisation) qu'est née l'hybridité propre au continent, redéployée par la suite, avec les migrations, dans d'autres territoires. Aussi, pour Miano, « être un Africain, de nos jours, c'est être un hybride culturel. C'est habiter la frontière. Le reconnaître, c'est être honnête envers soi-même, regarder en face ses propres réalités, et être capable de les infléchir⁴² ». Or, de même que pour la créolisation dans le contexte caribéen, c'est l'histoire des circulations qui a engendré cette hybridité propre au continent africain, où les circulations ont été multidirectionnelles et multi-temporelles, le plaçant sans cesse au contact d'autres cultures. Par leur omniprésence, ces circulations sont devenues le noyau de nombreux paradigmes de pensées surgissant du continent ou de ses diasporas⁴³. C'est par exemple le cas du panafricanisme (cf. chap. 6) que la pièce « Tombeau » évoque par la mention des tentatives de retour ; invitant à l'unité des peuples noirs, il s'inscrit

⁴⁰ Homi K. BHABHA, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, op. cit., p. 223.

⁴¹ Jonathan RUTHERFORD, « Le tiers-espace. Homi Bhabha. Entretien avec Jonathan Rutherford », op. cit., p. 99.

⁴² Léonora MIANO, "Habiter la frontière", op. cit., p. 28.

⁴³ Pour un point de vue historique, voir par exemple : François-Xavier FAUVELLE, Anne LAFONT (dir.), *L'Afrique et le monde : histoires renouvelées. De la Préhistoire au XXI^e siècle*, Paris, La Découverte, coll. « SH / Histoire-monde », 2022.

d'emblée dans une transgression des frontières. Mais c'est aussi le cas dans d'autres épistémologies et pensées actuelles⁴⁴ qui ont un certain retentissement à l'international et qui conçoivent l'Afrique dans le mouvement mondial du cosmopolitisme, à l'instar de celles d'Achille Mbembe, dont la pensée s'inspire de Abiola Irele et Simon Gikandi. Celui-ci repense l'africanité à l'aune de ces multiples circulations, à la fois sortantes (la dispersion) et entrantes (l'immersion), anciennes (il évoque l'ère précoloniale) et contemporaines, exprimant en deçà le souhait de s'émanciper de la race – il énonce par exemple le fait qu'un certain nombre d'Africain·e·s ne sont pas noir·e·s – et de toute forme d'essentialisme. La notion de *Afropolitanisme* concentre ces différents éléments :

La conscience de cette imbrication de l'ici et de l'ailleurs, la présence de l'ailleurs dans l'ici et vice-versa, cette relativisation des racines et des appartenances primaires et cette manière d'embrasser, en toute connaissance de cause, l'étrange, l'étranger et le lointain, cette capacité de reconnaître sa face dans le visage de l'étranger et de valoriser les traces du lointain dans le proche, de domestiquer l'in-familier, de travailler avec ce qui a tout l'air des contraires – c'est cette sensibilité culturelle, historique et esthétique qu'indique bien le terme « *afropolitanisme* »⁴⁵.

L'afropolitanisme que conçoit Mbembe s'écarte de celui qui prévaut dans le contexte britannique, où la notion a été portée par la photographe et écrivaine britannique d'origine ghanéenne Taiye Selasi. Dans un article fondateur pour le concept, « Bye bye Babar », celle-ci présentait l'afropolitanisme comme un art de vivre propre aux « Africains du monde » (« African of the world »), à savoir les Afrodescendant·e·s cosmopolites, plurilingues, voyageur·euse·s, qui vivent dans des conditions aisées⁴⁶. Dans sa démarche, il est ainsi également question de rompre avec une certaine représentation miséabiliste, qu'elle nomme « The media's portrayals (war, hunger) ». Ainsi que le remarque Susanne Gehrmann :

afropolitanism du monde anglophone serait alors un terme qui décrit surtout un style de vie urbain d'une classe moyenne, voire aisée, des jeunes générations de la diaspora africaine (Selasi, 2005), tandis que *afropolitanisme* francophone se décrirait comme un concept permettant de repenser l'Africanité dans le monde, qu'elle soit continentale ou diasporique, comme un état d'âme transculturel et ouvert, qui prend en charge les maux particuliers de l'Afrique sans pour autant essentialiser le continent et ses cultures⁴⁷.

Elle insiste malgré tout sur le fait que les deux acceptations ne peuvent être totalement séparées. Si l'afropéanisme de Miano a des liens avec l'afropolitanisme de Mbembe, rejoint-il également celui de Selasi ? La réponse se trouve, à mon sens, dans la question des styles de vie, que

⁴⁴ Le panafricanisme est toujours d'actualité, mais ses racines sont plus anciennes.

⁴⁵ Achille MBEMBE, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, coll. « La découverte poche essais », 2013, p. 229.

⁴⁶ Taye SELASI, « Bye bye Babar » [en ligne], *The Lip Magazine*, 2005, URL : <https://thelip.robertsharp.co.uk/2005/03/03/bye-bye-barbar/>.

⁴⁷ Susanne GEHRMANN, « Les enjeux littéraires d'un concept controversé : l'Afropolitanisme », dans Virginie BRINKER, Guillaume BRIDET, *et al* (dir.), *Dynamiques actuelles des littératures africaines. Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme, op. cit.*, pp. 122-123. .

l'afropéanisme revendique également, mais d'une autre façon et dans une perspective qui se veut pragmatique, c'est-à-dire qui est proche des formes de vie, ce dont il sera question à la fin de ce chapitre.

La pensée de Mbembe rejoint en revanche celle de Miano, ainsi que plusieurs chercheurs l'ont démontré⁴⁸. Tous deux pensent l'Afrique à travers la circulation, tout en renouant avec une conception ancestrale de la frontière. Selon Mbembe, son appréhension moderne est liée à la conception de l'État-nation par les nations européennes colonisatrices, dans le contexte du XIX^e siècle, et avec l'objectif de stopper les circulations qui avaient cours au sein du continent. Miano rappelle qu'au « sens subsaharien ancien » la frontière est « un espace de médiation⁴⁹ » : « Depuis ce lieu particulier, il est possible de convoquer, selon les besoins de l'instant, ce que la conscience doit à l'Afrique ou ce qui lui vient d'ailleurs : Europe, Amériques, Asie, selon nos parcours singuliers⁵⁰ », ajoute-t-elle. Par extension, les deux penseurs d'origine camerounaise s'inscrivent dans une démarche anti-nativiste. Pour l'autrice, comme pour Mbembe, il s'agit de sortir du réflexe de l'« identité nationale », c'est-à-dire qui est bornée par un territoire, et au contraire de revendiquer une identité beaucoup plus souple, mouvante et ouverte vers l'extérieur. Miano conceptualise en ce sens Afropéa, que l'on peut concevoir comme une localité de l'afropolitanisme. Afropéa assume une histoire faite de circulations, dans un contexte comme la France où la question des « identités nationales » (cf. 3.1.1) est particulièrement sujette à débat. Il s'agit en deçà d'assumer les routes tracées entre ce pays avec d'autres territoires du monde.

➤ *Multiappartenance*⁵¹

Le discours littéraire se pose alors comme une illustration du propos : la section « Pièce d'identité » (*EPP*, 18-25) des *Écrits pour la parole*, dans laquelle des personnages qui évoquent la transterritorialité et transcontinentalité de leurs origines, vient soutenir cette idée. C'est par exemple ce que fait Ourey, qui décline son arbre généalogique, dont les membres sont originaires du Sénégal, de la France et du Viêt-Nam :

Mon arrière grand-père s'appelait Aboubakar. Il venait d'une région de France. Rufisque, alors, c'était la France. [...] Aboubakar est allé dans les tranchées pour défendre ce pays. Il n'a jamais tiré ailleurs, il a fait comme on lui a dit. La guerre finie, il s'est installé à Paris, y a épousé Marie, une infirmière venue du Havre. Marie et lui ont eu deux enfants : Pierre et Lucienne. À la maison, Pierre, on l'appelait Moussa. Lucienne répondait au doux prénom d'Awa. L'état-civil avait refusé ces prénoms-là.

⁴⁸ Voir par exemple la thèse de Louis NANA, « 'Panser l'en-commun' à travers la pensée postcoloniale et la création francophone contemporaine », dirigée par Susanne Goumegou et Rémi Astruc ; ou encore l'article d'Alice LEFILLEUL, « Afropéanisme, identités frontalières et afropolitanisme. Penser les nouvelles circulations » [en ligne], *Africultures*, n° 99-100, 2014, URL : <https://www.cairn.info/revue-africultures-2014-3-page-84.htm>.

⁴⁹ Léonora MIANO, "Littératures subsahariennes : la conquête de soi", *op. cit.*, p. 46.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Je l'écris sans trait d'union, à la manière de Léonora Miano.

Grand-père Moussa a convolé avec Pauline, Bordelaise noire, native du Gosier. Ils ont eu mon père, seulement lui, Philippe, qui s'est marié avec Justine. Ses parents venus du Viêt-Nam l'avaient baptisé Bao Ngoc. [...] Moi, j'ai trois prénoms : Ourey, Garance, Phuong. Ourey était la femme d'Aboubakar. Papa aime bien ce prénom, qui lui fait rêver à Rufisque, à la cuisine de sa grand-mère. [...] Phuong, maman me l'a donné parce que j'étais, à la naissance, aussi rouge qu'une fleur de flamboyant. Phuong, ça veut dire ça : fleur de flamboyant. J'ai foncé depuis. J'ai toujours vécu à Paris. Mon grand-père et mon père aussi. Mon patronyme, c'est Fall. Je m'appelle : Ourey, Garance, Phuong, Fall. Mon nom usuel, c'est Ourey Phuong Fall. Je trouve que ça en jette. Ça a du caractère (*EPP*, 18).

Ces trois espaces s'entremêlent dans l'identité de la narratrice. Ils y apparaissent conjointement dans son nom, affirmé et revendiqué, mais aussi par les références historiques mobilisées, qui se caractérisent par des circulations : celle des tirailleurs sénégalais avec l'histoire d'Aboubakar (Rufisque est situé au Sénégal et il est question de la « guerre des tranchées ») et celle des BUMIDOM avec le parcours de Pauline (elle est originaire du Gosier, ville guadeloupéenne). Si ces circulations entrent dans Paris, le texte élargit la ville à l'ensemble de ces territoires, l'inscrivant dans des réseaux transnationaux qui dépassent l'Afrodiaspora et vont jusqu'en Asie. Dans les deux dernières phrases de l'écrit pour la parole, les expressions « ça en jette » et « ça a du caractère », illustrent la fierté que le personnage tire de cette hybridité. Miano comme Mbembe admettent bien sûr que celle-ci a dans de nombreux contextes une histoire douloureuse, faite d'imposition et de violence : dans le cas de l'africanité, cette hybridité n'a pas été librement choisie, puisqu'elle a été, entre autres, imposée par la Déportation transatlantique et par la colonisation. L'hybridité résulte dans de nombreux cas historiques de l'écrasement des cultures autochtones⁵². Mais iels l'assument comme porteuse de nouvelles façons d'être au monde, plus en phase avec sa physionomie multiculturelle actuelle.

➤ *Au-delà des binarités*

Cette nouvelle physionomie invite à transcender les binarités, ainsi que le signifie l'écrit pour la parole qui clôt le recueil :

La binarité ce n'est pas français Ce n'est pas ce qui groove le plus Ce qui swingue le plus Ce qui promet le plus [...] La binarité est une fausse proposition
 Le mieux c'est l'addition : Française et Noire qui ouvre sur le ternaire puisqu'un troisième terme en sortira Le mieux c'est la conjonction La coordination : Noire de France où la fusion est un équilibre une perspective une voie sûre
 Le mieux pour beaucoup C'est de dépasser les limites Usées de la nation De voir plus grand Le mieux pour beaucoup C'est de transcender la couleur Qu'on comprenne Qu'il ne s'agit pas de race Qu'il n'est pas question de biologie Mais de culture
 D'appartenances mitoyennes en soi d'Histoire De la mémoire d'une rencontre sur

⁵² Ena ELUTHER, *L'africanité dans la littérature caribéenne. Continuité littéraire et culturelle de l'Afrique aux Amériques*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2021, pp. 232-233.

laquelle il est impossible de revenir

Celles qui inventent un langage nouveau Celles qui ne croient pas à l'achèvement du monde Celles qui brisent les cloisons factices Celles qui accouchent de l'à-venir se disent : Afropéennes (*EPP*, 73).

On retrouve dans ce texte l'aspect sécant qui est propre à l'hybridité et à la créolisation, l'idée que quelque chose est *en train de se faire*, le texte mentionnant un futur (« en sortira ») et convoquant un « à-venir ». L'écriture en deux mots d'un terme écrit traditionnellement en un seul (« avenir ») insiste sur la multiplication des éléments que l'on insère dans ce qui vient ; quand « l'avenir » dénote une perspective temporelle, l'à-venir renvoie à « tout ce qui vient ». En deçà, on peut donc percevoir Afropéa comme un espace qui ouvre les possibles pour l'identité et qui l'entraîne vers une forme de désidentification, débarrassée des binarités contraignantes (« les cloisons factices ») et des identités nationales. Le « ternaire » renvoie à ladite hybridité et rappelle le tiers-espace que celui-ci mentionne :

Le tiers-espace, quoi qu'irreprésentable en soi, constitue les conditions discursives d'énonciation qui attestent que le sens et les symboles culturels n'ont pas d'unité ou de fixité primordiales, et que les mêmes signes peuvent être appropriés, traduits, réhistoricisés et réinterprétés⁵³.

Comme l'Atlantique noir, la Méditerranée noire pourrait tout autant y renvoyer ; située entre l'Afrique et l'Europe, elle figurerait ce lieu à partir duquel naissent des identités transnationales qui ne seraient ni africaines ni européennes, mais qui naîtraient de la traduction culturelle qui s'élabore entre ces deux espaces. Dans le même temps, elle permettrait de s'émanciper des catégories sociales telles que la race (« qu'il ne s'agit pas de race » « transcender la couleur »), et du genre, ainsi que le prévoient les penseur·euse·s cité·e·s en début de chapitre. Cet écrit pour la parole s'écrit effectivement au féminin. Plaçant en anaphore le pronom démonstratif « celles » et se terminant par les substantifs « Afropéennes », le texte suggère la possibilité pour Afropéa de repenser les identités masculines / féminines.

9.2 Que serait une esthétique de la Méditerranée noire ? Une esthétique résolument hybride

9.2.1 Des frontières génériques transgressées

⁵³ Homi K. BHABHA, « Préface », Frantz FANON, *The Wretched of the Earth*, Richard Philcox, New York, Grove Press, 2004.

➤ *L'émancipation des contraintes formelles*

L'esthétique des textes rend compte de ces reconfigurations, comme de leurs genres. Ainsi, Miano écrit par exemple que « parler de *roman africain* revient à évoquer la manière dont les Subsahariens comprennent et s'approprient un format narratif venu d'ailleurs, afin d'y faire pénétrer leurs propres récits⁵⁴ ». Revoir cette codification, la transformer au gré de pratiques et d'imaginaires venus d'ailleurs revient donc à subvertir le genre littéraire dans sa norme dominante. C'est là quelque chose que Miano assume, notamment à propos de ses romans :

Je ne me conforme pas à la règle – qui veut qu'en France le roman, ça soit un personnage mis face à des conflits qu'il résout plus ou moins. C'est considéré comme une faute de goût, quand cela ne m'expulse pas carrément du monde littéraire. Des gens estiment que, depuis le début, je ne fais pas de littérature. Je m'en fous car j'estime que quand tu viens d'un autre espace, tu as le droit d'habiter une forme européenne – le roman, en l'occurrence – de manière transgressive⁵⁵.

La transgression des genres littéraires s'observe aussi dans le corpus pour la scène de la thèse, qui s'éloigne frontalement des conventions théâtrales, lesquelles sont sans doute les plus anciennes dans l'histoire de la littérature⁵⁶. Doumbia assume par exemple la dimension narrative du *Iench* : « Si on regarde bien la construction du *Iench*, ce ne serait pas difficile de le transformer en roman, parce qu'en fait il y a du monologue intérieur. Je pense d'ailleurs que je ne laisse pas assez de trous par rapport au théâtre⁵⁷ ». Pour Anne Übersfeld, le texte de théâtre est par essence « incomplet⁵⁸ », et la mise en scène vient apporter ce qui lui manque ; c'est à cette incomplétude que renvoient les « trous » dont parle Doumbia. Dans le prologue par exemple, les personnages ne dialoguent pas véritablement. Les répliques de Ramata sont en réalité surtout descriptives : « Dans la lumière éclatante des néons soudain sa silhouette est là. / Ombre rouge qui illumine les allées aseptisées du magasin. / Les muscles frangins bougent comme une danse » (*LI*, 9). Ainsi les autrices ne s'arrêtent pas aux frontières génériques et professent une libération des contraintes formelles.

➤ *Écriture féminine (Cixous)*

⁵⁴ Léonora MIANO, « Littérature subsahariennes : la conquête de soi », *op. cit.*, p. 41.

⁵⁵ Virginie DESPENTES, Léonora MIANO, « “Le monde ne t'attend pas, il faut que toi, tu l'attendes”. Dialogue Léonora Miano / Virginie Despentes », *Les Inrockuptibles*, n° 1121, 2017, p. 38.

⁵⁶ Voir notamment *La Poétique* d'Aristote, qui date de 335 av. J.C. et qui est considérée comme le premier traité littéraire de l'Europe.

⁵⁷ Marjolaine UNTER ECKER, « Les frontières, ça n'existe pas. Entretien avec Éva Doumbia » [en ligne], *op. cit.*

⁵⁸ Anne ÜBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, coll. « Lettres Belin sup », 1996.

Dans l'histoire littéraire française, les grands textes de « codification de la littérature » ont été rédigés par des hommes, notamment à l'époque du classicisme⁵⁹. Les écrivains masculins dominent également ce qui est communément désigné comme le patrimoine littéraire français, ce qui a fait dire à Hélène Cixous, entre autres, que l'écriture est de « tradition phallogocentrique⁶⁰ ». Aussi Cixous invite les femmes à se saisir de l'écriture, qu'elle présente comme un véritable support d'émancipation et de réappropriation de soi : « Il faut que la femme écrive par son corps, qu'elle invente la langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétoriques, ordonnances et codes, qu'elle submerge, transperce, franchisse le discours-à-réserve ultime⁶¹ ». Parmi ces codes qui déterminent l'écriture féminine, qu'il faut comprendre ici non pas simplement comme une écriture provenant de femmes, mais comme une écriture délivrée des dites caractéristiques phallogocentriques, on trouve les genres littéraires / artistiques, dont la transgression pourrait de ce fait aussi signifier celle des genres sociaux, ainsi que l'illustre à certains égards le corpus de la thèse. Le travail de Leïla Anis est à ce sujet évocateur, d'autant plus qu'il met en abyme la pratique théâtrale (cf. 7.3.3). Leïla Anis et son double personnage s'en saisissent pour affirmer une identité féminine librement choisie et assumée (*FD*, 31), ce dont témoigne par ailleurs la forme en *one woman show* de la « pièce ». Seule sur scène, elle se dédouble pour jouer d'autres personnages : elle est donc véritablement au centre de l'œuvre, dont elle est à la fois autrice et interprète. En ce sens, la pièce rompt avec le théâtre traditionnel, ce que fait aussi le texte en abrogeant certaines règles de la syntaxe, autre élément que Cixous cite pour définir l'écriture féminine⁶² telle qu'elle la conçoit ; on a déjà noté que dans *Fille de*, certains passages présentent des successions de syntagmes nominaux sans qu'ils soient reliés par des verbes, et que d'autres ne sont pas ponctués.

➤ *Les Écrits pour la parole*

C'est aussi ce que l'on peut constater dans *Écrits pour la parole*, recueil qui se caractérise par une forme littéraire novatrice. Mis à part le titre qui mentionne le dire, et le nom de la collection de l'édition « Scène ouverte », rien d'autre n'indique qu'il s'agit à proprement parler de texte « de théâtre » ou pour la scène. On comprend à la lecture qu'il s'agit de témoignage, mais là non plus, rien ne le précise explicitement, et l'esthétique travaillée des textes les éloigne d'une certaine façon de la véracité qui est généralement de mise dans la forme testimoniale :

Je ne veux pas qu'on m'aime Qu'on me courtise Qu'on m'invite au restaurant Qu'on

⁵⁹ Par exemple, Nicolas Boileau auteur de *l'Art poétique* (1674) qui a constitué le texte de référence en matière de versification classique, ne cachait pas sa misogynie, ainsi qu'on peut le constater quand on lit sa *Satire contre les femmes* (1657).

⁶⁰ Hélène CIXOUS, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, op. cit., p. 37.

⁶¹ *Ibid.*, p. 55.

⁶² « Telle est la puissance féminine, qu'emportant la syntaxe, rompant ce fameux fil [...] qui sert aux hommes de substitut de cordon pour s'assurer, sans quoi ils ne jouissent pas, que la vieille mère est bien toujours derrière eux » (*Ibid.*, 56).

me tienne la porte Qu'on m'offre des fleurs Je m'en fous Oui Je m'en fous Parfaitement
 Je ne veux plus qu'on m'aime Si je ne peux pas me loger travailler me réaliser arriver
 tout en haut Je ne veux plus qu'on m'aime si je ne suis pas dans les livres d'Histoire
 dans les livres tout court À la tête des institutions et de tout ce qui a une tête Je m'en
 fous qu'on me Courtise Qu'on me trouve sensuelle avec ma voix grave ma cambrure
 ma peau ambrée [...] J'en ai soupé de la fraternité sans égalité Ce serait quoi la fraternité
 si ça ne marchait pas avec l'égalité Ce serait quoi la fraternité ce serait quoi à part une
 plaisanterie douteuse La fraternité si ça ne marchait pas avec l'égalité (EPP, 51).

On constate à certains endroits de ce texte un rythme régulier (« travailler [...] réaliser arriver » comportent chacun trois syllabes), la présence d'anaphores (« qu'on me », « Je ne veux plus », « Ce serait quoi ») et de répétitions (« fraternité », « égalité »), qui rendent compte d'une écriture non-linaire et orale ; or, il s'agit là de caractéristiques que Cixous mentionne dans sa conceptualisation de l'écriture féminine. En outre, le texte débute par la mention d'un refus et le met ainsi en relief. On comprend que c'est une femme noire qui s'exprime ici et qui clame son refus de se satisfaire d'une empathie, qui n'est d'ailleurs souvent pas sincère, sans que ne lui soient accordés les mêmes droits que ceux qu'ont les autres – sous-entendu les hommes, mais aussi les femmes blanches. Aussi, la transgression n'est ici pas seulement esthétique, mais cette dernière sert aussi à défaire le silence imposé aux femmes noires. Le personnage le rompt à travers son discours, que d'aucuns trouveraient véhément (« je m'en fous »), ce qui illustre bien le rapprochement entre les homonymes « genres littéraires » et « genres sociaux » qu'avait aussi repéré Jacques Derrida⁶³ :

La question du genre littéraire n'est pas une question formelle : elle traverse de part en part le motif de la loi en général, de la génération, au sens naturel et symbolique, de la naissance, au sens naturel et symbolique, de la différence de génération, de la différence sexuelle entre le genre masculin et le genre féminin, [...] d'un rapport sans rapport entre les deux, d'une identité et d'une différence entre le féminin et le masculin.

9.2.2 « Méditerranée, mer de nos langues⁶⁴ » : pratiques plurilingues

➤ *L'exemple de Miano*

Le dépassement de ces contraintes formelles est aussi perceptible dans l'usage de la langue. Une esthétique de la Méditerranée noire serait également plurilingue. Miano convoque au sein de son écriture les différentes influences culturelles qui l'habitent :

Ma langue d'auteur n'est un français classique qu'en apparence. [...] Ma ponctuation n'est pas toujours orthodoxe. Elle cherche des rythmes non européens. Il y a toujours,

⁶³ Jacques DERRIDA, « La loi du genre », *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 277.

⁶⁴ Référence à : Louis-Jean CALVET, *La Méditerranée: mer de nos langues*, Paris, CNRS éditions, 2016.

dans le soubassement de la phrase, une multitude d'autres langues. Celles dans lesquelles je ne pense pas, mais que je ressens. J'écris dans l'écho des cultures qui m'habitent : africaine, européenne, africaine américaine, caribéenne [...] Mon esthétique est donc frontalière. Elle utilise la langue française, mais ses références, les images qu'elle déploie sur la page, appartiennent à d'autres sphères⁶⁵.

L'œuvre de l'autrice mélange le français à des langues africaines (douala, djoula, swahili...), à l'égyptien ancien, notamment en contexte spirituel et idéologique⁶⁶, à l'anglais, au camfranglais et au créole antillais. Le texte retrouve là son étymologie : il constitue un tissage de langues ou de références à des langues, de même que des cultures dont elles sont issues, relevant en cela d'un « hétérolinguisme », notion que Jean-Marc Moura définit comme la « présence de divers idiomes⁶⁷ » dans des textes écrits en français. Ceux-ci constituent alors un lieu « où les langues se mêlent, pas forcément de manière tonitruante, s'imprégnant naturellement les unes des autres, pour produire, sur la page blanche, la représentation d'un univers composite, hybride⁶⁸ ». Miano détermine d'ailleurs sa pratique plurilingue à nouveau à partir de la frontière⁶⁹, qui, encore une fois, revêt sa connotation de lien. Dans cette approche, l'imposition de la langue coloniale n'est donc pas saisie comme une perte des possibilités de dire, mais au contraire comme une multiplication de celle-ci – même si là encore, il s'agit d'une subversion de la violence subie.

L'hybridité linguistique, que l'on comprend donc non pas comme une simple addition mais comme la production d'un élément nouveau, va croissant au fur et à mesure des publications, dans la mesure où les différenciations entre les langues convoquées sont de moins en moins nettes. Elle figure le « code langagier » de l'écrivain postcolonial, qui est propre à « sa culture et à son individualité⁷⁰ ». Dans les premiers romans de Miano, leur nombre est assez limité, et ces mots sont rendus apparents par l'emploi de l'italique et traduits en notes de bas de page. Ce sont par exemple des proverbes, comme dans *Les Aubes écarlates* (2009), où l'autrice traduit dans le corps du texte un proverbe douala en français, « Aux anciens, Nyambey a accordé une longue vie. Aux jeunes, il a donné une longue vue », et l'écrit aussi, en note de bas de page, en langue originale – « Tetea buki mba o jinda la Loba. Mba pe na buki mo o jene la mambo⁷¹ ». Ce sont aussi des expressions dont le sens local peut échapper à un lectorat français, à l'instar de « circuit », qui renvoie à un « petit restaurant populaire » au Cameroun⁷². Dans *Contours du jour qui vient* (2006), l'autrice précise explicitement dans l'une de ces notes

⁶⁵ Léonora Miano, "Habiter la frontière", *op. cit.*, p. 29.

⁶⁶ Il est notamment mobilisé par le personnage d'Amandla, qui a une sensibilité afrocentriste.

⁶⁷ Jean-Marc MOURA, « Langues et littératures » [en ligne], dans *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Puf, coll. « Quadrige », 2013, URL : <https://www.cairn.info/litteratures-francophones-et-theorie-postcoloniale--9782130620570-p-83.htm>.

⁶⁸ Léonora MIANO, "Habiter la frontière", *op. cit.*, p. 25.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁰ Jean-Marc MOURA, « Langues et littératures », *op. cit.*,

⁷¹ Léonora Miano, *Les aubes écarlates* : « Sankofa cry », Paris, Plon, coll. « Pocket », 2011, p. 70.

⁷² *Ibid.*, p. 71.

de bas de page que ces termes étrangers « sont des invites à aller voir ailleurs⁷³ ». Des notes de bas de page sont aussi employées dans le recueil de nouvelles *Afropean Soul* (2008), ou par ailleurs de nombreux mots en français issus d'un registre soit soutenu soit argotique sont précisés, ce qui s'explique par le fait qu'il s'agit d'une édition scolaire. L'anglais est aussi mobilisé dans de nombreux textes à travers les titres de morceaux de musique qu'ils mentionnent et qui sont souvent issus du répertoire afro-américain. On le retrouve encore dans le titre du roman *Blues pour Élise* (2010), publication à partir de laquelle l'autrice préfère l'usage d'un glossaire, qui vient préciser des termes employés dans des interludes écrits intégralement en camfranglais, argot parlé au Cameroun qui mélange les langues locales, l'anglais et le français. Les pages de renvoi n'y sont pas indiquées, de même que dans *Crépuscule du Tourment*, où les glossaires sont organisés en différentes sections, qui renvoient à des parties du roman dans le Tome 1 (« l'univers d'Amandla ») et à des thèmes (les « lieux » dans le tome 2). Enfin, dans *Rouge impératrice* (2019), les mots en différentes langues africaines ne sont plus différenciés par une police italique et le glossaire précise que « les termes relatifs aux vêtements, coiffures et parures » ne sont pas traduits « lorsqu'il est aisé de les trouver à l'aide d'un moteur de recherche⁷⁴ », une partie du lectorat francophone étant ainsi placé devant la nécessité de se familiariser avec un lexique qu'il ne connaît souvent pas. Là aussi, le plurilinguisme est explicité comme révélateur de l'hybridité qui marque la fiction : « il s'agit de la langue de cette histoire écrite dans l'écho de plusieurs cultures⁷⁵ ». Ces textes inaugurent de nouvelles pratiques du français, une langue que l'on pourrait qualifier d'afropéenne, afrodiasporique, ou encore « afrophonique⁷⁶ », qui se réconcilie avec ces multiplicités, et dessine là aussi, au sein de l'espace textuel, une cartographie linguistique plurielle.

➤ *L'exemple du Iench*

Je parle d'une langue afropéenne ou afrodiasporique parce que le texte littéraire rassemble des langues qui sont issues des continents africain, américain et européen. Il s'agit bien évidemment plus d'une pratique de l'écriture multilingue que de l'invention d'une langue à proprement parler, mais on peut y voir des échos ou des résonnances, mêmes lointaines, avec des pratiques langagières propres à l'histoire afrodiasporique et s'inscrivant dans les « rencontres » entre les continents. On pense notamment aux créoles caribéens, nés de la rencontre entre les langues européennes et africaines notamment. Apparaissant avec l'histoire de l'esclavage, les créoles ont permis la communication entre les déporté·e·s issues de

⁷³ Léonora MIANO, *Contours du jour qui vient*, Paris, Plon, coll. « Pocket », 2007, p. 50.

⁷⁴ Léonora MIANO, *Rouge impératrice*, Paris, Grasset, 2019, p. 603.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Véronique PETETIN, « L'Afrophonie de Léonora Miano » [en ligne], *Etudes*, n° 9, 2017, pp. 83-92, URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2017-9-page-83.htm>.

différentes régions d’Afrique. Aux côtés d’autres pratiques de communication que le langage, comme les expressions artistiques (cf. chap. 4), ces langues sont donc symboliques d’une forme de subversion et de résistance. Anciens *pidgins*, ils se sont transmis de génération en génération et sont finalement devenus des langues natives. Certaines recherches attestent d’autres langues nées dans l’Atlantique, qui ont quant à elles disparu. Markus Rediker évoque par exemple des langues véhiculaires qui étaient parlées par les commerçants issus des différents territoires de la côte africaine et qui auraient servi à la communication des esclaves sur les navires négriers⁷⁷. Or, et l’on trouve là une autre façon de soutenir l’hypothèse que la Méditerranée est aussi un lieu de créolisation, les circulations et les contacts entre l’Afrique, l’Europe et l’Orient ont aussi vu l’émergence de langues maritimes, telle la *lingua franca*, attestée depuis la Renaissance et disparue au XIX^e siècle, qui entremêlait les langues d’Europe du Sud et était parlée sur les différentes rives de la Méditerranée, y compris au Maghreb, ainsi que le soutient Jocelyne Dakhlia. Elle s’étendrait même jusque sur les rives de l’Atlantique, puisque Markus Rediker écrit que des Sierra-Léonais la pratiquaient⁷⁸. Parlée par les commerçant·e·s, les marins, les esclaves – bref, tous ceux qui transitaient entre l’Afrique, l’Europe et l’Orient –, elle atteste de l’existence d’une forme de créolisation en Méditerranée. Ces pidgins sont intéressants parce qu’ils déconstruisent l’idée qu’une langue est liée à un territoire⁷⁹. De fait, la *lingua franca* « appartient » à la mer, elle se caractérise donc par un aspect foncièrement mouvant, figuratif d’un entre-deux, d’un tiers-espace : « Mieux encore, elle fait éclater nos représentations communes de la langue parce qu’elle ne révèle quasiment aucune détermination sociale. Ce n’est jamais la langue d’un groupe social, ni un parler socialement marqué ou marquant⁸⁰ ».

Ce sont des intentions similaires qu’envisage Éva Doumbia à travers son œuvre pour la scène, et ses pratiques linguistiques témoignent de l’espace plurilingue afropéen que figure aussi la Méditerranée, de même que la Caraïbe et l’Atlantique. *Le Iench* contient par exemple un glossaire, qui répertorie des créations langagières mixtes, comme « Bataraden », qui mélange le français « bâtard » (dont l’origine est obscure mais que l’on soupçonne être germanique) et le bambara « Gnamokoden », ainsi que des termes issus de cette langue. Doumbia retranscrit dans son texte, des apostrophes (« Ndogo », « Ko di ? »...), des insultes (« Gnamokoden » apparaît aussi dans *Anges fêlées*), des déclarations et des apostrophes. Elle emploie à cet égard des graphies transparentes pour un lectorat français plutôt que celle qui est normalisée en bambara, où « je t’aime » s’écrit par exemple « M’bi fe ». On trouve dans ce glossaire également des mots en *nouchi*, argot ivoirien né dans les années 1970 dans les rues d’Abidjan et inventé par des jeunes déscolarisé·e·s et délinquant·e·s, qui s’en servaient comme d’un langage « crypté⁸¹ ». Basé sur le français et issu du français populaire ivoirien, il emprunte

⁷⁷ Marcus REDIKER, *À bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite*, op. cit., p. 406.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Ainsi que le concevait par exemple Leibniz dans *L’harmonie des langues* (1679-1710).

⁸⁰ Jocelyne DAKHLIA, *Lingua Franca*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 15.

⁸¹ Jean-Claude DODO, *Le nouchi : étude linguistique et sociolinguistique d’un parler urbain dynamique.*, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d’Ivoire, 2015, p. 50.

du lexique à plusieurs langues africaines, à l’instar du dioula, du baoulé ou du bété⁸² ; là encore, il s’agit donc d’une langue fondamentalement hybride et vivante, puisque le nouchi ne cesse de s’alimenter à de nouvelles expressions, lesquelles fonctionnent souvent par des processus de métaphore. Rapidement, il a été approprié par d’autres franges de la population et de la jeunesse, comme dans le milieu étudiant. Largement promu par la musique et des genres locaux comme le zouglou, le coupé-décalé et le youssoumba, ou encore le reggae, le rap etc.⁸³, il est devenu un parler à la mode. On le retrouve aussi dans certaines œuvres littéraires, comme *Noire précieuse* (2020) d’Asya Djoulaït, ou dans les romans d’Armand Gauz, et l’on pense aussi à la bande-dessinée de Marguerite Abouet et Clémentine Oubrierie, adaptée en film d’animation, *Aya de Yopougon*. Dans ces œuvres, le nouchi est inséré dans le texte en français sans différenciation, alors que chez Doumbia, son emploi est indiqué par un astérisque, qui renvoie au glossaire, lequel contient aussi des mots en bambara – sans doute parce que le public cible reste un lectorat de France métropolitaine où le texte est distribué, lectorat qui ne connaît pas ces mots, même si certains d’entre eux se sont inscrits dans le parler des jeunes générations en France, à l’instar de « go ». Chez Doumbia aussi, le plurilinguisme est révélateur de l’hybridité culturelle qui est la sienne et de celle de ses personnages. C’est ce que l’on peut voir dans cet extrait, qui constitue une scène de théâtre dans le théâtre, où Drissa et Karim imitent le parler de l’Afrique subsaharienne francophone qui pourrait être celui de leurs aînés en employant des mots et des expressions issus du bambara, de l’arabe et du nouchi :

DRISSA. Han... Mon vieux. Voilà. I sigui. (*Mandela s’assoit*).

KARIM. Il n’y a rien de grave.

DRISSA. Ah ça, c’est bien.

KARIM. Seulement que mon frère est mort.

DRISSA. Ko di ? Quel frère ?

KARIM. Le fils de mon petit frère le grand frère de la mère même père même mère de la fille même père même mère de la mère de ma sœur. Waye.

DRISSA. Ahan ! Et Allah. C’est la volonté du Très Grand. Dieu donne et Dieu reprend.

MANDELA. Amina. (*Il se touche le front*)

DRISSA. Al Hamdoulila, Dieu est grand.

KARIM. La famille te remercie. Bon seulement qu’il faut envoyer cinq cent mille francs CFA.

DRISSA. Tché. Wallaye. Ah mon frère, mon ami tu me trouves dans les problèmes. C’est que ma petite sœur même père même mère a une courte petite maladie grave.

KARIM. Tché. Bon cent mille pour le mouton.

DRISSA. J’ai compris.

KARIM. Tu fais Western Union à mon nom.

DRISSA. Et Allah ! Tu me tues. Tu es trop fort.

⁸² Akissi Béatrice BOUTIN, Jean-Claude DODO, « L’actualisation du lexique et des expressions du nouchi comme participation sociale des jeunes à Abidjan », dans Abréam Vahoua KALLET, Appoh Enoc Kra KOUAKOU et Danielle Aimée LEZOU KOFFI (dir.), *Cheminelements linguistiques: mélanges en hommage à N’Guessan Jérémie Kouadio*, Sarrebruck, Editons universitaires européennes, 2016, p. 519.

⁸³ Des artistes internationalement connus comme DJ Arafat, Alpha Blondy, Ismaël Isaac, Magic System, l’emploient dans leurs textes. Voir la thèse de Jean-Claude DODO (*ibid.*, pp. 52 – 54) pour des exemples précis.

MANDELA. Al Hamdoulilah. *Ils rient et se checkent à nouveau* (LI, 52-53).

Le mélange de locutions interjectives religieuses en arabe « Et Allah ! », « wallaye », « Al Hamdoulila ! », complétées dans l'une des occurrences par le français « Dieu est grand », d'expressions en bambara comme l'interjection (« tché ») et les apostrophes « I sigui » (assieds-toi) ou encore « Ko di ? » (« Tu dis quoi ? »), est certes basé sur la structure syntaxique du français, mais emploie des références plus ou moins directes à l'espace ouest-africain, comme des formules particulières, qui y sont d'usage, à l'instar de « mon petit frère même père même mère ». La mise en abyme est suggérée par le rire, et par la succession des interjections, témoignant de la complicité des amis. Mais elle est aussi l'occasion de rendre compte de l'identité plurielle dont ils héritent, la langue venant la signifier et la représenter dans sa propre hybridité. À propos de ces pratiques langagières qui émanent des littératures « intrangères⁸⁴ », néologisme qui renvoie aux écrivains issus de l'immigration, Iona-Maria Marcu affirme que les pratiques plurilingues ont une fonction de représentativité de la marge dans laquelle se situent les personnages mis en scène :

Tout cela ne peut se dire/s'écrire que dans une langue hybride, à mi-lieu entre la langue de l'origine – le français – et la langue des origines – langue des ancêtres –, une langue de la rue, des cités, située à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la langue française – littéraire et circulante –, ou plutôt rangée à la périphérie de la norme. Son espace de circulation et le travail qu'elle subit en font également une langue à caractère identitaire représentant la manifestation de l'appartenance à la marginalité, par rapport à la littérature canonique, et servant à l'élaboration d'une langue littéraire hors norme qui s'écrit et se parle simultanément⁸⁵.

Cette remarque se prête particulièrement aux textes pour la scène, qui sont faits pour être dits. Elle rappelle aussi *le Iench*, dans la mesure où l'espace social mis en scène s'inscrit dans les frontières urbaines, de même que dans les textes étudiés par Marcu. Mais au-delà de la représentativité, je pense qu'il y a là aussi une fonction d'accessibilité d'une part et de représentativité d'autre part ; en cela, il ne s'agit pas juste d'affirmer l'appartenance à la marge, mais aussi de décloisonner celle-ci du reste de l'espace social, de faire entrer cette langue et ceux qui la pratiquent dans la littérature, que je conçois comme un support de transmission. Cette pratique linguistique hétérolingue ouvrirait aussi des possibles qui dépassent l'espace textuel et qui agissent dans son instance de réception.

⁸⁴ Dans son article, Iona-Maria Marcu précise que « L'origine de ce mot n'est pas facile à déterminer. Si le personnage Kamel Léon du roman *Allah Superstar* de l'écrivain algérien Y.B., alias Yassir Benmiloud, affirme avoir inventé lui-même ce terme, une recherche sur Internet nous fait découvrir un autre possible forger du mot, à savoir l'écrivain allemand d'origine turque Cem Özdemir dont la biographie s'intitule *Je suis un intranger* [*Ich bin Inländer*] » (Ioana-Maria MARCU, « L'écriture des auteurs « intrangers ». À la « périphérie » de la norme » [en ligne], *Carnets*, Deuxième série-7, 2016, p. 10, URL : <http://journals.openedition.org/carnets/961>).

⁸⁵ Iona-Maria MARCU, « L'écriture des auteurs « intrangers ». À la « périphérie » de la norme » [en ligne], *Carnets*, vol. 7, 2016, p. 3, URL : journals.openedition.org/carnets/961.

➤ *La traduction, outil de l'hybridité et de l'universel latéral*

Pour Glissant, la pratique plurilingue est caractéristique de l'écriture contemporaine :

Je suis partisan du multilinguisme en écriture, la langue qu'on écrit fréquente toutes les autres. C'est-à-dire que j'écris en présence de toutes les langues du monde. Quand j'écris, j'entends toutes ces langues, y compris celles que je ne comprends pas, simplement par affinité. C'est une donnée nouvelle de la littérature contemporaine, de la sensibilité actuelle : fabriquer son langage à partir de tant de langages qui nous sont proposés, par imprégnation, et par la télévision, les conférences, les musiques du monde, poèmes islandais ou chants africains. Non pas un galimatias, mais une présence profonde, et peut-être cachée, de ces langues dans votre langue⁸⁶.

L'écrivain·e aurait donc un contact privilégié avec la langue, non seulement la sienne, mais aussi toutes les autres et l'écriture lui permettrait d'accéder à un espace de confluence de toutes les langues du monde. Le texte littéraire pourrait alors être considéré comme un vaste espace de traduction de tous ces bruissements de langue que l'écrivain entend. Cette « langue totalité » rappelle le « pur langage » que Walter Benjamin mentionne dans sa perception de la traduction et qu'il présente dans sa préface à la traduction des *Tableaux parisiens* de Baudelaire⁸⁷. En substance, Benjamin considère que puisque tout texte peut toujours être traduit, il y a un lien fondamental qui existe entre les différentes langues, et ce lien fondamental ce serait ce « pur langage », auquel le·la traducteur·rice – et par extension, l'écrivain·e – aurait accès. La traduction atteste de l'existence de ce pur langage, sans pour autant le reproduire explicitement, mais n'est donc jamais la transposition d'un texte original. Tout en permettant la survie du texte, elle le renouvelle par l'intermédiaire du contexte dans lequel se trouve le traducteur.

Bhabha déplace cette conception de la traduction vers le domaine du culturel. Les processus d'hybridation, des cultures postcoloniales notamment, qui sont marquées par les déplacements, seraient similaires à un texte traduit. Elles se formeraient par un processus constant de traduction d'autres cultures, desquelles elles se différencieraient par cet « autre » que la traduction y inscrit. Le tiers-espace pourrait alors constituer le lieu du « pur langage », il renverrait à cet espace où la traduction des différentes cultures se produirait.

Le philosophe Souleymane Bachir Diagne convoque lui aussi la traduction, cette fois-ci pour éclairer son approche de « l'universel latéral ». Il reprend cette notion à Maurice Merleau-Ponty, pour qui il s'agissait de concevoir un universalisme autre que celui du « surplomb », tel celui qui a dominé pendant l'époque coloniale et qui s'inscrirait dans une « incessante mise à

⁸⁶ Lila Azam ZANGANEH, « Édouard Glissant : “La langue qu'on écrit fréquente toutes les autres” » [en ligne], *Le Monde.fr*, publié le 03/02/2011, URL : https://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2011/02/03/edouard-glissant-la-langue-qu-on-ecrit-frequence-toutes-les-autres_1474497_3208.html.

⁸⁷ Pour le texte original, voir : Charles BAUDELAIRE, *Tableaux Parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers*, édition bilingue français-allemand, Heidelberg, Verlag von Richard Weißbach, 1923. Pour la traduction française, voir : Walter BENJAMIN, « La tâche du traducteur », *Œuvres I*, Gallimard, Paris, 2000, p. 258.

l'épreuve de soi par l'autre et de l'autre par soi⁸⁸ ». Pour Diagne, la traduction permettrait d'atteindre cet universel horizontal :

[...] la réponse à Babel, c'est à la fois le pluriel des langues, goûter le pluriel des langues, le célébrer, comme une multiplication des différents visages de l'aventure humaine, et en même temps célébrer la traduction, qui fait que ce pluriel des langues puisse aussi être une rencontre. C'est une idée qui m'est très chère.

[...] je suis quelqu'un qui, à la différence de la majorité des auteurs postcoloniaux, croit et veut l'universel, mais c'est un universel de la rencontre, un universel de la traduction, où les langues se rencontrent et se traduisent⁸⁹.

L'artiste et l'écrivain·e situé·e dans l'espace frontalier qui lui·elle-même revendique son hybridité culturelle ne pourrait-iel pas alors être celle·celui qui approche le pur langage dont parle Benjamin ? Ne pourrait-iel pas être celui·celle qui permet la transmission de « l'universel latéral » cher à Diagne ? Ne pourrait-iel pas faire de l'hybridité de Bhabha une instance permettant d'accéder à l'universel – latéral ou horizontal ?

9.2.3 Une autre forme de traduction : l'intermédialité

➤ *L'intermédialité au sein des œuvres : l'exemple de Filiations ou les enfants du silence*

Ainsi que le rappellent Renaud Pasquier et David Schreiber, en faisant référence à Pierre Delattre, les différentes disciplines artistiques pourraient être considérées comme des formes de langage. Dans un support interdisciplinaire, elles seraient en ce cas, engagées dans un processus de traduction, comme les langues susmentionnées. Mais « il ne s'agit plus alors [...] d'une opération partielle et temporaire, mais d'une entreprise bien plus ambitieuse, l'élaboration d'un nouveau langage universel⁹⁰ ». Ce qui est sûr, c'est que dans les œuvres du corpus, l'intervention d'autres disciplines que celle du texte écrit participe à la production du sens, à comprendre ici à la fois comme capacité sensorielle et comme signification. L'interdisciplinaire crée en effet de la polysensorialité, ce qui contribue à la multiplication des effets de significations de l'œuvre. C'est ce que dit par exemple Leïla Anis⁹¹ à propos des choix

⁸⁸ Maurice MERLEAU-PONTY, « Rapport de Maurice Merleau-Ponty pour la création d'une chaire d'Anthropologie sociale » [en ligne], *La lettre du Collège de France*, 2008, p. 52, URL : <http://journals.openedition.org/lettre-cdf/229>.

⁸⁹ Elara BERTHO, « Un universel comme horizon. Entretien avec Souleyman Bachir Diagne » [en ligne], 2019, URL : <https://elam.hypotheses.org/2140>. Voir aussi à ce sujet : Souleymane Bachir DIAGNE, « Penser l'universel avec Étienne Balibar » [en ligne], *Raison publique*, vol. 2, n° 19, 2014, URL : <https://www.cairn.info/revue-raison-publique1-2014-2-page-15.htm>.

⁹⁰ Renaud PASQUIER, David SCHREIBER, « De l'interdiscipline à l'indiscipline. Et retour ? » [en ligne], *Labyrinthe*, n° 27, 2007, p. 98, URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/1983>.

⁹¹ Leïla ANIS, *Entretien avec Leïla Anis, Boudoirs du off* [en ligne], 2014, 2014, URL : <https://ouvertauxpublics.fr/boudoir-du-off13-leila-anis-filiations-ou-les-enfants-du-silence-off-2014/>.

de mise en scène de son texte *Filiations ou les enfants du silence* par Karim Hammiche. Au-delà du texte, celle-ci convoque la peinture en faisant intervenir sur scène un artiste-peintre, et offre une place importante à la musique, avec la participation de l'artiste-compositeur Benjamin Gibert, qui y joue du piano, et de la chanteuse lyrique Anne Davienne : « Le chant parle de nos sens, là où nos mots font silence », indique le site de la compagnie. L'interdisciplinarité complète donc des absences qui interviennent dans les possibilités du discours. Les deux écrans installés sur scène, un « de vidéo-projection pour raconter le passé (vidéo super 8) » et « un écran translucide pour écrire le présent, le dessiner, le peindre », permettent quant à eux de faire converger les espaces et les temps, et d'ouvrir ceux-ci au-delà de la scène. En cela « l'espace se fera terrain de jeu, laboratoire d'identité⁹² » et l'intermédialité engendrera « un agencement modifiant de façon significative, fût-ce en un lieu et un moment tous deux ponctuels, la physionomie du monde, enclenchant des poétiques qui inscrivent cette conscience diasporique au cœur d'un processus de création multiplayer⁹³ ».

L'œuvre, quant à elle, se fera le support du sens. *Intermédialité* : la notion convoque celle de *medium*, qui réfère au milieu, à l'intermédiaire, à la médiation. Le préfixe d'*inter*, rappelle Eric Méchoulan, renvoie quant à lui à « l'idée que la relation est par principe première⁹⁴ », mais aussi au « fait même d'être présent, non en soi, mais justement dans une relation⁹⁵ ». Dans une pièce comme *Filiations ou les enfants du silence*, l'intermédialité que le spectacle convoque peut être interprétée comme une façon de figurer la relation qui se tisse entre les deux personnages aux parcours différents, qui se plongent ensemble dans les silences de l'histoire, tant personnelle que collective, afin de se réconcilier avec leur présent. Mais cette relation s'ouvre aussi au public, le spectacle contenant des adresses aux spectateur·ice·s et dépassant en ce sens la frontière scène / public.

L'intermédialité multiplie les perspectives, d'autant plus qu'en tant que *medium*, l'œuvre instigie une convergence entre l'idée et l'esthétique puisqu'elle est aussi significative par sa forme, ou encore entre le sensible et l'intellect⁹⁶. Dans ce processus, l'artiste intervient à nouveau comme un·e passeur·e d'idées, qu'il souhaite agissantes dans la réception, ainsi que l'écrit Mazauric : « L'artiste *multiplayer* est justement défini par Clémentine Deliss comme un artiste "intermédiaire", autrement dit quelqu'un qui s'empare des pratiques artistiques comme d'un levier pour agir à travers la société⁹⁷ ». Ainsi que précisé en introduction de la partie, Dombia dit que son théâtre vise à dire à son public : « attention ! à tel endroit il y a ça qui se

⁹² « Filiations, ou les enfants du silence » [en ligne], *Compagnie de l'oeil brun*, *op. cit.*

⁹³ Catherine MAZAURIC, « Débords musicaux du texte. Vers des pratiques transartistiques de la désappartenance (Léonora Miano, Dieudonné Niangouna) » [en ligne], *Nouvelles Études Francophones*, vol. 27, n° 1, 2012, p. 103, URL : http://muse.jhu.edu/content/crossref/journals/nouvelles_tudes_francophones/v027/27.1.mazauric.html.

⁹⁴ Éric MECHOULAN, « Intermédialités : le temps des illusions perdues » [en ligne], *Intermédialités*, n° 1, 2011, p. 11, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1005442ar>.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Michel GUERIN, « Qu'est-ce qu'un médium artistique ? : Intention et condition » [en ligne], *Appareil*, n° 17, 2016, p. 3, URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2308>.

⁹⁷ Catherine MAZAURIC, « Débords musicaux du texte. Vers des pratiques transartistiques de la désappartenance (Léonora Miano, Dieudonné Niangouna) » [en ligne], *Nouvelles Études Francophones*, *op. cit.*, p. 103.

« passe, vous ne savez pas, et je sais que vous ne savez pas, parce que je suis aussi chez vous⁹⁸ ». Pour elle, l'art est « potentiellement vecteur de transformation sociale, parce qu'il peut contribuer à la modification de l'imaginaire⁹⁹ », ce qui est le propre du *medium* :

Le médium rend accessible à tous, en même temps qu'il expose à chacun, les contenus ou les formes nécessaires pour la vie en société. De même que l'être-entre (*inter-esse*) compose des sujets à relier, le médium a pour vocation un rapport au public : « in medium vocare » (littéralement, appeler au milieu) signifie, pour les Latins, « soumettre au jugement public ». Le médium est donc ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu¹⁰⁰.

➤ *Une esthétique décoloniale*¹⁰¹

Pour conclure cette sous-partie, une esthétique de la Méditerranée noire serait résolument décoloniale, au sens où l'entendent les contributeur·rice·s à l'ouvrage collectif *Décolonisons les arts !*. Il s'agit d'abolir les distinctions entre les disciplines artistiques, car, selon Myriam Dao « cataloguer, c'est la forme politiquement correcte pour raciser¹⁰² ». Aussi, les artistes puisent tant dans les arts « populaires » (*street art*, cuisine, hip hop...) que dans les arts « savants » (musique classique, littérature, théâtre...), point sur lequel on revient ci-dessous, et produisent des « formes hybrides, expérimentales, polyglottes, en ouvrant les imaginaires¹⁰³ », à la mesure d'une Méditerranée noire qui se créolise. Dans le même temps, les œuvres de ces artistes cherchent à démanteler « l'opacité du grand récit national¹⁰⁴ », et à inscrire dans ce dernier l'histoire de l'esclavage et de la colonisation ainsi que l'héritage qui en résulte. Les contributeur·rice·s à l'ouvrage manifestent la nécessité d'explorer cet héritage afin de permettre aux générations à venir de se réapproprier « leur histoire, leur destin, leur vie¹⁰⁵ », et donc aussi leur « narration¹⁰⁶ ». Il s'agit d'accorder une légitimité à ceux qui se situent « à la croisée » des cultures marquées par l'histoire postcoloniale. Or, cette multi-appartenance a le potentiel de « faire advenir un universel plus authentique, plus effectif¹⁰⁷ » en y inscrivant la pluralité des expériences et en dépassant les frontières qui séparent les marges des normes, non seulement

⁹⁸ Marjolaine UNTER ECKER, « Les frontières, ça n'existe pas. Entretien avec Éva Doumbia » [en ligne], *op. cit.*

⁹⁹ Éva DOUMBIA, « Affaire de lions ou même de gazelles », dans Leïla CUKIERMAN, Gerty DAMBURY, Françoise VERGES, *et al.* (dir.), *Décolonisons les arts!*, Paris, L'Arche, coll. « Tête-à-tête », 2018, p. 32.

¹⁰⁰ Éric MECHOULAN, « Intermédialités : le temps des illusions perdues » [en ligne], *Intermédialités*, n° 1, 2011, p. 15, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1005442ar..>

¹⁰¹ Texte extrait du compte rendu que j'ai composé à propos de l'ouvrage, publié aux *Études littéraires africaines* n°46, Centre Écriture de l'Université de Lorraine, LAM-Cnrs, 2019, pp. 190-191, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2018-n46-ela04776/1062288ar/>

¹⁰² Leïla CUKIERMAN *et al.* (dir.), *Décolonisons les arts!*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 17-18.

raciales, mais aussi liées aux genres et aux classes. Finalement, un art décolonial « [...] c'est rôder un peu plus loin des centres, dans la périphérie, c'est déplacer la scène vers une autre lumière comme on tire discrètement la nappe du maître en quittant les lieux par une fenêtre cassée¹⁰⁸ ».

9.3 Un art proche des et attentif aux formes de vie

9.3.1 Des créations décentrées

➤ *L'exemple de Badine (Éva Doumbia)*

Cette esthétique décoloniale, qui définirait les créations de la Méditerranée noire, se pense donc en proximité avec des existences plurielles et marginalisées. L'ensemble des procédés hybrides susmentionnés, en plus d'illustrer l'inscription des autrices dans les espaces frontaliers, a la fonction de multiplier les domaines de significations, ce qui peut témoigner de la volonté de créer un art qui soit accessible. Le spectacle *Badine* de Doumbia illustre cette visée. Il s'agit d'une réécriture de la pièce *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset, avec laquelle elle propose de « faire contemporaine cette langue écrite pour être lue au 19^{ème} siècle, dans le but de montrer son actualité¹⁰⁹ ». Pour rendre le propos actuel, au-delà d'avoir retravaillé la langue, la metteuse en scène a accentué la dimension politique de la pièce, en y inscrivant des passages de George Sand, écrivaine du XIX^e siècle et femme engagée, notamment contre l'esclavage, qui a aussi été la compagne de Musset : « Donner à la lire en filigrane permet un regard plus politique sur les relations entre les hommes et les femmes, et permet aussi d'aborder les rapports de domination de classe¹¹⁰ ». Par ailleurs, et c'est le point que je vais développer ci-après, c'est aussi la mise en scène qui a soutenu l'accessibilité de la pièce. Celle-ci se décline en trois versions, adaptées chacune à différents contextes de représentation, cela également dans un but d'intelligibilité pour le public en question¹¹¹ : pour la salle, dans le milieu scolaire et troisièmement, dans des espaces alternatifs type « appartements, centres sociaux, bars, cafés, restaurants... ». C'est donc la troisième version qui a été présentée en 2018, à Marseille, dans la cité de la Savine, à l'occasion du festival

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰⁹ « Compagnie la Part du Pauvre Nana Triban » [en ligne], Site officiel, *op. cit.*

¹¹⁰ Éva DOUMBIA, « Badine » [en ligne], *Compagnie La Part du Pauvre / Nana Triban*, URL : <https://cielapartdupauvre.com/repertoire/badine/>. Dans la version de son spectacle *Badine* pensée pour la salle, Éva Doumbia faisait tirer au sort en début de représentation à des membres du public quelle comédienne allait jouer le rôle de Rosette (une paysanne, sœur de lait de Camille) et laquelle allait jouer Camille (éduquée religieusement), chacune d'entre elles ayant appris les deux rôles et pouvant aussi interchanger les classes qui y sont liées.

¹¹¹ Éva DOUMBIA, « Badine », *op. cit.*

*Massilia Afropéa*¹¹². Cette représentation a été productrice d'un décentrement qui s'est illustré à plusieurs échelles, en plus de celle de la réécriture du texte original de Musset.

Premièrement, la représentation avait lieu dans un quartier dit « sensible », donc ailleurs que là où se jouent généralement les classiques du théâtre français. Les habitant·e·s du centre-ville ont été forcé·e·s de faire le déplacement vers la périphérie, dans ce quartier enclavé et difficilement accessible par les transports en commun. *A contrario*, pour une fois, les habitant·e·s de ce quartier, issu·e·s des milieux populaires, où les institutions culturelles sont peu nombreuses, ont pu assister à un spectacle, qui plus est « classique » – le classique renvoyant à une norme –, sans devoir se déplacer. Par ailleurs, le spectacle était joué en extérieur, au pied des immeubles : aucun système de billetterie ni d'entrée, aucune frontière entre un dedans et un dehors, chacun·e pouvait rejoindre la représentation à son gré et repartir de la même façon. Il s'agit d'amener la culture là où elle est peu présente, et au-delà de cela, de la délocaliser du centre, que l'on conçoit à double sens : spatial et urbain, mais aussi et surtout social, c'est-à-dire le centre qui signifie la norme et la domination sociale. Chez des artistes du corpus, il y a ainsi le souhait de s'émanciper du privilège de classe qui est généralement accolé à l'accès à la culture, et notamment au théâtre, dont « l'élite blanche des classes moyennes [...] est propriétaire¹¹³ », selon Éva Doumbia.

Deuxièmement, quand les comédien·ne·s ont commencé à jouer, avec une élocution très pompeuse et sur-jouée, des voix de contestation se sont fait entendre dans le public. Plusieurs spectateur·rice·s, habitué·e·s au silence qui est de mise dans les salles de théâtre traditionnelles, étaient gêné·e·s par ces comportements. Les contestations se sont transformées en invectives, jusqu'à ce que leurs auteur·rice·s aient été découvert·e·s comme étant en réalité des comédien·ne·s. Les premier·e·s comédien·ne·s ont été remplacé·e·s par d'autres, plus jeunes, plus divers, et le texte a été plus accessible, avec une élocution plus réaliste.

Troisièmement, lorsque la troupe de comédien·ne·s a été changée, le public a été invité à se déplacer quelques mètres plus loin et à s'installer en demi-cercle. À cet endroit-là, il n'y avait plus de scène surélevée, et la pièce a finalement été jouée au même niveau que là où le public était désormais installé. Cette disposition est inspirée du cercle de parole, et Doumbia explique ce choix *via* son identité hybride : « Être Afropéen, c'est aussi remettre dans la cité des pratiques qui se font en Afrique parce que ce cercle, il vient de chez nous, de chez nos parents. Ce cercle renvoie à l'histoire du baobab. Sauf que là, il est dans le béton, et on arrive à quelque chose de très beau¹¹⁴ ». En plus d'être révélatrice d'une volonté de partage, comme elle l'est aussi dans la performance de Fabienne Kanor *Paroles de revenantes* (cf. 7.3.1), cette relocalisation est donc aussi symbolique de la volonté d'entremêler les influences, africaines et européennes,

¹¹² Le propos qui suit a été publié en substance dans l'article : Marjolaine UNTER ECKER, « Ce que la littérature fait aux frontières et ce que les frontières font à la littérature. L'exemple d'Afropéa », *op. cit.*, pp. 158-176.

¹¹³ ÉVA DOUMBIA, « Affaire de lions ou même de gazelles », (dir.) *op. cit.* p. 32.

¹¹⁴ Marjolaine UNTER ECKER, « Les frontières, ça n'existe pas. Entretien avec Éva Doumbia », *op. cit.* . :

mais aussi urbaines et « rurales », ou en tous cas en phase avec la nature, et donc d'une esthétique hybride.

➤ *Rapprocher le public de l'œuvre*

L'ensemble de ces dispositifs invite le public à se « rapprocher » de l'œuvre. Ils servent, en quelque sorte, à rendre le quatrième mur poreux. Des enfants présent·e·s pendant la représentation le traversaient d'ailleurs, poursuivant les comédien·ne·s en « coulisses » – un couloir qui se trouvait derrière l'espace servant à la scène –, pour voir ce qu'il s'y jouait. Le théâtre d'Éva Doumbia se pense dans un dépassement de la frontière scène / public, laquelle peut être fortement visible dans certaines salles, et c'est aussi dans cette perspective que la disposition en demi-cercle intervient :

Le rapport frontal me contraint, et je le trouve hiérarchisant : il y a des gens qui parlent, qui savent, et d'autres qui écoutent. Dans les quartiers populaires et en Afrique subsaharienne, les gens répondent aux acteurs, saluent leurs amis spectateurs quand ils arrivent en retard. Dans la plupart des endroits du monde on s'assoit en cercle, dispositif permettant la circulation, plus démocratique. Au fur et à mesure de mon expérience, j'ai compris que la scénographie frontale dans le spectacle vivant est liée à une culture de la domination, et à une conception élitiste de l'art¹¹⁵.

C'est pourquoi la metteuse en scène préfère l'agencement trifrontal, qu'elle appréhende comme un consensus entre la disposition cyclique et frontale, et qui selon elle permet de sortir de cette figuration de domination. Tout cela s'inscrit de sa part dans une démarche décoloniale, et permet selon elle de faire advenir « une parole autre, décolonisée, délivrée dans une esthétique plus libre¹¹⁶ », et qui cherche à décloisonner, à décatégoriser tout ce qui traditionnellement se pense en termes de hiérarchie, y compris dans le domaine artistique.

Ces différents processus – la déconstruction de la frontière scène / œuvre, la réécriture d'un classique, l'entremêlement des langues et des registres... – sont donc aussi à percevoir comme des façons de créer une proximité entre l'objet de la création et le récepteur. Ils se positionnent en outre contre une sacralisation de l'art ; le sacré renvoie par définition à un domaine « inviolable », « inspirant crainte et respect¹¹⁷ », et le sociologue Bernard Lahire démontre dans son ouvrage *Ceci n'est pas qu'un tableau*¹¹⁸ que dans le domaine artistique, cette sacralisation se construit notamment *via* la frontière qui s'est instituée entre l'œuvre et le public et les entités qui y sont liées :

Ces séparations entre l'art et la vie, entre l'œuvre et le public, entre les producteurs et

¹¹⁵ Éva DOUMBIA, « Affaire de lions ou même de gazelles », dans Leïla CUKIERMAN *et al.* (dir.), *Décolonisons les arts!*, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹¹⁷ Définition du CNRTL.

¹¹⁸ Cité par Gerty DAMBURY dans *Décolonisons les arts!*, *op. cit.* pp 109-113.

les consommateurs, entre les experts et les profanes, qui reposent sur une opposition entre dominants et dominés et entre sacré et profane, constituent des séparations structurales caractéristiques de nos sociétés, produisant des effets de socialisation extrêmement puissants, et d'autant plus puissants qu'ils demeurent silencieux et diffus¹¹⁹.

Les silences qui sont de mise lors des spectacles que l'on va voir, dans une bibliothèque, ou dans un musée, où l'on n'a par ailleurs pas le droit de toucher les œuvres exposées, confirment cette sacralisation. Mais ces silences-là sont propres aux arts dits « nobles ». Dans les arts dits « populaires », et dans des pratiques qui ne sont généralement pas considérées comme de l'art, le·la récepteur·rice est situé·e bien plus près de l'œuvre et de l'artiste. Lors des concerts de musiques populaires, le public ne reste pas silencieux, il chante avec l'artiste, danse souvent, contrairement à ce qui se passerait lors d'un concert de philharmonie. On pourrait citer bien d'autres exemples, à l'instar du *stand up*, pendant lequel le·la comédien·n·e interagit bien plus directement avec le public que dans le cadre du théâtre classique. Leïla Cukierman donne par ailleurs l'exemple du conteur antillais, qui inclut le public dans la production du récit : « le “répons” de l'assistance que le conteur antillais sollicite lui permet de rebondir, continuer, répondre, inventer de nouvelles boucles [...] C'est cela qui fabrique le conte dans le moment partagé de la soirée, qui souvent ponctue les moments de la vie¹²⁰ ».

9.3.2 Un art pragmatique

➤ *Une attention portée aux arts populaires*

L'ensemble de ces considérations fait écho à la perspective que développe l'esthétique pragmatiste, initiée par John Dewey dans *Art as experience* (1934). Cette perspective envisage l'art dans son lien intrinsèque avec le vivant¹²¹ et s'oppose en cela à la distinction entre l'art, la vie et son quotidien, que ce soit dans l'abord de sa création, ou de sa réception. Comme les créations susmentionnées, la pensée pragmatiste vise l'abolition des frontières hiérarchiques qui catégorisent l'art : il s'agit, selon Shusterman, successeur de Dewey, de « saper les dualités fondamentales qui soutiennent et renforcent la séquestration et la fragmentation de notre expérience de l'art, la dichotomie du corps et de l'esprit, du matériel et de l'idéal, de la pensée et du sentiment, de la forme et de la substance, de l'homme et de la nature, du moi et du monde,

¹¹⁹ Bernard LAHIRE, *Ceci n'est pas qu'un tableau: essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte Editions, 2015, 597 p., (« Collection Laboratoire des sciences sociales »), p. 427.

¹²⁰ Leïla CUKIERMAN, « À propos de l'excellence des rochers de Son excellence, l'ambassadeur », dans Leïla CUKIERMAN, Gerty DAMBURY et Françoise VERGES (dir.), *Décolonisons les arts!*, op. cit., pp. 91-92.

¹²¹ John DEWEY, "L'être vivant", *L'art comme expérience*, op. cit., pp. 29-55.

du sujet et de l'objet, des moyens et des fins¹²² ». La pensée pragmatiste de l'art se pense donc aussi en termes de fonctionnalité : « tout objet qui prétend posséder une quelconque valeur doit en quelque manière servir à enrichir la vie de l'organisme humain dans son développement et ses échanges avec son environnement¹²³ ». Si les autrices écrivent, c'est avec l'intention d'agir dans l'espace social. Leïla Anis, avec la compagnie de l'Œil Brun, fait un travail d'éducation populaire. Elle intervient dans des établissements scolaires et mène des « projets artistiques partagés » auprès de populations marginalisées¹²⁴. Sa compagnie se produit aussi régulièrement dans des villes de taille moyenne, dans des médiathèques et des centres sociaux, ce qui relève d'une forme de décentrement.

Shusterman donne dans son analyse une place importante à la culture hip hop qui l'intéresse particulièrement parce qu'elle « défie certaines des conventions esthétiques les plus ancrées en nous qui appartiennent [...] au modernisme [...] tout en refusant une distinction rigide entre grand art et art populaire¹²⁵ » – propos qui n'est pas sans rappeler la façon dont Gilroy considère la musique afro-américaine dans *L'Atlantique noir* – dans sa pensée pragmatiste. Les arts populaires sont aussi investis dans les œuvres, toujours avec la même intention de réduire la frontière entre l'œuvre et le public. Doumbia préfère en ce sens « parler d'art dramatique plutôt que de théâtre » :

parce que cela me permet d'englober d'autres arts du récit, comme l'épopée, la transe, le conte, la danse expressive... Cela me permet aussi d'échapper à la hiérarchie des disciplines qui constituent le théâtre et d'inventer des pratiques qui émanent des cultures populaires ou minorés, ou même du quotidien comme la cuisine ou la coiffure¹²⁶.

Son spectacle *Afropéennes*, qui a été inspiré de deux textes de Léonora Miano, à savoir les *Écrits pour la parole* et le roman *Blues pour Élise*, en plus de mettre en scène des intrigues qui relient les personnages présents sur scène, convoque par ailleurs du chant et de la danse. Cette intermédialité n'est pas seulement esthétique, elle participe aussi d'un message fort, venant

¹²² Richard SHUSTERMAN, *L'art à l'état vif: la pensée pragmatiste & l'esthétique populaire*, trad. de Christine NOILLE-CLAUZADE, Paris, Éditions de l'Éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018, p. 63.

¹²³ *Ibid.*, p. 55.

¹²⁴ De 2011 à 2014, elle a par exemple participé à un atelier de création avec des femmes en réinsertion à Bourg en Bresse et à Lyon, qui a donné lieu au spectacle *Pose ta valise* ; en 2013-2014, elle a mené une création autour de la Première Guerre mondiale avec des jeunes dans la banlieue de Dreux ; de 2014 à 2016, elle est intervenue auprès d'habitantes d'un quartier défavorisé de Marseille, en collaboration avec le théâtre du Merlan et le centre social St Gabriel ; en 2018, elle a mené des ateliers auprès de familles allophones et à domicile dans la ville de Choisy-le-Roi, en banlieue parisienne, en collaboration avec l'association « Les Scènes Appartagées », qui organise des projets de théâtre à domicile et dans des familles issues de milieux défavorisés ; en 2019, la Compagnie de L'Œil Brun était en résidence à Neuilly-sur-Marne en Seine-Saint-Denis, où elle a travaillé auprès d'adultes en réinsertion sociale et en partenariat avec la PMI, la médiathèque de la ville, un collègue et un centre social autour de la thématique du travail. Dans le cadre de ce projet, des supports tels que l'écriture et des témoignages filmés étaient investis pour la création d'un film et d'un livret (« La compagnie de l'Œil Brun » [en ligne], Site officiel, *op. cit.*).

¹²⁵ Richard SHUSTERMAN, *L'art à l'état vif: la pensée pragmatiste & l'esthétique populaire*, *op. cit.*, p. 252.

¹²⁶ Éva DOUMBIA, « Affaire de lions ou même de gazelles », *op. cit.*, p. 33.

notamment illustrer l'identité frontalière des personnages. À un moment de la pièce¹²⁷, les personnages chantent par exemple *La Marseillaise*, en y insérant des formes de responsorial (cf. 6.3.3), rythmés par leurs claquements de doigts. L'interprétation de l'hymne national s'apparente alors à un gospel ou un *spiritual*. Ensuite, le personnage d'Amahoro s'empare du drapeau français, qu'elle s'attache autour du cou, en scandant « super français » et en dansant à la manière du *twerking*, au son des cris et des claquements de doigts de ses amies. Aussi, les symboles de l'État nation sont ici appropriés et les personnages y insèrent des pratiques artistiques populaires et provenant d'autres espaces. La subversion s'articule particulièrement par le mouvement et la joie que cette scène insère dans l'appropriation des symboles de l'État-nation – sujet qui est généralement traité de façon sérieuse et protocolaire – et le rire qu'elle provoque de ce fait dans le public. En plus de la danse et du chant, la cuisine tient aussi une place importante dans cette mise en scène, puisque la scène se passe dans un restaurant où les personnages se retrouvent et où des figurant·e·s mangent tout le long du spectacle.

➤ *Somaesthétique : l'exemple de la métaphore culinaire*

Pratique quotidienne et universelle, la convocation de l'alimentation dans les œuvres souligne leur visée pragmatique. La nourriture apparaît, ainsi que le dit Miano dans un entretien, comme une façon parlante d'illustrer l'hybridité. Dans l'écrit pour la parole « Afropéa », c'est avec cette signification qu'elle est convoquée : « Mets du *piment* dans ma blanquette aime mon rôti avec de l'*igname* mon tartare avec des *plantains* frits » (EPP, 28). Les choix de typographie mettent ici en relief le mélange des aliments issus des différents territoires, en adoptant l'italique pour ceux qui renverraient davantage à l'Afrique, et la typographie classique pour des plats traditionnels de France. Ils rappellent en cela le poème *La frontera* de l'autrice chicana Gloria Anzaldúa, qui convoque elle aussi la cuisine pour métaphoriser sa pensée de la frontière et de l'hybridité : « To live in the Borderlands means to / Put chile un the borscht / Eat whole wheat tortillas / speak Tex-Mex with a Brooklyn accent / be stopped by la migra at the border checkpoints¹²⁸ »¹²⁹. Insérées dans le texte sans transition avec les propos qui renvoient

¹²⁷ Éva DOUMBIA, *Afropéennes*, op. cit., 37'03 – 43'02.

¹²⁸ « Vivre dans la frontière, cela signifie mettre du piment dans le bortsch [plat originaire de l'Ukraine, cuisiné dans les pays slaves] / Manger des tortillas [galettes] de blé / parler tex-mex avec un accent de Brooklyn / être contrôlé par la police des frontières au niveau des points de contrôle ». (Gloria ANZALDÚA, *Borderlands. La frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 2007, p. 216).

¹²⁹ De nombreux autres rapprochements pourraient s'établir entre ces deux autrices et précisément entre le poème « La frontera » d'Anzaldúa et l'écrit pour la parole « Afropéa » de Miano. Elles s'engagent chacune dans « une pensée frontalière défiant les frontières linguistiques, culturelles et sociales, engagée dans la décolonisation de l'être et du savoir » et envisagent la frontière comme un « espace métaphorique pluriel, qui peut potentiellement "absorber les binarités et les transformer complètement" – celles du corps, de la sexualité, de la race, du genre, de la classe et de la culture » (Assia MOHSSINE, « L'Atlantique chicano et la pensée frontalière de Gloria Anzaldúa », dans *L'Atlantique littéraire au féminin. Approches comparatistes (XX^e-XXI^e siècles)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2020). Pour cela, elles convoquent des aspects similaires de la frontière : celui de la géographie, entre l'Afrique et l'Europe dans le cas de Miano, entre le Mexique et les États-Unis dans le cas d'Anzaldúa ; celui des langues, d'autant plus que la poétesse chicana entremêle l'espagnol et

davantage à l'abstrait, à la pensée – comme : « Je suis ni haine ni crainte J'écris les pages de mon histoire la tienne » et « Connais le passé sans y séjourner sans le sacraliser Apprends du passé pour tracer ma voie » (*EPP*, 28) –, ces stratégies littéraires rendent compte d'une création qui se sert du palpable, de l'ordinaire presque pourrait-on dire, pour intervenir dans des débats qui le dépassent. En cela, les textes interagissent avec une forme de « somaesthétique », définie par Richard Shusterman comme « l'étude critique et la culture méliorative de notre expérience et de notre usage du corps vivant (*sôma*) en tant que site d'appréciation sensorielle (*aisthèsis*) et de façonnement créateur de soi¹³⁰ ».

Cette expérience du corps et des sens sert à « saisir » l'image que transmet le texte. Dans les œuvres des autrices, elle s'inscrit dans un réseau de significations et dépasse la simple expérience sensorielle. Dans son spectacle *Autophagie, histoires de bananes, riz, tomates, cacahuètes, palmiers. Et puis des fruits, du sucre, du chocolat*¹³¹, la nourriture sert une critique des modes de production mondialisés. Sous-titré « eucharistie documentaire », le spectacle explore l'histoire coloniale et néocoloniale de certains aliments, que d'autres textes relatent également : les héroïnes du roman *Humus* qui survivent au saut travaillent dans les champs de canne à sucre¹³², et à Lampedusa, Biram fait la cueillette dans une exploitation agricole¹³³ (cf. 2.1.3), deux situations qui sont révélatrices du fait que la production des aliments est liée à des systèmes d'exploitation des populations et des territoires des Suds. Le titre du spectacle

l'anglais dans ses textes, et que Miano écrit « J'habite un terroir intérieur un espace sans limite trois langues » ; celui du masculin / féminin, quand Anzaldúa écrit « you're [...] / half and half-both woman and man, neither-a new gender » ; enfin, c'est aussi la forme desdits textes qui performe l'identité frontalière, dans la mesure où elle s'affranchit des codes et privilégie le lien aux ruptures. De fait, le poème d'Anzaldúa offre une large place à l'enjambement, quand Miano abroge carrément la versification et la ponctuation.

¹³⁰ Richard SHUSTERMAN, « Conscience soma-esthétique, perception proprioceptive et action » [en ligne], *Communications*, vol. 86, n° 1, 2010, p. 15, URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2010_num_86_1_2532.

¹³¹ Co-écrit avec l'écrivain Armand GAUZ, le spectacle est interprété par six artistes, cuisinier (Alexandre Bella Ola), comédien-ne (Angelica-Kiyomi Tisseyre ; Olga Mouak), danseur / chorégraphe (Bamoussa Diomande), musicien (Lionel Élian) etc. dont Éva Doumbia, qui y apparaît en tant que maîtresse de cérémonie (ÉVA DOUMBIA, « Autophagies » [en ligne], Site officiel, *Compagnie La Part du Pauvre / Nana Triban*, URL : <https://cielapartdupauvre.com/repertoire/autophagies/>).

¹³² La culture de la canne à sucre a été importée aux Amériques en 1493 lors du deuxième voyage de Christophe Colomb : elle a mené, d'une part, au déplacement et à l'élimination des populations autochtones, les Taïnos dans le cas des Antilles, et d'autre part, à la déportation et à la mise en esclavage des Subsaharien·nes. Au-delà des désastres humains, la culture de la canne à sucre a aussi engendré « la destruction de zones entières d'environnement vierge, en particulier des forêts tropicales locales ombrophiles et la création des champs ordonnés artificiellement, à l'origine des formes géométriques régulières de l'agriculture de plantation » (James WALVIN, , *Histoire du sucre, histoire du monde*, trad. Philippe PIGNARRE, Paris, La Découverte, 2020, p. 94).

¹³³ La tomate est présente dans le décor du spectacle de Doumbia *via* des boîtes de concentré de tomates entreposées sur l'étal du cuisiner, aux côtés d'autres produits (bouteilles d'huile de palme, chocolat Banania...). Doumbia a lu, entre autres, une enquête menée par Jean-Baptiste Malet (Jean-Baptiste MALET, *L'empire de l'or rouge. Enquête mondiale sur la tomate d'industrie*, Paris, Fayard, 2017.) sur la production d'une sorte particulière de la tomate, génétiquement fabriquée et cultivée en masse en Chine, dans la province du Xinjiang. Dans ces plantations travaillent des ouvriers sous-payés, des enfants et des populations discriminées comme les Ouïghours. Cette variété de tomate sert à la production du concentré qui est distribué et transformé partout dans le monde. On sait aussi que de nombreux migrant·e·s subsaharien·ne·s clandestin·e·s sont exploité·e·s dans des productions de tomates au Sud de l'Europe (Voir par exemple : Cristina BROVIA, « Sous la férule des caporali : Les saisonniers de la tomate dans les Pouilles » [en ligne], *Études rurales*, n° 182, 2008, URL : <http://journals.openedition.org/etudesrurales/8837>).

« Autophagie », qui signifie étymologiquement « se manger soi-même », est significatif en ce sens. Dans le système de production alimentaire globalisé d'aujourd'hui, quand on mange, on s'alimente aussi de ces forces déployées par d'autres, quelquefois dans des conditions nauséabondes. Le terme est aussi employé en ce sens dans *Anges fêlées* :

En respirant ici, je tue là-bas ma famille d'Odienné. Je mange mes morts pendant qu'ils sont vivants. Je suis autophage quand je bois du Nescafé. Autophage, quand je fume le tabac que mon cousin Ahmidou cultive pour Marlboro, pour dix francs par jour seulement. Autophage. Je mange les noirs de là-bas. Les humanistes ici mangent les hommes de là-bas. Les épaules et pieds d'incivils enfants, aux peaux noires, bronzées ou blanches portent avec fierté les sigles des industries vampires de leurs parents (*AF*, 44).

Et ce sujet est repris quelques pages plus loin :

Mon cousin d'Odienné souffre sans espoir (en 2010 Nestlé a signé une charte d'engagement volontaire de progrès nutritionnel qui s'inscrit ainsi dans le cadre du programme national Nutrition Santé). Je n'accepte pas que mon cousin soit insuffisant rénal d'avoir mis dans son mafé sauce trop claire des Kub Maggi signataires du programme national Nutrition Santé (*AF*, 56).

Ces passages, qui dans le roman sont placés en marge des intrigues décrivent des situations d'exploitation organisées par des multinationales¹³⁴, que subissent particulièrement les populations les plus démunies. Le premier met en exergue la dissociation entre un « je » consommateur et sujet et un « ils » en position de complément (« le tabac que mon cousin cultive » ; « mangent les hommes de là-bas » etc.), qui subit cette inégalité. La répétition du mot « autophage » insiste sur une forme de culpabilité, que l'on devine être celle d'un personnage afropéen, qui, en vivant en Europe, se nourrit « sur le dos » des parents vivant sur le Continent. Le deuxième met en valeur les conséquences de ce système sur les formes de vie de ceux qui le subissent. Cependant, ainsi qu'elle le précise dans un entretien, avec le terme *Autophagies*, Éva Doumbia entend aussi une conception plus large, plus philosophique et moins mortifère : la « vie ne nourrit de la vie¹³⁵ » et l'individu n'existe que dans un réseau d'existence.

¹³⁴ Des enquêtes ont révélé que plusieurs produits Nestlé, consommés à large échelle en Afrique de l'Ouest notamment, contenaient des ingrédients différents de ceux vendus en Europe. C'est par exemple le cas d'un lait écrémé *Nido*, qui contient de l'huile de palme visant à le réengraisser et du sucre ajouté en trop grande quantité par rapport à ce qui est recommandé – alors qu'en France, il s'agit d'un lait entier en poudre. Les cubes Maggi dont il est question dans l'extrait d'*Anges fêlées* contiennent quant à eux des quantités de sel beaucoup trop importantes quant aux besoins journaliers et d'autres ingrédients « à éviter » ou « peu recommandables », ainsi que le précise un rapport publié par le Réseau national des Chambres d'Agriculture du Niger, rédigé en 2021 par Ozairou TALATA, Farida ZAKOU Moussa et Fanta Mady CISSÉ, « Les bouillons cubes (souvent appelés cubes Maggi), des condiments qui peuvent être remplacés (épisode 1) », 2021, URL : https://reca-niger.org/IMG/pdf/bouillons_cube_note_5_mai_2021.pdf

¹³⁵ Éva DOUMBIA, *Rencontre avec Éva Doumbia pour « Autophagies »* [en ligne], 2020, Théâtre-contemporain.net., 2020, URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Autophagies-Histoires-de-bananes-riz-tomates-cacahuètes-palmiers-Et-puis-des-fruit-du-sucre-du-chocolat/videos/media/Rencontre-avec-Eva-Doumbia-pour-Autophagies-75e-Festival-d-Avignon>.

La cuisine témoigne d'un lien intrinsèque avec l'autre, qui peut tantôt renvoyer à un système de domination, tantôt à un moment de partage – ce dont le spectacle rend compte aussi, puisque le public partage, à la fin de la représentation, un mafé.

Dans le contexte dépeint par *Faire l'aventure*, la nourriture est peu mentionnée. Elle révèle la précarité et la solitude du personnage de Biram, sans pour autant être connotée négativement :

Il dut écraser une dizaine de cancrelats avant d'accéder aux biscuits, et sourit en sentant rouler sous ses doigts le paquet cylindrique à l'emballage sommaire : aucun dessin dessus, ni enfants aux anges, ni maman accorte, ni fève de cacao, ni grosses vaches en train de brouter ou de se faire traire. Pas le moindre laïus non plus sur l'origine de ces cookies que Biram se figurait turcs ou allemands, vu le nom.

Il prit son temps. D'abord, il s'essuya convenablement les mains avec un torchon avant de s'installer sur le dessus d'un petit escabeau et d'entreprendre le paquet sans forcer, en détachant délicatement la languette d'ouverture. Se saisissant ensuite du premier disque de pâte sablée, il ferma les yeux en le glissant lentement, doucement sous sa langue. Sauf le lait de sa mère, il ne se rappelait pas avoir sucé quelque chose d'aussi délicieux. Le cacao baigna sa gorge, il replongea sa main dans le paquet, et rebelote, rebelote, jusqu'à ce que les douze Biskrem du cylindre eussent disparu et qu'il n'eut plus qu'à explorer chaque recoin du contenant à la recherche de nouvelles sucreries à claquer (*FA*, 112-113).

D'abord, le biscuit apparaît comme un mets dévalorisé et misérable, ainsi que le soulignent les nombreuses négations du premier paragraphe. Le biscuit en question provient de loin et s'inscrit donc dans le même marché mondialisé de la nourriture que critique le spectacle d'Éva Doumbia. Mais il s'agit là d'un débat qui n'intéresse pas Biram, dont le point de vue est adopté ici. La dégustation du biscuit apparaît au contraire comme un moment de plaisir. Chacun de ses gestes est ritualisé, parce qu'ils sont décrits un à un avec précision et qu'ils s'accompagnent par ailleurs d'adverbes qui ralentissent le temps (« lentement », « doucement »). Aussi, la scène a des allures cérémonieuses, ce qui est aussi ironique compte tenu du fait qu'elle est en réalité assez anodine. Elle offre une pause à l'intrigue, et contraste avec ce qui l'entoure dans la mesure où il s'agit d'un moment doux au sein d'un contexte marqué par la violence : juste avant, alors que Biram se trouvait sur la plage en compagnie d'aventuriers qui racontaient leur trajectoire, « le vent souffl[ait] dur et chiffon[ait] la figure des hommes » (*FA*, 111) et juste après, Libasse l'accuse de vol avant que ne s'ensuive une bagarre.

9.3.3 « Critique de nos formes de vie¹³⁶ »

¹³⁶ Référence à : Marielle MACE, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2016.

➤ *Quelques caractéristiques des formes de vie*

Au-delà de la pause, la scène du biscuit peut aussi être perçue comme un « effet de réel¹³⁷ », tel que le conçoit Barthes, à savoir un élément qui n'a d'autre fonction que d'inscrire l'illusion du réel dans le texte. Plus encore, je lis cette scène, parmi tant d'autres passages des œuvres, comme inscrivant dans le texte l'attention portée aux formes de vie. Issue de la philosophie de Wittgenstein, la notion de « formes de vie », difficilement définissable, est une attention portée aux modalités que prend l'existence. Marielle Macé la définit comme une « question foncièrement ouverte, requérante, et toujours réengagée [...] du “comment” de la vie¹³⁸ ». Cette vie s'envisage dans ce qu'elle peut avoir de plus « ordinaire¹³⁹ », incluant les pratiques les plus « brutes » de l'existence. Sandra Laugier et Estelle Ferrasse écrivent que l'attention aux formes de vie « suppose donc une réflexion sur les constitutions physiologiques, les processus vitaux, la reproduction de la vie [...] Il s'agit de réfléchir à une relation sociale entre les êtres et le vivant¹⁴⁰ », d'où l'exemple de la métaphore culinaire en introduction à cette sous-partie.

Mais, comme l'a aussi montré cette métaphore avec l'exemple des créations d'Éva Doumbia, l'attention aux formes de vie n'est pas figée sur elle-même : « Elles remettent en cause toute distinction tranchée entre les sphères privée, sociale, économique et politique, et c'est pour cette raison que toutes ces sphères doivent être appréhendées par leur incidence sur la possibilité de la vie humaine, à la forme distinctive de laquelle elles contribuent toutes¹⁴¹ », et c'est d'ailleurs pourquoi la question des formes de vie intéresse tant la philosophie que les sciences sociales. À cet égard, on pourrait citer la scène la description de la maison pavillonnaire dans laquelle vit la famille de Drissa ; ou encore celle de la cité où a grandi Ibra. Plus que d'illustrer des formes de vie, les passages où elles sont décrites se prêtent aussi à une critique sociale, telle que celle mentionnée dans le chapitre 2 (cf. 2.2.3).

Dans la mesure où « la forme de vie, c'est la vie qui prend telle ou telle forme, qui s'élabore, prend position, se différencie, qui propose sa modulation et la possibilité d'autres modulations¹⁴² », il faudrait l'accorder au pluriel. Il y a autant de formes de vie que d'êtres en vie. Tout en s'expérimentant, elle affirme donc le droit d'un sujet à être. À partir de cette remarque, Macé introduit dans son ouvrage la notion de « stylistique de l'existence », qui étend dans sa conception la notion de forme « au-delà du champ de l'art¹⁴³ » et qu'elle présente comme « sans préjugé à *tout* ce qu'engagent les variations formelles de la vie sur elle-

¹³⁷ Roland BARTHES, « L'effet de réel » [en ligne], *op. cit.*

¹³⁸ Marielle MACE, *Styles. Critique de nos formes de vie, op. cit.*, p. 13.

¹³⁹ Estelle FERRARESE, Sandra LAUGIER (dir.), *Formes de vie*, Paris, CNRS Éditions, 2018, p. 14.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴² Florent COSTE, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden beach », 2017, p. 162.

¹⁴³ Marielle MACE, *Styles. Critique de nos formes de vie, op. cit.*, p. 12.

même¹⁴⁴ ». J’emploierai les deux notions de façons interchangeable¹⁴⁵. Cette caractéristique d’absence de préjugé, qu’Elisa Brico considère comme une nouvelle forme d’engagement chez l’écrivain·e contemporain·e¹⁴⁶, est elle aussi à retrouver dans les textes du corpus, qui ne visent pas à statuer, mais à réparer. C’est ce que représente notamment le motif de l’ombre et de la lumière qui est très présent dans les textes de Miano, et qui représente les « responsabilités amères », et leur dépassement (cf. 7.3.3).

Enfin, si l’on pourrait craindre que ce droit soit assorti d’un certain privilège, dans la mesure où pour styliser sa vie, il faut avoir les moyens de choisir ce même style, Macé devance cette crainte en précisant la façon dont elle conçoit la notion de styles : « une stylistique de l’existence n’est pas une esthétisation du vivre [...] elle ne traite pas forcément de vies éclatées, triomphantes, d’apparences prises ou de corps élégants ; elle dit que toute vie s’engage dans des formes, [...] que l’on ne peut pas préjuger de leur sens, et qu’il faut donc s’y rendre vraiment attentif [...] »¹⁴⁷.

➤ *La littérature comme mise en scène des styles de vie*

Déplacée dans le domaine artistique, la forme de vie renoue donc avec une fonction pragmatique de la création. C’est ainsi que Florent Coste envisage sa portée dans le domaine des études littéraires :

Elle désigne ce que la littérature ne cesse d’informer et d’innover, au niveau de nos pratiques ordinaires, là où la littérature ne cesse d’informer et d’innover, au niveau de nos pratiques de vie ordinaires, là où la littérature s’utilise, s’engage et se disperse. La notion de *forme de vie* ouvre les sciences sociales, y compris les études littéraires, à une approche ouvertement pragmatique¹⁴⁸.

Elle le peut particulièrement, parce qu’elle constitue « le lieu principal où s’est affûtée cette attention au caractère stylistique de la vie elle-même, au pluriel des styles de l’être, au fait qu’il

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ À noter que Fontanille les différencie : « Les “ styles de vie ” sont des typologies de comportements sociaux, constitués par des agrégats cohérents d’attitudes, d’actes, de points de vue, et d’énoncés, qui permettent de prévoir, sous certaines conditions, les choix et les décisions des individus qui relèvent de chacun de ces “ styles ”, tandis que les formes de vie s’intéressent elles aussi au “ style ” des comportements, mais dans une perspective différente et complémentaire, car elles ne peuvent être conçues en dehors d’une représentation ordonnée des plans d’analyse sémiotiques : les formes de vie sont des organisations sémiotiques (des “ langages ”) caractéristiques des identités sociales et culturelles, individuelles et collectives, et à ce titre elles peuvent être rapprochées des autres plans d’analyse sémiotiques de la sémiosphère : par exemple, les textes, les objets, ou les pratiques » (Jacques FONTANILLE, *Formes de vie* [en ligne], Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Sigilla », 2015, pp. 13-14, URL : <http://books.openedition.org/pulg/2207>).

¹⁴⁶ Elisa BRICCO, « Considérations sur Vernon Subutex de Virginie Despentes : “ formes de vie ”, implication et engagement oblique » [en ligne], *COntEXTES*, n° 22, 2019, p. 2, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/7087>.

¹⁴⁷ Marielle MACE, *Styles. Critique de nos formes de vie*, op. cit., p. 13.

¹⁴⁸ Florent COSTE, *Explore. Investigations littéraires*, op. cit., p. 154.

y ait effectivement là des styles, des façons d'habiter les formes et de leur donner sens¹⁴⁹ ». C'est ce que la lecture des œuvres a démontré tout le long de la thèse, notamment par l'analyse des personnages. Les œuvres du corpus s'intéressent aux formes de vie qui se déploient dans les espaces frontaliers, et notamment celui de la Méditerranée noire, concept qui lui-même se définit à travers l'attention portée aux expériences des minorités, des « sans voix ». En mettant en scène la vie des aventurier·e·s dans *Faire l'aventure* ou celle d'une famille afropéenne dans *Le Iench*, ces textes illustrent des formes de vie dans un contexte où elles sont généralement invisibilisées. Avec cela, ils leur donnent une place dans les discours collectifs, en les faisant voir dans une pluralité qui est significative de leur légitimité et en « fabriquant » les personnages. Elles interviennent dans son « être » et dans son « faire », permettent de l'identifier, voire de s'y attacher. Cette identification est rendue possible par un maintien de ce style au fur et à mesure des pages, et se décline dans les œuvres à travers des « gestes, rythmes, habitudes, habits, habitats, paroles, costumes, coutumes, pratiques du corps, pratiques du temps, partage des apparences et envoi des images... Voilà donc les contenus très disparates d'une stylistique étendue à l'existence¹⁵⁰ ». L'artiste serait ainsi un·e certain stylisticien·ne, et les créations scéniques jouent à cet égard un rôle particulier, puisque le jeu de l'acteur·rice ainsi que la mise en espace rendent d'autant plus visibles ces différents éléments.

➤ *L'exemple du vêtement et des coiffures*

Le vêtement tel qu'il est mobilisé dans les œuvres permet cette identification du personnage. On pourrait citer l'exemple de *Red in blue trilogie*, où les didascalies décrivent avec minutie les costumes des personnages, ainsi qu'on peut le voir à l'ouverture de « Révélation » :

Inyi est vêtue d'un long pagne noué non pas à la taille, mais sous la poitrine. La ceinture dorée est maintenue par un tit. Les seins sont nus. Sa coiffe, sorte de skhemty, dissimule entièrement ses cheveux. Elle porte un bracelet de cuivre sur le bras droit. Deux manchettes en or lui entourent les avant-bras. Une large parure lui recouvre les clavicules et le haut des épaules. Elle est chaussée de sandale (*RBT*, 15).

On perçoit ici la précision dont l'autrice fait preuve et que l'on retrouve pour l'ensemble des autres personnages, ainsi qu'en témoignent les nombreuses et variées expansions du nom. Le texte mobilise des termes en langues africaines, qui font référence à des traditions locales et qui sont évidemment aussi symboliques pour la lecture des personnages qui les portent¹⁵¹. Cette

¹⁴⁹ Marielle MACE, *Styles. Critique de nos formes de vie*, op. cit., p. 48.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹⁵¹ Le « tit » dont il est question ci-dessus fait par exemple référence au nœud d'Aset (Aset est plus connu sous le nom d'Isis). Le « skemty », quant à lui, renvoie à une double couronne que portaient les pharaons, et qui symbolisait l'union entre la Haute et la Basse Égypte, à travers ses deux versants, renvoyant chacun au Nord et au Sud. Or, c'est aussi, en quelque sorte le rôle d'Inyi que de réconcilier deux espaces séparés par une frontière : le bas-monde de l'au-delà, les vivant·e·s et les mort·e·s.

minutie du costume avec la symbolique qui l'accompagne n'est pas seulement présente en marge du texte, elle apparaît aussi dans son cœur, où d'autres didascalies viennent préciser la façon dont les personnages devraient être habillés. Là encore, les expansions du nom et les compléments de phrase sont nombreux :

Ofiri [...] a revêtu un long pagne noué sous les aisselles. Un foulard lui recouvre la partie avant du crâne, laissant apparaître de longues tresses. Plusieurs rangées de colliers lui descendent sur la poitrine. Un bracelet de cauris et de perles lui enserre le bras gauche, sous l'épaule. Elle porte des bagues à plusieurs doigts et des pendants d'oreilles. De la main droite, Ofiri tient une canne sculptée, en bois. Des stries blanches lui parcourent les épaules (*RBT*, 28)¹⁵².

Cette précision est significative d'une volonté de guider le travail du·de la metteur·e en scène, et pourrait aussi constituer, de façon plus globale, des habitudes que Miano a prises à l'écriture du récit – qu'elle pratique davantage que celle du théâtre, et avec laquelle elle ne fait d'ailleurs pas tant la différence. Plus assurément, il s'agit là aussi d'une illustration de l'identité propre que l'autrice souhaite donner à chacun de ses personnages, et la volonté de déconstruire l'essentialisation qui est habituelle à leur égard par ailleurs. Sans doute souhaite-t-elle également avec cela varier les références culturelles qui apparaissent dans le discours littéraire francophone et dans le récit collectif qu'il figure. Enfin, tout en participant du plurilinguisme qui caractérise les textes (cf. sous-partie précédente), le·la lecteur·rice étant invité·e à effectuer lui-même le travail de traduction des noms de vêtements qu'il ne connaîtrait pas, ainsi que l'indique le glossaire de *Rouge impératrice* – « Nous ne traduisons pas tous les termes relatifs aux vêtements, coiffures et parures, lorsqu'il est aisé de les trouver à l'aide d'un moteur de recherche¹⁵³ » –, il y a là aussi sans doute une certaine volonté didactique, de faire connaître des vêtements à la partie de son lectorat qui ne les connaîtrait pas. Avec les références à ces habits traditionnels, Miano promulgue à la fois une affirmation de l'africanité et l'identité frontalière qu'elle attribue à ses personnages. Dans la description des Ombres, les influences orientales (le « chechia » et le « sabre » portés par Damel Bigue, les « babouches » portées par la dernière Ombre mentionnée) rencontrent celles de l'Afrique subsaharienne (le « dashiki » que porte Mueni Kongo Makaba,; « les cauris » que porte Ofiri), qui bien que répandus également sur d'autres territoires, sont particulièrement précieux en Afrique où ils ont une symbolique mystique.

¹⁵² « Le premier, Mueni Kongo Makaba, est vêtu d'un pagne de brocart et d'un pourpoint soyeux. Sa coiffe est en peau de léopard blanc. Il porte des sandales de cuir, tient un bâton d'autorité en bois sculpté. Le second, Damel Bigue, est vêtu d'un pantalon bouffant de style sahélien et d'un dashiki à manches longues. Une cape nouée sous le cou lui couvre les épaules. Chaussé de bottes à la manière d'un cavalier, il tient à la main droite un sabre oriental. Sa coiffe est une chechia brodée » (*RBT*, 29-30). ; « Une Ombre prend la parole. C'est un homme vêtu d'un pagne de velours et d'une chemise à jabot. Une cape en peau de léopard blanc lui couvre les épaules. Chaussé de babouches, il tient d'une main son chasse-mouches et, de l'autre, son bâton d'autorité. Tête nue, cheveux courts, barbe taillée en pointe, il arbore plusieurs anneaux à l'oreille gauche » (*RBT*, 41).

¹⁵³ Léonora MIANO, *Rouge impératrice*, *op. cit.*, p. 603.

Il en va de même des coiffures. Comme on l’a montré dans la première partie, les cheveux afro sont révélateurs de complexes supportés par personnages afropéens, particulièrement féminins. C’est ce qui avait conduit Ramata à se raser la tête (cf. 3.2.2). Mais dans l’épilogue, celle-ci arbore une coiffure afro : « Mon afro hérissée. / Et de ma main, torche femelle, seule, isolée, je m’enflamme » (*LI*, 76), coiffure qui a dans ce contexte une connotation symbolique. Elle rappelle la figure d’Assa Traoré à laquelle Ramata ressemble à plusieurs égards, mais inscrit aussi le personnage dans une lignée de combattant·e·s noir·e·s, comme Angela Davis, et connote un style « politique ». Selon Juliette Sméralda : « La puissance symbolique qui est celle de ces îlots de résistance, dans des sociétés où le défrisage représente la norme, s’apprécie en tant que renoncement à l’aliénation et en tant que reconnaissance de canons esthétiques spécifiques à la “race” noire et assumée par elle, “signe de liberté, de réconciliation avec son corps”¹⁵⁴ »¹⁵⁵.

➤ *Pour conclure : Massilia Afropéa, événement révélateur de la Méditerranée noire*

L’ensemble de ces motifs, procédés et mises en scène des styles de vie dans les oeuvres contribue à résoudre le défaut de représentation des minorités mentionné par la première partie (cf. 3. 1. 2), dans la mesure où le style n’est pas qu’une modalité d’individuation, mais aussi « une singularité qui s’excède elle-même, devient une véritable idée, une proposition de sens, un genre d’être, un possible de la vie. C’est une singularité “en voie de généralisation”¹⁵⁶ ». Étant aussi vouées à circuler, à se transmettre, à être « répétables, appropriables, expropriables¹⁵⁷ », les formes de vie, quand elles sont réconciliées avec leur identité frontalière, peuvent aussi s’envisager, au-delà de la représentation, comme faisant acte de proposition.

Le festival *Massilia Afropéa*, imaginé par Éva Doumbia et renommé *Afropéa Nomade*, qui se pense comme un événement célébrant les cultures afropéennes, est significatif de l’abord des

¹⁵⁴ Juliette SMERALDA, *Peau noire, cheveu crépu. L’histoire d’une aliénation*, op. cit., p. 232.

¹⁵⁵ C’est un motif que l’on retrouve dans de nombreuses créations afrodescendantes, ce qui s’inscrit dans le sillage du mouvement *nappy* – contraction entre le mot *natural* et *happy* – né aux États-Unis, qui revendique le port du cheveu crépu au naturel. Tout en attirant l’attention sur les conséquences que les normes esthétiques ont sur les vécus intimes, ces œuvres revendiquent par ailleurs le cheveu comme un support d’affirmation de soi. Éva Doumbia a consacré tout un spectacle à cette question, *Moi et mon cheveu* (2010 / 2011), défini comme un « cabaret capillaire », et écrit par Marie Louise Bibish Mumu, projet nourri par son expérience personnelle et que lui a inspiré la lecture des travaux de Sméralda. Le sujet est également abordé par Laetitia Ajanohun, comédienne et metteuse en scène belgo-béninoise, dans son spectacle *Love is in the Hair*. Miano aborde la question amplement dans son roman *Blues pour Elise* et lui a consacré une nouvelle, intitulée « Palma Christi ». Toutes ces autrices / artistes portent d’ailleurs elles-mêmes leurs cheveux au naturel, reprenant dans la sphère publique des messages qu’elles portent aussi avec leurs œuvres. C’est à travers ces différentes modalités que le cheveu est significatif d’une stylistique de la résistance ; à cet égard, le travail de l’artiste ivoirienne Laetitia Ky est aussi éclairant. Extrêmement populaire sur les réseaux sociaux, elle sculpte ses cheveux et leur donne la forme de symboles porteurs de messages féministes.

¹⁵⁶ Hugo JACOMET, « “Styles” de Marielle Macé (Gallimard, 2016). Entretien » [en ligne], *Parisian gentleman*, 2015, URL : <https://www.parisiangentleman.com/blog/styles-de-marielle-mace-gallimard-2016>.

¹⁵⁷ Marielle MACE, *Styles. Critique de nos formes de vie*, op. cit., p. 23.

styles de vie dans le contexte de la Méditerranée noire. C'est d'abord un événement interdisciplinaire, qui convoque différentes pratiques artistiques, littéraires et « populaires », ainsi qu'on le constate à la présentation du programme de l'édition de 2018¹⁵⁸, organisé en différentes sections : théâtre / performance / lecture pour l'aspect littéraire ; « projections rencontres » incluant des expositions de photos et la projection d'un film, donc s'articulant autour de l'image, ainsi que des tables rondes ; « musique / master class », qui regroupe des concerts, de rap notamment, et des déambulations ; « beauté, mood, food », avec un atelier de cuisine mené par Alexandre Bella Ola, propriétaire du restaurant *Rio de Camaroes* à Montreuil ; un « concept store » ouvert en marge de la manifestation et tenu par Oumy Kamara, vendant de l'artisanat, des vêtements et des accessoires de modes ; des ateliers de coiffure, organisés par le Salon Boucle d'Ébène basé à Paris et spécialisé dans la coiffure de cheveux crépus. Les disciplines dites « mineures » sont donc placées sur le même pied que le théâtre et la littérature, chacune mobilisant des supports qui lui sont propres et reposant tour à tour sur le discours, la pensée, le corps, lesquels sont révélateurs de styles de vie. Ces différentes disciplines sont convoquées dans une perspective de « soin » ; il s'agissait de proposer au public un espace d'expression. La disposition en demi-cercle d'ateliers dédiés à l'estime de soi sert à cela.

L'événement s'est aussi pensé en lien avec la ville de Marseille où se sont passées les deux premières éditions et que Doumbia considère comme étant particulièrement en déficit de représentation des formes de vie afropéenne, alors que la ville phocéenne concentre une importante population d'origine africaine – comorienne notamment. Cela témoigne de l'ambition de représentativité précédemment évoquée. Marseille est aussi, selon Doumbia, une ville marquée par son héritage colonial : « À Marseille, il faut non seulement décoloniser culturellement les spectacles, mais il faut aussi décoloniser culturellement les territoires¹⁵⁹ », dit-elle. Dénonçant le peu de structures culturelles en périphérie du centre-ville, une partie de la deuxième édition s'est tenue dans la cité de la Savine. Ce choix n'était pas anodin, il illustre la dimension politique et antiraciste que l'on décèle dans la Méditerranée noire. En effet, il s'agissait avec cette délocalisation de rendre hommage à Ibrahim Ali, un jeune Comorien, tué à l'âge de 17 ans en 1995 par un colleur d'affiche du Front National¹⁶⁰. En plus de permettre d'honorer la mémoire du défunt, avec une ambition similaire à celle évoquée dans le chapitre 8, c'est-à-dire ré-enterrer les morts « invisibles » par l'intermédiaire du spectacle vivant, il s'agissait pour la metteuse en scène de porter un discours engagé socialement : « Alors je sais que dans la communauté comorienne on ne parle pas des morts, mais là il s'agit aussi de parler du danger dans lequel le corps du garçon noir et du garçon maghrébin est toujours, en permanence¹⁶¹ ». À côté de cette préoccupation, l'on décèle aussi celle de l'intersectionnalité,

¹⁵⁸ Disponible sous ce lien : <https://cielapartdupauvre.com/wp-content/uploads/2019/11/afropea-dp-2018.pdf>

¹⁵⁹ Marjolaine UNTER ECKER, « Les frontières, ça n'existe pas. Entretien avec Éva Doumbia », *op. cit.*

¹⁶⁰ L'auteur des tirs a été jugé coupable d'homicide volontaire. La rue où le meurtre a été commis a été rebaptisée « Avenue Ibrahim Ali » au début de l'année 2021, ce que les proches du jeune homme réclamaient depuis de nombreuses années.

¹⁶¹ Marjolaine UNTER ECKER, « Les frontières, ça n'existe pas. Entretien avec Éva Doumbia », *op. cit.*

qui était particulièrement interrogée lors de la première édition en 2016 ; là aussi, il s'agit d'une question qui animerait la Méditerranée noire, espace culturel en devenir qui invite à repenser tant les frontières sociales que celles culturelles et esthétiques.

Citons pour finir ce passage du texte *Ce qu'il faut dire* (2019) de Léonora Miano, qui laisse imaginer ce que pourrait être une ville de la Méditerranée noire, réconciliée avec son histoire plurielle et afrodiasporique, et prenant soin des formes de vie dans leur diversité :

J'ai fait un rêve. [...]

Les rues Colbert de France avaient été rebaptisées du nom de Louis Delgrès. Ici, dans cette ville, la rue Delgrès menait place du Grand marronnage où trônait un buste de Mafate. L'artère longeait le parc de Solitude dont la statue aux formes opulentes contait à qui voulait ou non l'entendre, la mémoire de farouches dignités.

Des enfants quittaient en courant l'école située boulevard de Vertières, des silhouettes encapuchonnées, figures du paysage urbain, flânaient l'hiver dans les allées du Marché du cacique arawak...

Et l'on se bécotait entre les rayonnages d'une bibliothèque Hampâté Bâ. On prenait le café sous une coupole Ménélik II.

Et les fleurs au printemps ouvraient au promeneur des corolles parfumées, près du tombeau de la Captive inconnue, à deux pas du temple de la déesse Oshun, comme passait une procession d'initiées vêtues de leur ample robe blanche.

Sœur, entends-tu ?

C'était *powahful*, je te dis.

J'ai fait le rêve d'un pays autre, d'un pays nôtre, dont les grands restaurants s'honoraient de servir à leurs tables étoilées, sur des nappes empesées, un poulet à la moambe, un bouillon d'awara...

D'entre les morts, on avait fait lever Eugène Mona, qui avait composé un hymne national qui rythmaient les tambours ; je les entends encore, les roulements du chant de liberté.

J'ai fait un rêve, te dis-je. Fort. Puissant. J'ai rêvé d'un big-bang, j'étais membre du big-bang qui nous comprenait tous, chacun jouant sa partition pour faire renaître le monde [...]¹⁶².

¹⁶² Léonora MIANO, *Ce qu'il faut dire*, Paris, l'Arche, coll. « Des écrits pour la parole », 2019, pp. 37-38.

Conclusion

La création qui se produit dans l'espace frontalier et qui représente celui-ci en retour apparaît donc comme un geste de réparation, tant pour l'artiste que pour le·la récepteur·rice (le·la lecteur·rice dans le cas du texte écrit, le public dans le cas du texte pour la scène). À l'artiste, elle permet de réparer une mémoire fracturée et de se réconcilier avec la grande Histoire et la petite histoire qui s'y inclut, l'œuvre littéraire et artistique ayant la capacité de montrer l'interaction entre les deux ; par l'abord de la seconde, elle rend d'autant plus perceptible la première. La démarche autobiographique de Leïla Anis en constitue un exemple révélateur, mais cette idée transparait aussi avec l'affirmation de la subjectivité qui accompagne la création des œuvres. Dans cette perspective, réexaminer le passé ne vise pas à y rester enfermé, mais au contraire à le dépasser. En cela, la création invite au *Sankofa*. Concept akan, celui-ci est défini par Nathalie Etoké :

En déconstruisant le terme *sankofa* issu de la langue akan parlée au Ghana, on obtient : « so we were fi na wosankofa a yenkri » qui signifie : « si tu oublies, il n'est pas tabou de retourner chercher ce qui t'appartient. Tu peux toujours réparer la faute ». Le symbole de ce proverbe est un oiseau qui, bien qu'il vole vers le futur, tourne la tête vers le passé avec dans son bec un œuf qui représente la postérité. Le retour aux sources s'exprime à travers les cris et les pleurs du *Sankofa*. Il reflète les exigences d'une mémoire de l'oubli qui taraude l'existence¹.

Dans les œuvres, le *sankofa* est illustré par le brouillage des temporalités que cette mémoire mobilise. Le passé y rencontre le présent, tout en annonçant certaines fois un futur qui serait le fruit d'un présent réparé. Les textes n'ont de cesse d'aller de l'une à l'autre de ces époques, de même qu'ils circulent entre différents espaces, suivant le parcours de leur personnage et la représentation du monde qui en résulte. En adoptant leur point de vue, les créations permettent d'offrir au lectorat ou au public une vision du monde en contrepoint, et deviennent en cela aussi réparatrice pour eux. Elle propose une vision décalée de ce que diffusent les discours collectifs, médiatiques pour les traversées méditerranéennes, historiographiques pour celles de l'Atlantique, au sein desquels les circulations et leurs acteur·rice·s sont dépersonnalisés·es. La littérature permet de leur réattribuer une identité et une humanité dont ils sont privés·es ailleurs, y compris à ceux qui ont vécu dans des temps lointains ; car, comme l'écrit Patrick Chamoiseau : « Aller avec l'écriture dans cette mort de l'esclavage c'est y aller avec la vie, car toute écriture est d'abord vie. [...] La vie de la littérature est le principe même de la vie² ». C'est ainsi que pour Fabienne Kanor, la cale représente un « lieu clos où tout est possible, où

¹ Nathalie ETOKÉ, *Melancholia africana, L'indispensable dépassement de la condition noire*, op. cit., pp. 62-63

² Patrick CHAMOISEAU, *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », 2009, p. 46.

rien n'est encore arrêté³ », et que l'écriture va permettre de re-rendre présent, visible ou perceptible, ce qui est résolu. La création se pose alors comme le support de tous ces possibles, qui permet de faire dialoguer les temporalités et les espaces. Elle s'apparente à ce que Donald Winnicott a nommé l'« espace potentiel », à savoir une « aire intermédiaire » permettant d'expérimenter des formes de vie :

Nous supposons ici que l'acceptation de la réalité est une tâche sans fin et que nul être humain ne parvient à se libérer de la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors ; nous supposons aussi que cette tension peut être soulagée par l'existence d'une aire intermédiaire d'expérience, qui n'est pas contestée (art, religion, etc.). Cette aire intermédiaire est en continuité directe avec l'aire du jeu du petit enfant « perdu » dans son jeu⁴.

Winnicott illustre son propos par l'exemple du jeu, mais l'on pourrait tout à fait l'illustrer par l'écriture et la mise en scène qui proposent aussi, à leur manière, une réconciliation avec l'environnement de celui·celle qui les reçoit. Les espaces fictionnels sont effectivement des « tiers-espaces », ou encore des espaces *autres*, parallèles à la réalité et éclairant cette dernière, dans le corpus, sous une perspective décentrée. Ils ont la capacité d'illustrer et de faire voir des espaces frontaliers culturels, tels que l'Atlantique noir ainsi que son pendant méditerranéen, la Méditerranée noire. Ce « faire voir » provient à la fois des intrigues, des lieux et des temps racontés, mais il est aussi signifié par l'esthétique, qui elle-même se déploie à la frontière : celles des genres littéraires, des disciplines et médias et des langues. L'œuvre se pose en cela comme un vaste espace de traduction, c'est-à-dire qu'elle permet de « transmettre » des réalités qui échappent au sens commun et dans le même temps elle est potentiellement agissante dans ces mêmes réalités. Les esthétiques hybrides peuvent par exemple inviter à une déconstruction des binarités qui dépasse le cadre purement « aspectuel », et se tourne aussi vers le social et le culturel. Elles s'emploient en tous les cas conjointement à une remise en question des catégories quelles qu'elles soient, et particulièrement celle de la race et du genre.

Finalement, la création, l'œuvre en elle-même, pourrait se percevoir comme un double de l'espace frontalier dans laquelle elle naît. Bhabha définit effectivement la frontière comme « l'endroit à partir duquel quelque chose commence à être dans un mouvement comparable à l'articulation ambulante et ambivalente de l'au-delà⁵ ». Elle est donc elle aussi un espace potentiel, où des reconfigurations peuvent se jouer pour l'identité et les cultures. C'est là aussi ce que la partie a permis de démontrer, notamment *via* l'étude du parcours de Biram (chapitre 8), pour lequel, malgré toutes les difficultés qu'il rencontre, la migration s'apparente finalement à une expérience d'apprentissage et d'affirmation de soi ; et ce même point de vue sur la

³ Gladys M. FRANCIS, « Fabienne Kanor « l'Anté-llaise par excellence » : sexualité, corporalité, diaspora et créolité », *op. cit.*, p. 277. .

⁴ Donald Woods WINNICOTT, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, trad. Claude MONOD et Jean Bertrand PONTALIS, Paris, Gallimard, 1975, p. 24.

⁵ Homi K. BHABHA, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, *op. cit.*, p. 35.

migration est rendu possible par l'œuvre littéraire, qui permet d'approcher au plus près des formes de vie qui se jouent dans les marges.

Les espaces frontaliers sont donc bel et bien des lieux à partir desquels s'écrit une vision plus complète du monde, plus horizontale, qui permet d'inclure dans les représentations ce qui se joue dans ses espaces liminaux. Glissant disait que c'est là que se situe la véritable – et peut-être la seule – utilité des frontières :

Nous fréquentons les frontières, non pas comme signes et facteurs de l'impossible, mais comme lieux du passage et de la transformation. C'est pourquoi nous avons besoin des frontières, non plus pour nous arrêter, mais pour exercer ce libre passage du même à l'autre⁶.

⁶ Édouard GLISSANT, « Il n'est frontière qu'on outre passe » [en ligne], *Le Monde Diplomatique*, *op. cit.*

Conclusion générale

*Mes frontières assemblent ne séparent pas assemblent ne tranchent pas assemblent ne découpent pas assemblent ne mutilent pas Je marche devant le jour qui vient Je suis la beauté qui se fait Je suis un inachèvement Je suis un apaisement*¹

Écritures dans les espaces frontaliers, ou comment la ligne devient un espace

Dans le tout premier paragraphe de la thèse, il était question du fait que les frontières sont généralement d'abord imaginées sous la forme des lignes cartographiques. Au terme de la lecture et de l'étude des œuvres de Leïla Anis, Éva Doumbia, Fabienne Kanor et Léonora Miano, il apparaît que cette ligne s'est considérablement chargée en significations.

Dans *Faire l'aventure*, elle apparaît comme un large espace qui sépare l'Afrique de l'Europe, entrecroisant l'espace atlantique avec l'espace méditerranéen. Cette même frontière constitue un décor qui laisse entrevoir des inégalités sociales, entre ceux qui peuvent la traverser à leur convenance, et ceux à qui le droit de passage est refusé, ce que le roman décrit par l'intermédiaire du point de vue de ces derniers. Une autre perspective a cependant aussi permis d'envisager, à partir de leur expérience, l'espace frontalier méditerranéen comme un lieu d'apprentissage, de rêve, voire d'échappatoire.

Cette frontière euro-africaine, qui figure une ligne postcoloniale, apparaît aussi dans *Anges fêlées*, où elle s'envisage néanmoins depuis son bord et par les consciences de personnages issus de la postmigration. Ceux-ci errent dans les frontières urbaines de la ville de Marseille, laquelle est fracturée par d'autres frontières, de classe, de race et, à moindre mesure, de genres. Les discours intérieurs de Ibra, Sofia et Magali appréhendent celles-ci à partir de leur impact sur l'espace mental et comme productrices d'identités incertaines. Malgré cela, la ville

¹ Léonora MIANO, *Ecrits pour la parole*, op. cit., p. 28.

portuaire constitue aussi le décor dans lequel se situe leur rencontre, qui s'interprète de façon salutaire dans un univers marqué par la souffrance psychique.

Les textes de Leïla Anis matérialisent ces frontières mentales en les représentant dans le texte et l'espace scénique. Ces derniers s'y présentent comme permettant d'examiner, et potentiellement de réparer, les frontières exiliques auxquelles se confronte le personnage de Leïla, double de l'autrice, qui a quitté Djibouti pour la France. Les frontières qu'elle rencontre engendrent diverses situations de marginalisations subies dans le pays d'arrivée, et rappellent celles qui ont mené à sa stigmatisation dans le pays d'origine. Au terme de la pièce, elle retrouve cependant « un sens » à l'exil, s'exprimant notamment par le prisme du genre. Se sentant finalement « arrivée », et projetant par ailleurs un retour dans le pays natal, le personnage inscrit dans son récit un cheminement qui mène de la double absence – donc, de la frontière comme rupture – à la multiappartenance – qui considère la frontière sous la perspective de la relation.

Ce sont des frontières similaires que l'on a perçues dans *Filiations ou les enfants du silence*. Elles y sont là aussi scéniques et exiliques, et particulièrement chargées par les traces de l'histoire coloniale. Les conséquences de celle-ci s'illustrent par des silences qui séparent les générations, celle qui a vécu la migration de celle qui en hérite. Cependant, cet espace frontalier qui s'est *a priori* montré comme un endroit d'anéantissement s'est aussi interprété comme un espace nodal, le parcours de l'héroïne de *Fille de* y étant réinvesti aux côtés de celui de Karim, fils d'immigré algérien et harki. Les échos qui s'opèrent entre leurs histoires et héritages culturels respectifs ont à cet égard laissé entendre une possible réorientation commune.

Dans *Le Iench*, si des liens d'amitié et d'affection résistent à la violence qui contextualise l'espace frontalier par ailleurs, la frontière apparaît sous la forme d'une ligne de couleur, qui confronte continuellement les personnages à une exclusion de la norme. Ces exclusions se perpétuent d'actes en actes, impactant tour à tour le rapport au corps, les pratiques de vie, les rêves et menant jusqu'à la mort. Les violences policières, qui sont d'abord évoquées de façon périphérique à l'intrigue de la pièce, s'y insèrent finalement et précipitent le dénouement. Elles s'apparentent à une cristallisation des frontières raciales auxquelles les personnages se confrontaient jusqu'alors.

Les frontières raciales sont par ailleurs interrogées dans les *Écrits pour la parole* qui, comme *Le Iench*, s'intéressent aux expériences afropéennes sur le territoire national français. Dédié « aux cris inaudibles, aux paroles proscrites », le recueil rend visibles les marges dans lesquelles les expériences des narrateur·rice·s afropéen·ne·s sont recluses. Dans le même temps, certains textes invitent à se réapproprier la frontière pour en faire un lieu d'affirmation identitaire, envisageant celle-ci non plus comme un lieu de séparation, mais comme un lieu de rapprochement. En cela, elle devient un lieu représentatif de la multiappartenance, qui, comme l'écrit Miano par ailleurs, « rappelle, à ceux qui croient en la fixité des choses, des identités

notamment, que non seulement la plante ne se réduit pas à ses racines, mais que ces dernières peuvent être rempotées, s'épanouir dans un nouveau sol² ».

Dans *Red in blue trilogie*, cette identité frontalière est envisagée depuis l'espace transatlantique et afrodiasporique. Elle s'y révèle à partir d'un examen de l'histoire de l'esclavage, celle-ci étant envisagée tour à tour depuis la façon dont elle a été vécue dans le contexte subsaharien dans « Révélation », depuis l'expérience des déporté·e·s outre-Atlantique dans « Sacrifices », et enfin depuis une perspective mémorielle qui invite à la rencontre entre ces deux territoires respectifs dans « Tombeau ». L'espace frontalier atlantique s'y dessine comme un lieu ayant initié des fractures mémorielles, mais qui rend par ailleurs possible sa réparation, permettant un retour à la terre d'origine, une confrontation avec l'histoire et un possible dépassement de celle-ci.

Humus explore cette même frontière atlantique depuis le moment du Passage du Milieu. L'analyse du roman nous a amenés à percevoir la frontière comme un lieu de violence extrême, d'enfermement des corps, mais aussi un lieu de résistance et de survie. En sautant dans l'océan, les captives prennent le risque de mourir physiquement, mais elles témoignent en même temps d'une volonté de préserver leur dignité. L'espace frontalier tel que présenté dans ce roman figure donc un espace intermédiaire chiasmique, allant de la vie à la mort et de la mort à la vie, ce que suggère d'ailleurs d'ores et déjà le titre : l'humus résulte de la décomposition de végétaux, et est aussi une matière précieuse pour la repousse d'autres plantes. Il peut se lire comme une métaphore de l'Afrodiaspora, dont la puissance créatrice naît au sein même de la violence et des fractures engendrées par la Déportation transatlantique.

À la question qui interroge les possibilités de la littérature sur les frontières, on répondra donc, tout d'abord, qu'elle permet de l'épaissir. Les lignes que l'on peut voir sur un planisphère y sont reconfigurées et redessinées par la trajectoire individuelle du personnage. Celui-ci y vit des péripéties, y examine des questionnements intimes et mémoriels, qui eux-mêmes donnent lieu à des réflexions sociales voire politiques. La ligne n'est alors plus une ligne, elle est devenue un espace à part, un paysage, *borderscape*, tour à tour hors-lieux (partie I), hétérotopie (partie II) ou tiers-espace (partie III), révélateur des multiples enjeux qui se jouent dans et aux alentours des frontières contemporaines. Les géographies littéraires transnationales, transaréales, mondiales, etc. évoquées en introduction pourraient ainsi aussi s'interpréter, plutôt que comme des « géographies littéraires », comme des « métagéographies littéraires ». La métagéographie a été développée, entre autres, par Martin Lewis, géographe, et Kären Wigen, historienne. En entremêlant leurs disciplines respectives, iels ont cherché à montrer la façon dont les divisions géographiques du monde ont façonné notre manière de le percevoir et naturalisé des cadres spatiaux qui ont pourtant été façonnés historiquement et culturellement. La métagéographie qu'iels promeuvent souhaite ainsi faire prendre conscience de « l'ensemble des structures spatiales au moyen desquelles les gens organisent leur connaissance du monde :

² Léonora MIANO, "Habiter la frontière", *op. cit.*, p. 25.

les cadres souvent inconscients suivant lesquels s'organisent les études historiques, la sociologie, l'anthropologie, l'économie, la science politique ou même l'histoire naturelle³ » et donc de la subjectivité qui s'y inscrit. C'est là aussi vers quoi a mené l'étude et l'interprétation des espaces frontaliers dans les textes du corpus. Par le prisme de la sensibilité qui est inhérente à toute expérience artistique, ceux-ci relient « “[...] les expériences frontalières aux représentations frontalières” tout en favorisant “des points de vue complémentaires sur les frontières contemporaines”⁴ ». Ce propos, à travers lequel Elena dell’Agnese définit les *borderscapes*, pourrait tout autant qualifier les possibilités de la littérature face aux frontières.

Les croisements féconds entre Atlantique noir et la Méditerranée

Ces points de vue complémentaires ont été apportés par l'étude comparée d'intrigues interrogeant des frontières spatio-temporelles différentes et les angles successifs adoptés dans la thèse pour les explorer : figuratifs de multiples ruptures (partie I), les espaces frontaliers ont aussi été abordés à travers les résistances qui s'y déploient (partie II) et comme des lieux de création (partie III), cette dernière s'envisageant comme permettant le passage de la première perspective à la seconde. Les textes qui explorent la frontière atlantique ont certaines fois été investis comme des sortes de toiles de fond pour l'abord des textes contextualisés à l'époque contemporaine, l'histoire de l'esclavage et de la Déportation transatlantique étant envisagée par plusieurs des autrices comme fondatrice de la « condition noire » contemporaine. Elle a engendré des conflits mémoriels, qui s'entremêlent par ailleurs à ceux provoqués par l'histoire coloniale et postcoloniale, chacune de ces périodes de l'Histoire étant marquée par des conflits que symbolise la ligne Nord / Sud. Fabienne Kanor définit en ce sens la cale comme un « archicorps », et dit que « c'est de ce corps-cale que vont naître toutes les histoires, c'est quelque chose qui essaye de sortir de la cale et quelque chose qui va donner plus tard des histoires⁵ ». Ces histoires, ce sont par exemple celles que vivent Biram et Marème dans la frontière méditerranéenne au sein de laquelle se contextualisent *Faire l'aventure* et *Anges fêlées*, et de façon plus symbolique *Fille de* et *Filiations ou les enfants du silence*, ou encore

³ Martin W. Lewis et Kären E. Wigen, *The Myth of continents : a critique of metageography*, Berkeley, University of California Press, 1997. Cité par : Sandro MEZZADRA, Brett NEILSON, *La frontière comme méthode ou la multiplication du travail*, *op. cit.*, p. 53.

⁴ “In this way, new geographies of border(land)-scapes could greatly contribute to the conceptual and methodological shift in border research [...] by adopting the borderscapes looking-glass to ‘connect border experiences with border representations’ while fostering ‘complementary viewpoints on contemporary borders’” (Elena DELL’AGNESE, « New Geo-graphies of Border(land)-scapes », dans Chiara BRAMBILLA, James W. SCOTT, Gianluca BOCCHI, *et al.* (dir.), *Borderscapes: imaginations and practices of border making*, London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2019, p. 59.

⁵ Lucille COMBREAU, Rocío MUNGUÍA AGUILAR, Marjolaine UNTER ECKER, « “Faire la traversée ensemble”, échange avec Fabienne Kanor à propos de la performance Paroles de Revenante (Ouidah, février 2020) », *op. cit.*, p. 173.

celles que vivent Drissa et Ramata du *Iench*, ainsi que les narrateur·rices des *Écrits pour la parole* qui interrogent particulièrement le contexte national français.

Né dans la violence de l'histoire de l'esclavage qui a été commentée à partir de la façon dont elle est racontée dans des œuvres comme *Humus* et *Red in blue trilogie*, l'Atlantique noir s'impose face à cette histoire conflictuelle comme un espace de mémoire et de réparation. Cette même réparation est le fait des créations, musicales notamment, mais aussi littéraires, à partir desquelles Gilroy réévalue les pensées de la philosophie occidentale de la modernité :

L'antimodernité de ces formes, comme leur antériorité, se présente sous les dehors d'une prémodernité réinventée activement dans le présent en même temps que transmise, par vagues intermittentes, depuis le passé. Elle ne cherche pas seulement à modifier le rapport de ces formes culturelles à une science et à une philosophie nouvellement autonomes, mais s'efforce aussi de rejeter les catégories sur lesquelles se fonde l'évaluation de ces domaines séparés, et ainsi de transformer la relation entre production et usage de l'art, monde du quotidien et projet d'émancipation raciale⁶.

Dans cette perspective, la création artistique est résolument fonctionnelle, elle est destinée à agir sur les existences « concrètes ». Gilroy affirme ici que cette fonctionnalité doit servir une « émancipation raciale », nombre des musiques qu'il étudie étant aussi porteuses de messages politiques et se positionnant contre les discriminations. Dans cette perspective, les créations artistiques se révèlent comme des « objets » qui interviennent pour redéfinir une façon d'habiter le monde réconciliée avec les circulations et les hybridations qu'elles engendrent. Elles créent notamment un territoire afrodiasporique qui dessine des appartenances transnationales et qui, ce faisant, se pense au-delà des dichotomies et binarités qui marquent la tradition occidentale.

Si la conceptualisation de l'Atlantique noir est située par Gilroy dans un espace-temps défini – on rappelle, comme dit en introduction, qu'il situe sa fin avec la mort de Bob Marley –, les circulations de l'Afrique vers les autres continents n'ont quant à elles pas cessé. Elles se sont redirigées, à l'ère coloniale et postcoloniale, entre autres vers l'Europe, où elles ont fait naître une autre branche de l'Afrodiaspora, que l'on a perçue comme étant tout autant « créolisée » (chap. 9) que celle de l'outre-Atlantique. Envisager l'espace méditerranéen à partir de la conceptualisation d'Afropéa qu'a proposée Léonora Miano et de la façon dont Éva Doumbia l'explore au sein de ses créations a emmené la réflexion jusqu'à une relocalisation de la théorie de Gilroy dans ce contexte particulier qui rapproche l'Afrique et l'Europe, deux continents qui ont en partage une longue histoire à la fois de violence, mais aussi d'échanges et de circulations. Cela a permis de renouveler la perspective sur la frontière méditerranéenne, souvent présentée aujourd'hui comme un « espace tombeau » (chap. 1), et de l'envisager elle aussi comme un lieu de création et de relation, au même titre que l'Atlantique.

⁶ Paul GILROY, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, op. cit., p. 142.

Une invitation au décentrement

➤ *Un décentrement « cartographique »*

L'observation des frontières qui sillonnent un planisphère se fait généralement depuis une position surplombante, qui embrasse sur une surface minime la représentation de frontières à l'échelle mondiale, quelquefois sur un support horizontal. Si elles paraissent *a priori* anodines, ces lignes cartographiques contribuent, selon Antonio Mezzadra et Brett Neilson, à façonner la façon dont « nous résidons, historiquement et géographiquement, sur Terre⁷ » et à produire cette naturalisation des frontières contre laquelle se positionne la métagéographie. Cependant, ajoutent-ils, la littérature a la capacité d'intervenir sur cette perception rectiligne des frontières, car elle offre un « un terrain essentiel pour étudier l'imbrication des frontières géographiques et mentales⁸ ». À travers les lectures et analyses des textes du corpus, les lignes du planisphère se sont donc non seulement considérablement épaissies, mais elle se sont aussi situées et localisées.

Ces œuvres invitent à examiner le monde depuis l'exact lieu de la frontière, un peu à la manière de ce qu'initient des projets de cartographie alternative, à l'instar de ceux que promeut le collectif *AntiAtlas des frontières*⁹, ou encore une anthropologie de la frontière, comme celle que propose Michel Agier. Depuis ce point particulier, la vision du monde ne se pense en effet plus de façon verticale, mais de façon horizontale, horizontalité qui se déploie aussi au sein des œuvres du corpus, lesquelles abordent la frontière depuis la façon dont elle est vécue, intimement et sensiblement. En cela, ces créations invitent à un décentrement qui est le propre des frontières et à partir duquel Agier invite à repenser sa discipline, de façon culturelle, épistémologique et politique¹⁰. Toujours dans la perspective d'un dialogue avec les sciences humaines et sociales, qui s'est avéré fécond dans la thèse, ce même décentrement peut aussi

⁷ Sandro MEZZADRA, Brett NEILSON, *La frontière comme méthode ou la multiplication du travail*, *op. cit.*, p. 54.

⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁹ Collectif qui rassemble des chercheur·e·s et des artistes à Marseille (« *AntiAtlas des frontières* » [en ligne], Site officiel, URL : <https://www.antiatlas.net>). Voir à ce propos : Corinne FOURNIER KISS, Patrick SUTER, « Logiques des frontières, poétiques des frontières, antiAtlas des frontières. Entretien avec Anne-Laure Amilhat Szary et Cédric Parizot », dans Corinne FOURNIER KISS et Patrick SUTER (dir.), *Poétique des frontières. Une approche transversale des littératures de langue française (XX^e-XXI^e siècles)*, Genève, Metis Presses, coll. « Collection Voltiges », 2021. Parmi ces projets de cartographies alternatives, on trouve par exemple : « Crossing Maps, cartographie transverse » ([en ligne], *AntiAtlas des frontières*, URL : <https://www.antiatlas.net/crossing-maps-cartographies-transverses/>), projet qui consistait en la création de cartes par des aventurier·e·s et les membres du collectif ; le « Planisphère des frontières fermées » ([en ligne], *AntiAtlas des frontières*, URL : <https://www.antiatlas.net/stephane-rosiere-planisphere-des-frontieres-fermees/>) ; « The migratory Red Mound » ([en ligne], URL : <https://www.antiatlas.net/nicolas-lambert-the-migratory-red-mound/>), qui répertorie le nombre de personnes qui meurent dans la frontière africaine-européenne ; « Bill Rankin – One World II » ([en ligne], *AntiAtlas des frontières*, URL : <https://www.antiatlas.net/bill-rankin-one-world-ii/>), qui offre une vision décentrée du globe.

¹⁰ Michel AGIER, *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, *op. cit.*, pp. 111-118.

s'envisager dans une perspective d'études littéraires, où ces différents critères s'élargissent à la question esthétique et sociale.

➤ *Un décentrement culturel et spatial*

Agier définit le décentrement culturel par l'intermédiaire d'une redéfinition de l'universalisme, dont le « contexte social et politique ne serait plus telle nation, telles civilisation ou culture, mais l'ensemble des échanges existant à l'échelle mondiale¹¹ ». L'Atlantique et la Méditerranée noires proposent ce contexte déterritorialisé. Ils figurent des espaces frontaliers au sein desquelles les cultures dialoguent et s'entremêlent, à la manière de « l'universel latéral » défini Souleymane Bachir Diagne¹² (cf. chap. 9), lequel invite à l'acceptation des différences et à leur entremêlement, plutôt qu'à leur effacement. Mame Fatou Niang et Julien Suaudeau définissent ce même universel horizontal comme antiraciste et postcolonial et comme « un art du dialogue », dans lequel « il n'est plus question d'avoir raison, mais de savoir qu'on peut être dans l'erreur et d'entendre les raisons de ceux qui ne sont pas d'accord avec nous¹³ ». Depuis leur localisation dans la frontière qu'elles habitent, les autrices du corpus peignent les contours de cet universalisme renouvelé à partir du divers. La lecture comparée de leurs œuvres, qui proposent un entremêlement des perspectives sur les frontières, à partir d'une multiplicité de personnages, dont les voix, les « styles » et les expériences s'entrecroisent, a permis d'en rendre compte. C'est là ce que propose, selon Miano, Afropéa qui, « ayant fait le choix d'unir en elle deux espaces et leurs mémoires [...] ne peut souscrire à aucun manichéisme essentialiste. Elle critique les systèmes, ne s'en prend pas aux humains, reconnaît, chez les uns comme chez les autres, ces traits communs qui fondent l'universel¹⁴ », propos qui s'appliquent tout autant aux promesses de l'Atlantique et de la Méditerranée noires.

L'« universel horizontal » que les œuvres proposent apparaît par ailleurs par l'intertextualité que leur lecture convoque. Cette intertextualité a fait apparaître, de part et d'autre de la thèse, des conversations littéraires qui s'établissent au-delà des frontières, notamment celles qui relient les différents territoires du Sud Global¹⁵, notion qui, si elle est discutée, a l'avantage, selon Françoise Vergès, de faire apparaître « une cartographie très riche et très complexe [...] loin des frontières artificielles et violentes que le colonialisme a imposées [...] » et des circulations qui « mettent à jour des routes culturelles et artistiques qui ne se

¹¹ *Ibid.*, p. 114.

¹² Elara BERTHO, « Un universel comme horizon. Entretien avec Souleyman Bachir Diagne » [en ligne], *op. cit.*

¹³ Mame-Fatou NIANG, Julien SUAUDEAU, *Universalisme*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁴ Léonora MIANO, *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*, *op. cit.*, p. 180.

¹⁵ Pas exclusivement cependant. Certaines des mentions intertextuelles dépassaient aussi la frontière Nord / Sud, en engageant des conversations avec des littératures contemporaines actuelles, ou classiques. Aux quelques références mentionnées, on aurait pu ajouter une lecture comparée entre Kanor et Duras ; la première dit que son écriture, « incisive et sèche », est nourrie de celle de la deuxième.

constituent pas en regard, en opposition, ou en miroir de l'Occident¹⁶ ». Dans l'étude de la thèse, cela est apparu, au-delà du dialogue qui a été mené entre les huit œuvres du corpus primaire, par les quelques échos qui ont été perçus entre ces œuvres et un corpus secondaire. Celles-ci ont tissé des liens avec d'autres auteur·rice·s contemporain·e·s de langue française, comme Fatou Diome, Patrick Chamoiseau, Abdourahman Waberi, Asya Djoulaït, Darina Al Joundi... Ce dialogue a aussi été mené avec des auteur·rice·s d'une génération plus ancienne, comme Aimé Césaire, Maryse Condé, Gloria Anzaldúa, Leïla Sebbar, Toni Morrison... et, à moindre mesure, avec des auteur·rice·s classiques de la littérature française et européenne (Baudelaire, Sophocle...). On voit à partir de ces exemples que non seulement ces conversations dépassent les aires culturelles des Suds, mais qu'elle se produisent aussi au-delà des frontières linguistiques. Dans une perspective en études de genre, certains de ces dialogues initient par ailleurs ce que Yolaine Parisot interroge par exemple comme « une histoire transatlantique intersectionnelle¹⁷ », ou que Chloé Chaudet envisage sous la forme de « relations transatlantiques¹⁸ », lesquelles pourraient être renouvelées et complétées à partir de la Méditerranée noire. La lecture de la figure de la Bouti, en lien avec celle d'Aïcha Kandisha (cf. 7.3.3) en a constitué un exemple.

➤ *Un décentrement esthétique et épistémologique*

L'ensemble de ces conversations contribuent aussi à leur façon à déplacer les frontières et à repenser les géographies littéraires. Dans cette perspective de dialogue Sud / Sud qui s'opère au sein des littératures dites « francophones », certain·e·s chercheur·e·s proposent de parler à ce sujet de littérature « transcoloniale » plutôt que postcoloniale, à l'instar de Françoise Lionnet¹⁹, ou encore de Nathalie Merrien, qui attire particulièrement l'attention sur les portées du préfixe *trans-* :

Selon une théorie transcoloniale, la littérature passe « par » et « à travers » le colonial pour se rendre « au-delà de ». C'est une littérature du « passage » et du « changement », « across, beyond, through, so as to change ». Ce type de littérature investit le champ colonial, prend appui sur lui, et encore une fois le dépasse, quitte à forcer le passage. Le transcolonial est « avec » et « contre » le colonial tout à la fois dans un processus de

¹⁶ Françoise VERGES, Dominique MALAQUAIS, « À propos du «Sud Global» » [en ligne], 2018, URL : <https://theartmomentum.com/sud-global/>.

¹⁷ Yolaine PARISOT, « Une histoire littéraire transatlantique peut-elle être intersectionnelle ? Le paradigme caribéen », dans Jean-Claude LABORIE, Jean-Marc MOURA et Sylvie PARIZET (dir.), *Vers une histoire littéraire transatlantique*, op. cit., pp. 181-195. .

¹⁸ Chloé CHAUDET, « Études féministes et relations transatlantiques. Circulation et problématisation(s) de la notion "d'écriture féminine" dans la seconde moitié du XX^e siècle. », dans Jean-Claude LABORIE et al. (dir.) *Vers une histoire littéraire transatlantique*, op. cit., pp. 107-195.

¹⁹ Françoise LIONNET, Shu-mei SHIH (dir.), *Minor transnationalism*, Durham, Duke University Press, 2005, p. 7.

résistance dont le but ultime est la création, la figure esthétique²⁰.

Ce suffixe *trans-* est aussi porteur et révélateur d'un décentrement qui se veut à la fois épistémologique et esthétique. La création depuis la frontière investit des références culturelles qui sont issues de part et d'autre de celle-ci, de même qu'elle fait appel à d'autres pratiques artistiques que la littérature (cf. 9.2.3). Là aussi, la perspective est horizontale, dans la mesure où elle vise à déconstruire les frontières taxinomiques de l'esthétique littéraire. Des ruptures et des structures sous forme de fragments décelés dans la première partie, de même que la domination du domaine de la négativité, des silences et des non-dits, ont été réévalués par la suite sous le signe de l'hybridité et comme révélateur d'un cosmopolitisme contemporain. Le texte et l'œuvre artistique performant par l'entremêlement des disciplines, des langues et des genres littéraires la frontière habitée par leur créatrice et par leurs personnages. Avec cela, elles abolissent les catégories taxinomiques, de même que la hiérarchie qui les qualifie. Les arts populaires y trouvent place aux côtés de l'art « savant » que figure la littérature, ce qui est aussi présenté comme une façon de créer et de faire de l'art en proximité avec les pratiques de vie, dans l'exact héritage de l'Atlantique noir susmentionné.

Indéniablement, les études littéraires qui analysent ces œuvres sont amenées, en se confrontant à ces esthétiques hybrides, à employer une épistémologie qui elle aussi se décentre, vers le lieu de l'indisciplinaire ou de « l'indiscipline²¹ », là où les approches se croisent. C'est à partir de ce lieu particulier, qui engage un dialogue entre les sciences humaines et sociales, que la frontière peut se saisir dans son épaisseur et dans les multiples significations qu'elle prend dans les œuvres. Ce décentrement épistémologique exige en outre une positionnalité, c'est-à-dire que le chercheur·e admette la présence d'une subjectivité dans ses études, ce qui m'a conduit à adopter le « je » dans cette recherche. En anthropologie :

[...] il consiste à déplacer le lieu et le moment du regard depuis le centre et l'ordre vers les bords et le désordre. Il consiste à prendre comme poste d'observation et point de départ de la réflexion les situations de frontières au sens très générique et anthropologique des espaces et situations de l'entre-deux, des seuils et des limites, mais aussi des moments de l'incertitude et de l'indécision²².

Cette même perspective mériterait à mon avis toute son attention au sein des études littéraires, tant la frontière apparaît comme un concept porteur, permettant d'envisager les possibilités que les œuvres ont dans l'espace culturel au sein duquel elles émergent.

²⁰ Nathalie MERRIEN, « Pour une théorie transcoloniale : une écriture complexe pour la lecture complexe d'un monde complexe » [en ligne], dans *De Kipling à Rushdie : Le postcolonialisme en question*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 23, URL : <http://books.openedition.org/pur/39879>.

²¹ Renaud PASQUIER, David SCHREIBER, « De l'interdiscipline à l'indiscipline. Et retour ? », *op. cit.*

²² Michel AGIER, *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, *op. cit.*, p. 117.

➤ *Un décentrement social*

En examinant ces situations d'entre-deux et la façon dont elles interagissent avec les identités, l'exploration de la frontière dans les œuvres du corpus invite aussi à un décentrement d'ordre social, voire politique, qui offrirait la « possibilité de voir et comprendre le mouvement et le changement en train de se faire²³ ». En racontant ou en mettant en scène « ce qui échappe aux catégories et qui pourtant existe²⁴ », les œuvres rendent perceptibles les questionnements et les problématiques que ces mêmes catégories engendrent chez les minorités, en invitant à les troubler, à les envisager de façon plus fluide et plus ouverte, voire certaines fois en appelant à leur abolition. Prises dans le mouvement incessant des circulations, les identités et les cultures qui les contiennent n'entrent plus dans le cadre des catégories sociales classiques, trop étriquées et inaptes à dire la complexité des trajectoires contemporaines. C'est le cas pour les identités de genre, mais aussi plus généralement des identités culturelles. Si Miano se définit comme une « Afro-occidentale parfaitement assumée²⁵ », Leïla Anis affirme que « l'entre-rien » que j'ai souvent ici interprété sous le prisme de la double absence, est aussi perçu par elle comme une possibilité d'émancipation :

Rien, c'est peut-être un peu ma manière provocatrice de dire que les frontières, elles ne sont pas grand-chose [...] Je me suis longtemps attelée à me défaire de toutes les étiquettes qu'on pouvait essayer de me poser. Alors à un moment, je crois que ça m'était beaucoup plus respirable de ne me revendiquer ni Africaine, ni Européenne, de dire : « À bas les identités culturelles »²⁶.

Ces propos ouvrent la réflexion vers la revendication d'éventuelles post-identités, que l'on conçoit comme une subversion définitive des « conceptions de l'identité comme stable et cohérente²⁷ ». La pratique artistique, et d'autant plus quand elle est hybride, fait acte de proposition pour des « désidentifications ». La notion de « désidentification » retentit particulièrement aux regards des études *queer*, qui visent non pas seulement à s'identifier autrement qu'homme ou femme, mais aussi ne pas s'identifier du tout²⁸. Si elle se sont conçues

²³ *Ibid.*, p. 118.

²⁴ Michel AGIER, Mélanie GOURARIER, « Grand Entretien : Léonora Miano. Ce qui échappe aux catégories et qui pourtant existe », dans *Monde commun*, n°7, *Trans : des existences frontalières*, *op. cit.*, pp. 8-28..

²⁵ Léonora MIANO, "Habiter la frontière", *op. cit.*, p. 26.

²⁶ Marjolaine UNTER ECKER, « Le monstre c'est le silence : le théâtre de Leïla Anis », *op. cit.*, p. 170.

²⁷ Maxime CERVILLE, Nelly QUEMENER, *Cultural studies. Théories et méthodes*, Malakoff, Armand Colin, coll. « Cursus », 2018, p. 57.

²⁸ Cette acception du *queer* a été portée dans le domaine des études féministes par Teresa de Lauretis, qui emploie la notion en tant qu'alternative à la normalisation des études gays et lesbiennes, et par extension de ces identités (Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, trad. Marie-Hélène BOURCIER, Paris, La Dispute, 2007, p. 106). Léonora Miano envisage elle aussi la notion de *queer* comme une possibilité désidentificatrice : « La *queerness* n'est pas forcément ce qu'on imagine. Malheureusement aujourd'hui la catégorie trans est très figée. J'aime plutôt l'idée du trouble, l'idée de ce qui ne peut pas vraiment se nommer, l'idée de ce qui échappe aux catégories et qui pourtant existe. [...] Quand je parle de sexualité frontalière, je parle de celle qui échappe justement aux catégories. Pour les personnes de ma génération, *queer* c'était justement ce nom qui ne pouvait avoir de nom. J'aime l'idée d'une complexité qui ne parvient pas à s'exprimer car elle échappe

dans les études de genre initiées par Judith Butler, les études *queer* s'intéressent par ailleurs au phénomène d'hybridation, y compris esthétique²⁹, et pourraient poursuivre la pensée initiée dans cette thèse. En effet, José Esteban Muñoz, historien de l'art et spécialiste de l'étude des performances, s'est réapproprié la notion de désidentification pour l'employer dans le domaine artistique, laquelle résonne avec les créations du corpus :

Disidentification is about recycling and rethinking encoded meaning. The process of disidentification scrambles and reconstructs the encoded message of a cultural text in a fashion that both exposes the encoded message's universalizing and exclusionary machinations and recircuits its workings to account for, include, and empower minority identities and identifications. Thus, disidentification is a step further than cracking open the code of the majority; it proceeds to use this code as raw material for representing a disempowered politics or positionality that has been rendered unthinkable by the dominant culture³⁰.

La désidentification ne vise donc pas une opposition frontale vis-à-vis de la norme, mais elle consiste en une appropriation et transformation subtile des ruptures (cf. partie I) qui l'écartent des minorités, ce qui pourrait se penser sous l'ordre de la tactique (cf. partie II). Cela mène à une « troisième voie », à un tiers-espace pourrait-on dire (partie III), qui vient contrecarrer la binarité des genres, et déconstruire ceux-ci.

Cette déconstruction est initiée par les œuvres du corpus qui naissent dans les frontières et réévalue celle-ci comme un lieu de transformation, de recomposition et donc aussi effectivement de relation, processus qui initie le tiers-espace susmentionné. Par extension, elle est aussi représentative d'un espace où de potentielles reconfigurations sociales et culturelles peuvent être énoncées et mises en œuvre, *via* le monde représenté ; c'est précisément entre ce monde représenté et le monde représentant que se trouve le *médium* artistique. Frontières et œuvres frontalières se pensent ainsi conjointement l'une à l'autre. L'une et l'autre constituent un seuil entre un univers connu, expérimenté, qui souffre de ses imperfections, et un univers à

à notre connaissance (Michel AGIER, Mélanie GOURARIER, « Grand Entretien : Léonora Miano. Ce qui échappe aux catégories et qui pourtant existe », *op. cit.*, p. 28.)

²⁹ Voir par exemple : Muriel PLANA, Frédéric SOUNAC (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Collection Écritures », 2015.

³⁰ « La désidentification consiste à recycler et à repenser le sens codé. Le processus de désidentification brouille le message codé d'un texte culturel et le reconstruit autrement, d'une manière qui expose à la fois les intentions universalisantes et exclusives dudit message, puis recircuite ce dernier de façon à inclure et renforcer les identités et les identifications minoritaires. Ainsi, la désidentification va plus loin que le simple déchiffrement du code de la majorité ; elle procède à l'utilisation de ce code comme matière première pour représenter une politique ou une positionnalité déresponsabilisée qui a été rendue impensable par la culture dominante » [Nous traduisons]. (José Esteban MUÑOZ, *Disidentifications. Queers of color and the performance of politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Cultural studies of the Americas » v. 2, 1999). Muñoz théorise ce concept à partir de l'étude de pratiques artistiques des *queers* issu·e·s des minorités raciales qui subvertissent les « codes » de la norme. Muñoz envisage ces codes d'une part comme esthétiques : dans le contexte hégémonique, les artistes racisé·e·s sont appelé·e·s à répondre aux injonctions racistes d'exotisme et d'ethnicité, mais l'historien de l'art démontre que beaucoup d'entre eux subvertissent ces injonctions. D'autre part, cette subversion des codes est aussi sociale, et liée aux genres, puisqu'il s'agit aussi pour ces artistes *queer* de ne pas répondre à l'injonction d'une œuvre gay ou lesbienne, telle que la conçoit l'institution.

créer, à réinventer. En ce sens, l'œuvre artistique, de même que les frontières, initie un au-delà qui, dans la pensée de l'hybridité de Homi K. Bhabha, se définit en ces termes :

Être dans l'au-delà, donc, c'est habiter un espace « entre-temps », comme vous le dira n'importe quel dictionnaire. Mais habiter dans « l'au-delà », c'est aussi, comme je l'ai montré, faire partie d'un temps révisionnaire, d'un retour au présent pour redécrire notre contemporanéité culturelle ; réinscrire notre communauté humaine, historique ; *toucher le bord le plus proche du futur*³¹.

³¹ Homi K. BHABHA, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, op. cit., p. 38.

Bibliographie

1. Littératures et arts

1.1 Œuvres littéraires et artistiques

➤ *Corpus primaire*

ANIS, Leïla, *Fille de*, Carnières-Morlanwelz, coll. « Théâtre à vif », Lansman, 2013.

ANIS, Leïla, *Filiations ou les enfants du silence*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Théâtre à vif » 2014

DOUMBIA, Éva, *Anges Fêlées*, Vents Ailleurs, coll. « Fragments », 2016.

DOUMBIA, Éva, *Le Iench*, Arles, Acte Sud, coll. « Actes Sud Papiers » 2020.

KANOR, Fabienne, *Humus*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2006.

KANOR, Fabienne, *Faire l'aventure*, Paris, JC Lattès, 2014

MIANO, *Red in blue trilogie*, Paris, l'Arche, coll. « Scène ouverte », 2015.

MIANO, Léonora, *Écrits pour la parole*, Paris, L'Arche, 2012.

➤ *Autres œuvres littéraires et artistiques et autres publications des autrices du corpus (si aucune mention n'apparaît entre crochets, c'est qu'il s'agit d'une œuvre écrite).*

AL JOUNDI, Darina, *Le jour où Nina Simone a cessé de chanter*, Arles, Actes Sud, 2008

AL JOUNDI, Darina, *Ma Marseillaise*, Paris, L'avant-scène théâtre, coll. « Des quatre vents », 2012.

AMADOU AMAL, Djaïli, *Les impatientes*, Paris, J'ai lu, coll. « J'ai lu », 2021 (2020)

ANIS, Leïla, *Du bruit sur la langue*, Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, coll. « Théâtre à vif », 2016.

ANIS, Leïla, *Les monstrueuses*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Théâtre à vif », 2017.

ANIS, Leïla, *Fille de* [en ligne], mise en scène de BÉNICHOU, Géraldine, Théâtre du Grabuge, Lyon, 2014 [captation vidéo] :

- Extrait 1, "Le prologue" : https://www.youtube.com/watch?v=-MvowlyEB_I
- Extrait 2, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=3C5TONEmRFM&t=3s>
- Extrait 3, "2 juin 1999 minuit", <https://www.youtube.com/watch?v=mcZBtmRWvac>
- Extrait 4, "le transit", URL : <https://www.youtube.com/watch?v=2eUOhjGoPz8>
- Extrait 5, "Jardin d'une clinique", URL : https://www.youtube.com/watch?v=g_2J3NZ-yeU
- Extrait 6, "six printemps plus tard", URL : <https://www.youtube.com/watch?v=5tT0tT7iEd0>.
- Extrait 7, "l'arrivée", URL : <https://www.youtube.com/watch?v=p4Vwfc0ymWY>
- Extrait 8, "Jour de commencement", URL : <https://www.youtube.com/watch?v=e90YQ6YL3mI>

ANIS, Leïla, *Fille de Fille de*, [en ligne], Théâtre du Grabuge, Lyon, 2012 [mise en voix], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TmpHCYgisb8&list=PLW4fdqREO1ctQ3gkjBwAXQZzylvv38pY1> ; <https://www.youtube.com/watch?v=TmpHCYgisb8&t=117s>

ANZALDUA, Gloria, *Borderlands. La frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 2007 (1987) ; désormais disponible en traduction française : *Terres frontalières – La frontera. La nouvelle mestiza*, DUFOUR, Nino S. et SOTO CHACÓN, Alejandra (trad.), Paris, Cambourakis, 202.

BÂ, Mariama, *Une si longue lettre*, Paris, Le serpent à plume, 2001 (1979).

BEYALA, Calixthe, *Assèze l'Africaine*, Paris, Albin Michel, 1994.

BAUDELAIRE, *Les fleurs du Mal*, Paris, Pocket, 2004 (1857).

BOSKOWITZ, Catherine (metteuse en scène), « Red in Blue Trilogie : Tombeau », présenté au off du Festival d'Avignon [en ligne], *rfi*, 2015, URL : <https://www.rfi.fr/fr/afrique/20150720-rfi-avignon-leonora-miano-red-in-blue-trilogie-tombeau> [mise en voix].

CARRIERE, Jean-Claude, *La controverse de Valladolid*, Paris, Pocket, coll. « Les grands textes du XXe siècle », 2012 (1992).

CESAIRE, Aimé, « Comme un malentendu de salut... (recueil inédit) », dans *La poésie*, Paris, Éd. du Seuil, 2006.

CÉSAIRE, Aimé, Discours sur le colonialisme suivi du Discours sur la Négritude, Paris, Présence Africaine, 2004, pp. 77-92.

CESAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983 (1939).

CHAMOISEAU, Patrick, *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », 2009 (2007).

- CHAMOISEAU, Patrick, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », 1999 (1997).
- CONDE, Maryse, *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem*, Paris, Mercure de France, coll. « Collection folio », 2011 (1987)
- DARWICH, Mahmoud, *Poèmes palestiniens précédés de Chroniques de la tristesse ordinaire*, trad. de CARRE, Olivier, Paris, les Éditions du Cerf, coll. « L'histoire à vif », 2009.
- DESPENTES, Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 2006.
- DIOME, Fatou, *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 2004.
- DIOP, Alice, *Saint Omer*, 2022 [film].
- DIOP, Mati, *Atlantique*, 2019 [film].
- DJOULAÏT, Asya, *Noire précieuse*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2020.
- DOUMBIA, Éva, « La forêt te voit », dans *Ce qui (nous) arrive*, Les Matelles, Éditions Espaces 34, coll. « Espace Théâtre contemporain », 2022, pp. 42-53.
- DOUMBIA, Éva, *Autophagies*, 2020, [spectacle], URL : <https://cielapartdupauvre.com/repertoire/autophagies/>.
- DOUMBIA, Éva, « Affaire de lions ou même de gazelles », dans Leïla CUKIERMAN, Gerty DAMBURY, Françoise VERGES et Kader ATTIA (dir.), *Décolonisons les arts!*, Paris, L'Arche, coll. « Tête-à-tête », 2018, pp. 32-36.
- DOUMBIA, Éva, *Afropéennes*, [en ligne], Axe Sud Production, 2015, URL : <https://vimeo.com/ondemand/afropeennes/117165292>.
- DOUGLASS, Frederick, *Autobiographies. Narratives of the life, My Bondage and my freedom, Life and Times*, New York, Library of America, 1994, URL : <https://books.google.fr/books?id=XIh6OLN3vtcC&lpg=PP1&hl=fr&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>,
- FOTSO TOUKAM JUNIOR, Baba, *Sur le chemin de ses rêves*, Paris, Dacres éditions, coll. « Littératures de Dacres. Collection Ces récits qui viennent », 2021.
- GAUDE, Laurent, *Eldorado*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2007 (2006)
- KANOR, Fabienne, *Louisiane*, Paris, Rivages, 2020.
- KANOR, Fabienne, *Je ne suis pas un homme qui pleure*, Paris, JC Lattès, 2016.
- KANOR, Fabienne, « Là d'où je viens » [en ligne], *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 20, n° 3, 2016, pp. 404-410., URL :

- <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17409292.2016.1173851> (consulté le 14 février 2022).
- KANOR, Fabienne, « Discours de réception du prix Carbet (25e édition) » [en ligne], La Havane, 2014, URL : <http://www.tout-monde.com/prixcarbet2014laureat.html> (consulté le 26/02/2018).
- KANOR, Fabienne, « En Martinique : des petits morceaux de femmes », *Sur les docs, France culture*, 2012, [en ligne] <https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks/martinique-et-guadeloupe-23-en-martinique-des-petits-morceaux-de-femmes> ; « Martinique, une terre d'hommes cassés », *Sur les docs, France culture*, 2012 [en ligne] <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sur-les-docks/la-martinique-et-la-guadeloupe-d-hier-a-aujourd-hui-2-4-martinique-une-terre-d-hommes-casses-7568198> (consulté le 31/12/2020) [documentaires radio].
- KANOR, Fabienne, *Des pieds, mon pied*, [en ligne], 2009, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=R2YsQpshHsQ> (consulté le 23 mars 2018) [court-métrage].
- KANOR, Fabienne, *Jambe Dlo. Une histoire antillaise.*, Malt Film, Télésouffle, France 5, 2008 [film documentaire]
- KANOR, Fabienne, « Sans titre », dans *Pour une littérature-monde*, Paris, France, Gallimard, 2007, pp. 237-241.
- KANOR, Fabienne, *D'eaux douces*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2004.
- LAFERRIERE, Dany, *Vers le sud*, Paris, Grasset, 2006.
- MIANO, Léonora, *Stardust*, Paris, Grasset, 2022
- MIANO, Léonora, *L'autre langue des femmes*, Paris, Grasset, 2021.
- MIANO, Léonora, *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*, Paris, Grasset, 2020.
- MIANO, Léonora, *Rouge impératrice*, Paris, Grasset, 2019.
- MIANO, Léonora, *Ce qu'il faut dire*, Paris, L'Arche, coll. « Des écrits pour la parole », 2019
- MIANO, Léonora, « Noire hémoglobine », dans Léonora MIANO (dir.), *Marianne et le garçon noir*, Paris, Pauvert, 2017, pp. 9-34.
- MIANO, Léonora, *Crépuscule du tourment 1*, Paris, Grasset, 2016.
- MIANO, Léonora, « Mélancolies créatrices. Écritures subsahariennes de la catastrophe », *L'impératif transgressif*, Paris, l'Arche, coll. « Tête à tête », 2016, pp. 9-38.
- MIANO, Léonora, « Littératures subsahariennes. La conquête de soi », *L'impératif transgressif*, Paris, l'Arche, coll. « Tête à tête », 2016, pp. 38-68.

- MIANO, Léonora, « Toute littérature est politique », *L'impératif transgressif*, Paris, l'Arche, coll. « Tête à tête », 2016, pp. 105-111.
- MIANO, Léonora, « Parole due », *L'impératif transgressif*, Paris, l'Arche, coll. « Tête à tête », 2016, pp. 141-183.
- MIANO, Léonora, « Ecrire le blues », *Habiter la frontière*, Paris, l'Arche, coll. « Tête à tête », 2012, pp. 9-23.
- MIANO, Léonora, « Habiter la frontière », *Habiter la frontière*, Paris, l'Arche, coll. « Tête à tête », 2012, pp. 25-32.
- MIANO, Léonora, « Lire enfin les écrivains subsahariens », *Habiter la frontière*, Paris, l'Arche, coll. « Tête à tête », 2012, pp. 33-57.
- MIANO, Léonora, « Les noires réalités de la France », *Habiter la frontière*, Paris, l'Arche, coll. « Tête à tête », 2012, pp. 59-88.
- MIANO, Léonora, « Afrodescendants en France », *Habiter la frontière*, Paris, l'Arche, coll. « Tête à tête », 2012, pp. 117-141.
- MIANO, Léonora, *Les aubes écarlates. « Sankofa cry »*, Paris, Pocket, coll. « Pocket », 2011 (2009).
- MIANO, Léonora, *Afropean soul et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2008.
- MIANO, Léonora, *Tels des astres éteints*, Paris, Plon, 2008.
- MIANO, Léonora, *Contours du jour qui vient*, Paris, Pocket, coll. « Pocket », 2007 (2006).
- MORRISON Toni, *Le chant de Salomon*, trad. de Jean GUILOINEAU, Paris, 10/18, coll. « Littérature étrangère », 2008 (1977).
- MORRISON Toni, *Beloved*, trad. de Hortense CHABRIER, Sylviane RUE, Paris, 10/18, coll. « Littérature étrangère », 2008 (1987).
- SCHWARZ-BART, Simone, *Ti Jean L'horizon*, Paris, Seuil, 1979.
- SEBBAR, Leïla, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003.
- SENGHOR, Léopold Sédar, *Liberté 2. Nation et voie africaine du socialisme, discours, conférences.*, Paris, Seuil, coll. « Histoire immédiate », 1971.
- SOPHOCLE, *Antigone*, trad. de MAZON, Paul, Paris, 18e éd, Librairie générale française, 2013.
- SUTER, Patrick, *Frontières. Théâtre-essai*, Guern, Passage d'encre, coll. « Trace(s) », 2014. 802.

1.2 Théories et études littéraires, artistiques et des langues

➤ *Ouvrages et thèses*

- ALBERT, Christiane (dir.), *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Karthala, 2005, URL : <https://www.cairn.info/l-immigration-dans-le-roman-francophone--9782845866560.htm> (consulté le 20 octobre 2022).
- ARNOLD, Markus, DUBOIN, Corinne, MISRAHI-BARAK, Judith, *et al.*, *Borders and ecotones in the Indian Ocean. Cultural and Literary Perspectives*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2021.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Série essais », 1996.
- BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critique IV*, Paris, Points, coll. « Essais », 1984.
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel » [en ligne], *Communications*, vol. 11, n° 1, 1968, pp. 84-89., URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158 (consulté le 6 août 2022).
- BENVENISTE, Émile, « De la subjectivité dans le langage t. 1 », dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- BERTHO, Elara, *Sorcières, tyrans, héros. Mémoires postcoloniales de résistants africains*, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Francophonies », 2019.
- BRENDLE, Chloé, *Seuls, ensemble : fabrique des appartenances et imaginaires de la communauté dans des récits contemporains français* (Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Olivier Cadiot), Université Sorbonne Paris Cité, Université Paris Diderot, 2017.
- BRUGIER, Julie, *Marginalité et communauté dans l'œuvre romanesque de Maryse Condé, William Faulkner et Rachel de Queiroz*, Université Paris Nanterre, 2019.
- BURNAUTZKI, Sarah, *Les frontières racialisées de la littérature française. Contrôle au faciès et stratégies de passage*, Paris, Honoré Champion, coll. « Francophonies » 8, 2017.
- CALVET, Louis-Jean, *La Méditerranée : mer de nos langues*, Paris, CNRS éditions, 2016.
- CARRIERE, Marie J., KHORDOC, Catherine (dir.), *Migrance comparée. Les littératures du Canada et du Québec = Comparing migration : the literatures of Canada and Québec*, Bern, Suisse, Allemagne, Belgique, 2008.
- CASANOVA, Pascale, *Le République mondiale des Lettres*, Paris, Editions du Seuil, 1999.
- CAZENAVE, Odile M., *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, coll. « Collection Critiques littéraires », 1996.

- CELLIER, Marine, *Makandal en métamorphose. Héroïsmes et identités dans la littérature caribéenne* [en ligne], Aix-Marseille Université, 2020, URL : http://theses.univ-amu.fr.lama.univ-amu.fr/201214_CELLIER_891eb887ieowx86s715ljuyq_TH.pdf (consulté le 15 juin 2022).
- CHALAYE, Sylvie, *Race et théâtre. Un impensé politique*, Arles, Actes sud, coll. « Actes sud-papiers », 2020.
- CHAUDET, Chloé, CUBEDDU-PROUX, Stefania, MOURA, Jean-Marc, *L'Atlantique littéraire au féminin : approches comparatistes (XXe-XXIe siècles)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2020.
- COSTE, Florent, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden beach », 2017.
- COULIBALY, Adama, KONAN, Yao Louis (dir.), *Les écritures migrantes. De l'exil à la migration littéraire dans le roman francophone*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2015.
- CUKIERMAN, Leïla, DAMBURY, Gerty, VERGES, Françoise, *et al.*(dir.), *Décolonisons les arts!*, Paris, L'Arche, coll. « Tête-à-tête », 2018.
- DEWEY, John, *L'art comme expérience* [en ligne], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010. Cairn.info., 598 p., URL : <https://www.cairn.info/l-art-comme-experience--9782070435883.htm> (consulté le 20 septembre 2022).
- DIDIER, Béatrice, *L'écriture femme*, Paris, PUF, 1999.
- DIOP, Papa Samba, *Archéologie du roman sénégalais*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- DODO, Jean-Claude, *Le nouchi : étude linguistique et sociolinguistique d'un parler urbain dynamique.*, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire, 2015.
- EKO MBA, Fabrice, *La représentation de l'intellectuel africain dans le roman africain francophone de 1950 à nos jours : du prométhéisme au repli narcissique*, Université de Pau et des pays de l'Adour, 2016.
- ELUTHER, Ena, *L'africanité dans la littérature caribéenne. Continuité littéraire et culturelle de l'Afrique aux Amériques*, Paris, Éditions Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2021.
- ETTE, Ottmar, *TransArea. Une histoire littéraire de la mondialisation*, trad. de CHAUDET, Chloé, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèques francophones », 2019.
- FOURNIER KISS, Corinne, SUTER, Patrick, (DIR.) *Poétique des frontières. Une approche transversale des littératures de langue française (XXe-XXIe siècles)*, Genève, Metis Presses, coll. « Collection Voltiges », 2021.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

- GHLISS, Yosra, PAVEAU, Marie-Anne (dir.), « Race et discours 1 : Écritures, réappropriations, inscriptions » [en ligne], *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, vol. 2021-2, 2022, URL : <https://doi.org/10.4000/itineraires.10494> (consulté le 18 septembre 2022).
- GONTARD, Marc, *La violence du texte. Études sur la littérature marocaine de langue française*, Paris : Rabat, L'Harmattan ; Société marocaine des éditeurs réunis, 1981.
- HEBERT, Louis, *Cours de sémiotique. Pour une sémiotique applicable*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », 2020.
- HIROMATSU, Isao, *Mélancolie postcoloniale. Relecture de la mémoire collective et du lieu d'appartenance identitaire chez Patrick Chamoiseau et Émile Ollivier* [en ligne], *Littératures de langue française*, Université de Montréal, Québec, 2012, URL : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/7134> (consulté le 4 septembre 2020).
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de MAILLARD, Claude, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990.
- JOUBE, Vincent, *Poétique du roman* [en ligne], Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2020, URL : <https://www.cairn.info/poetique-du-roman--9782200625948.htm> (consulté le 10 août 2022).
- GUILLEN, Claudio, *Literature as system*, Princeton, Princeton University Press, 2016.
- GUILLOT, Céline *Inventer un peuple qui manque. Que peut la littérature pour la communauté ? Bataille, Char, Michaux, Nancy, Agamben*, Dijon, les Presses du réel, coll. « L'espace littéraire », 2013.
- HARCHI, Kaoutar *Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne. Des écrivains à l'épreuve*, Paris, Pauvert, 2016.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1997.
- LAHIRE, Bernard, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte Editions, coll. « Collection Laboratoire des sciences sociales », 2015.
- LALAGIANNI, Vassiliki, MOURA, Jean-Marc (dir.), *Espace méditerranéen. Écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*, Amsterdam ; New York, NY, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2014.
- LE QUELLEC COTTIER, Christine, COSSY, Valérie (dir.), *Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, Série Francophonies », 2022.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique. 2: Signes de vie*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- LIONNET, Françoise, SHIH Shu-mei (dir.), *Minor transnationalism*, Durham, Duke University Press, 2005.

- MAXIMIN, Colette, *Littératures caribéennes comparées*, Paris, Karthala, [en ligne], coll. « Lettres du Sud », 1996, pp. 215-252. Cairn.info., URL : <https://www.cairn.info/litteratures-caribeennes-comparees--9782865376841-p-215.htm> (consulté le 01 octobre 2022).
- MAZAURIC, Catherine, *Mobilités d'Afrique en Europe. Récits et figures de l'aventure*, Paris, Éditions Karthala, coll. « Lettres du sud », 2012.
- MOURA, Jean-Marc, dans *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013, pp. 83-118, URL : <https://www.cairn.info/litteratures-francophones-et-theorie-postcoloniale--9782130620570-p-83.htm> (consulté le 08 août 2022).
- MUNGUIA AGUILAR, Rocío, *Encres métisses, voix marronnes : mémoires d'esclaves noires dans le roman antillais francophone et le roman latino-américain hispanophone* [en ligne], Université de Strasbourg, 2019., URL : <https://www.theses.fr/2019STRAC023/document> (consulté le 05 août 2022).
- NGANANG, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères, coll. « Latitudes noires », 2007.
- PARISOT, Yolaine, OUABDELMOUMEN, Nadia, (dir.), *Genre et migrations postcoloniales. Lectures croisées de la norme*, Rennes, PU Rennes, 2013.
- PARISOT, Yolaine, PLUVINET, Charline, *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015.
- PAVIS, Patrice (dir.), *Dictionnaire du théâtre, de la performance et du théâtre contemporain* [en ligne], Paris, Armand Colin, 2018, URL : <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/--9782200617271-page-13.htm> (consulté le 18 juillet 2022).
- PINÇONNAT, Crystel, *Endofiction et fable de soi. Écrire en héritier de l'imagination*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes Série Littérature et mondialisation », 2016.
- PLANA, Muriel, *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Collection Écritures », 2012.
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010.
- ROMILLY, Jacqueline de, *La tragédie grecque*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2014.
- ROUAUD, Jean, LE BRIS, Michel (dir.), *Pour une littérature monde en français*, Paris, France, Gallimard, 2007.
- SALLENAVE, Danièle, *Le don des morts. Sur la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 2010.
- SCHECHNER, Richard, *Performance Studies. An introduction*, New York, Routledge, 2013.

- SHUSTERMAN, Richard, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste & l'esthétique populaire*, trad. de Christine NOILLE-CLAUZADE, Paris, Éditions de l'Éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018.
- SOULLER, Didier, *Le roman picaresque*, Paris, Puf, coll. « Que sais-je? », 1980.
- SOYINKA, Wole, *Myth, literature, and the African world*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1990.
- STEVENSON, Randall *Modernist Fiction : An Introduction*, Lexington, Kentucky, Université du Kentucky, 1992.
- TIAYA TIOFACK, Prospère, *L'écriture musicale dans les œuvres de Toni Morrison et de Léonora Miano*, Aix-Marseille Université, 2017.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, coll. « Lettres Belin sup », 1996.
- UNTER ECKER, Marjolaine, *Questions identitaires dans les récits afropéens de Léonora Miano*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2016.
- UTUDJIAN SAINT-ANDRE, Éliane, *Le théâtre anglophone du Nigeria, du Ghana et de la Sierra Leone*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2007, pp. 29-59, URL : <https://www.cairn.info/le-theatre-anglophone-du-nigeria-du-ghana--9782845868519-p-29.htm> (consulté le 05 mai 2021).
- ZARAGOZA, Georges, *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « Hors collection », 2006, pp. 87-141. Cairn.info., URL : <https://www.cairn.info/le-personnage-de-theatre--9782200340445-p-87.htm> (consulté le 18 mars 2022).
- ZINK, Michel, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis* [en ligne], Paris, Puf, 1985, URL : <https://excerpts.numilog.com/books/9782130388227.pdf> (consulté le 18 juillet 2022).

➤ *Chapitres d'ouvrage collectif*

- BOURCIER, Marie-Hélène (désormais Sam), « Mini-épistémologie des études littéraires, des études de genres et autres -studies dans une perspective interculturelle », dans Guyonne LEDUC (dir.), *Comment faire des études-genres avec de la littérature. Masquereading*, Paris, L'Harmattan, coll. « Des idées et des femmes », 2014, pp. 13-28.
- BOUTIN, Akissi Béatrice, DODO, Jean-Claude, « L'actualisation du lexique et des expressions du nouchi comme participation sociale des jeunes à Abidjan », dans Abréam Vahoua KALLET, Appoh Enoc Kra KOUAKOU et Danielle Aimée LEZOU KOFFI (dir.), *Cheminements linguistiques : mélanges en hommage à N'Guessan Jérémie Kouadio*, Sarrebruck, Editons universitaires européennes, 2016, pp. 514-534.
- CAILLOIS, Roger « Préface », dans Montesquieu, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1949.
- CHAUDET, Chloé, « Études féministes et relations transatlantiques. Circulation et problématisation(s) de la notion "d'écriture féminine" dans la seconde moitié du XX^e »

- siècle. », dans *Vers une hisoire littéraire transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », pp. 107-119, 2018.
- CUKIERMAN, Leïla, « À propos de l'excellence des rochers de Son excellence, l'ambassadeur », dans Leïla CUKIERMAN, Gerty DAMBURY et Françoise VERGES (dir.), *Décolonisons les arts!*, Paris, L'Arche, coll. « Tête-à-tête », 2018, pp. 85-97.
- DE VRIESE, Hannes, « Patrick Chamoiseau, quelle écriture de la nature ? », dans Pierre SOUBIAS, Catherine MAZAURIC, Marie-José FORTANIER, Guy LARROUX et Delphine RUMEAU (dir.), *Patrick Chamoiseau et la mer des récits*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Collection Littératures des Afriques », 2017, pp. 157-172.
- GEHRMANN, Susanne, « Les enjeux littéraires d'un concept controversé : l'Afropolitanisme », dans Virginie BRINKER, Guillaume BRIDET, Sarah BURNAUTZKI, *et al.*(dir.), *Dynamiques actuelles des littératures africaines. Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, Paris, Éditions Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2018, pp. 121-134.
- HAUBMANN, Diana, « Afropea mise en scène : Écrits pour la parole de Léonora Miano », dans Virginie BRINKER, Guillaume BRIDET, Sarah BURNAUTZKI et Xavier GARNIER (dir.), *Dynamiques actuelles des littératures africaines. Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, Paris, Éditions Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2018, pp. 163-176.
- MERRIEN, Nathalie, « Pour une théorie transcoloniale : une écriture complexe pour la lecture complexe d'un monde complexe » [en ligne], dans *De Kipling à Rushdie : Le postcolonialisme en question*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 23, URL : <http://books.openedition.org/pur/39879> (consulté le 18 octobre 2022).
- MOHSSINE, Assia, « L'Atlantique chicano et la pensée frontalière de Gloria Anzaldúa », dans *L'Atlantique littéraire au féminin : approches comparatistes (XX^e-XXI^e siècles)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2020, pp. 65-78.
- PARISOT, Yolaine, « Une histoire littéraire transatlantique peut-elle être intersectionnelle ? Le paradigme caribéen », dans LABORIE, Jean-Claude, MOURA, Jean-Marc, *et al.*(dir.), *Vers une histoire littéraire transatlantique*, vol. Série littérature générale et comparée, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2018, pp. 181-195.

➤ *Articles de revues scientifiques*

- AGIER, Michel, GOURARIER, Mélanie, « Grand Entretien : Léonora Miano. Ce qui échappe aux catégories et qui pourtant existe. », *Monde Commun*, n° 7, PUF, Paris, 2022, pp. 10-28, URL : <https://www.cairn.info/revue-monde-commun-2021-2-page-10.htm> (consulté le 20/10/2022)
- BLANCHET, Philippe, « Glottophobie » [en ligne], *Langage et société*, n° HS1, 2021, pp. 155-159., URL : <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2021-HS1-page-155.htm?ref=doi>, (consulté le 23 mai 2022).

- BREZAULT, Éloïse, « Les enjeux du manifeste “Pour une littérature-monde” » [en ligne], *Études littéraires africaines*, n° 29, 2010, pp. 35-43., URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1027494ar>, (consulté le 29 septembre 2022).
- BRICCO, Elisa, « Considérations sur Vernon Subutex de Virginie Despentes : « formes de vie », implication et engagement oblique » [en ligne], *CONTEXTES*, n° 22, 2019, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/7087> (consulté le 20 août 2022).
- CARRIERE, Marie, « L'éthique du care et l'écriture postmillénaire de Louise Dupré » [en ligne], *Temps zéro*, n° 12, 2018, URL : <https://tempszero.contemporain.info/document1631> (consulté le 05 août 2022)
- COLLOT, Michel, « Pour une géographie littéraire » [en ligne], *LHT Fabula*, 2011, URL : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>, (consulté le 28 avril 2018).
- COMBREAU, Lucille, MUNGUIA AGUILAR, Rocío, UNTER ECKER, Marjolaine, « “Faire la traversée ensemble”, échange avec Fabienne Kanor à propos de la performance Paroles de Revenante (Ouidah, février 2020) », *Women in french studies*, n° 30, 2022, pp. 170-182.
- COSTE, Marion, « Faire entendre la racialisation dans Écrits pour la parole de Léonora Miano » [en ligne], *Itinéraires*, n° 2021-2, 2022, URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/10985>, (consulté le 21 septembre 2022).
- COSTE, Marion, « Le narrateur a-t-il un corps ? L'impossible lecture de l'oeuvre de Léonora Miano au prisme des concepts narratologiques de Gérard Genette » [en ligne], *Fabula-LhT*, 26 "Situer la théorie : pensées de la littérature et savoirs situés (féminismes, postcolonialismes), 2021, URL : <https://www.fabula.org/lht/26/coste.html> (consulté le 18 septembre 2022).
- COSTE, Marion, BUJOR, Favia, PAULIAN, Claire, *et al.*(dir.), *Situer la théorie : pensées de la littérature et savoirs situés (féminismes, postcolonialismes)* [en ligne], 2021, URL : <https://www.fabula.org/lht/26/> (consulté le 18 septembre 2022).
- COULIBALY, Adama, « Littérature migrante subsaharienne : “l’ethnoscopie” littéraire comme expression de la mobilité des écrivains de la migritude » [en ligne], *Etudes littéraires*, vol. 46, n° 1, *Géographies transnationales du texte africain et caribéen*, 2015, pp. 31-49., URL : <https://doi.org/10.7202/1035082ar> (consulté le 5 octobre 2019).
- DIANI, Marco, « Littérature féminine et Francophonie » [en ligne], *Hermès, La Revue*, vol. 40, n° 3, CNRS Éditions, 2004, pp. 328-332. Cairn.info., URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2004-3-page-328.htm> (consulté le 3 septembre 2022).
- D'ORLANDO, Natacha, HARPIN, Tina, « Jardins créoles, diasporas et sorcières. Lectures de l'écoféminisme caribéen » [en ligne], *Littérature*, n° 1, 2021, pp. 82-98., URL : <https://cairn.info/revue-litterature-2021-1-page-82.htm?ref=doi>, (consulté le 1 septembre 2022).

- DOUIDER, Samira, « Deux mythes féminins du Maghreb : la Kahina et Aïcha Kandicha » [en ligne], *Recherches & travaux*, n° 81, 2012, URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/547> (consulté le 21 avril 2022).
- ETOKE, Nathalie, « “Couleur” et “Communauté” de Léonora Miano : Du noir dans le bleu-blanc-rouge. » [en ligne], *Nouvelles études francophones*, vol. 32, n° 1, 2017, pp. 27-42., URL : [URL: https://www.jstor.org/stable/44684563](https://www.jstor.org/stable/44684563) (consulté le 11 juin 2021).
- FOUQUET, Ludovic, « L’expérience théâtrale ou l’exploration du rituel » [en ligne], *ETC*, n° 79, 2007, pp. 16-21., URL : <https://id.erudit.org/iderudit/35052ac> (consulté le 12 janvier 2020).
- FRANCIS, Gladys M., « Fabienne Kanor « l’Anté-llaise par excellence ». Sexualité, corporalité, diaspora et créolité » [en ligne], *The French Forum.*, 2016, pp. 273-288., URL : <https://doi.org/10.1353/frf.2016.0035> (consulté le 24 septembre 2019).
- GUERIN, Michel, « Qu’est-ce qu’un médium artistique ? : Intention et condition » [en ligne], *Appareil*, n° 17, 2016, URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2308> (consulté le 16 juin 2022).
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage » [en ligne], *Littérature*, vol. 6, n° 2, 1972, pp. 86-110., URL : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957 (consulté le 3 mai 2022).
- HARCHI, Kaoutar, « Quand la littérature justifie la domination. », *Ballast*, vol. 2, n° 10, 2020, pp. 130-135.
- HERBECK, Jason, « Entretien avec Fabienne Kanor », *The French Review*, vol. 86, n° 5, 2013, URL : https://scholarworks.boisestate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1045&context=lang_f_acpubs (consulté le 19 mai 2018).
- HAVERCROFT, Barbara, « Quand écrire, c’est agir : stratégies narratives d’agentivité féministe dans Journal pour mémoire de France Théoret » [en ligne], *Dalhousie French Studies*, vol. 47, 1999, pp. 93-113., URL : <https://www.jstor.org/stable/40837277> (consulté le 12 août 2022).
- LASSERRE, Audrey, « Le genre et les études littéraires d’expression française (xxe-xxie siècle) en France » [en ligne], *ElFe XX-XXI 2016, n° 6 Études de littérature de langue française des xxe et xxie siècles. À la lumière des études de genre*, 2017, pp. 19-39., URL : <https://classiques-garnier.com/elfe-xx-xxi-2016-n-6-etudes-de-litterature-de-langue-francaise-des-xxe-et-xxie-siecles-a-la-lumiere-des-etudes-de-genre-le-genre-et-les-etudes-litteraires-d-expression-francaise-xxe-xxie-siecle-en-france.html> (consulté le 23 juin 2018).
- LAURENT, Sylvie, « Le « tiers-espace » de Léonora Miano romancière afropéenne » [en ligne], *Cahiers d’études africaines*, n° 204, 2011, pp. 769-810., URL : <http://journals.openedition.org.lama.univ-amu.fr/etudesafricaines/16857> (consulté le 5 mars 2018).

- LEFILLEUL, Alice, « Afropéanisme, identités frontalières et afropolitanisme. Penser les nouvelles circulations » [en ligne], *Africultures*, n° 99-100, 2014, pp. 84-91., URL : <https://www.cairn.info/revue-africultures-2014-3-page-84.htm> (consulté le 18 février 2021).
- KULLBERG, Christina, « L'écriture arborescente de la Caraïbe : esquisse d'une écopoétique en situation » [en ligne], *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2012, URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.02>.
- MARCU, Ioana-Maria, « L'écriture des auteurs "intransgers". À la "périphérie" de la norme » [en ligne], *Carnets*, Deuxième série-7, 2016, URL : <http://journals.openedition.org/carnets/961> (consulté le 28 septembre 2022).
- MAZAURIC, Catherine, « De la "double absence" aux doubles présences. Diasporas africaines en France au miroir de la littérature » [en ligne], *Hommes & Migrations*, vol. 1332, n° 1, Musée de l'histoire de l'immigration, 2021, pp. 179-187. Cairn.info., URL : <https://www.cairn.info/revue-hommes-et-migrations-2021-1-page-179.htm> (consulté le 18 juin 2022).
- MAZAURIC, Catherine, « Débords musicaux du texte. Vers des pratiques transartistiques de la désappartenance (Léonora Miano, Dieudonné Niangouna) » [en ligne], *Nouvelles Études Francophones*, vol. 27, n° 1, 2012, pp. 99-114., URL : http://muse.jhu.edu/content/crossref/journals/nouvelles_tudes_francophones/v027/27.1.mazauric.html (consulté le 14 octobre 2022).
- MECHOULAN, Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues » [en ligne], *Intermédialités*, n° 1, 2011, pp. 9-27., URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1005442ar> (consulté le 17 juin 2022).
- NOUSS, Alexis « Littérature, exil et migration », *Hommes & migrations*, n°1320, 2018, pp. 161-164, URL : <https://journals.openedition.org/hommesmigrations/4091> (consulté le 08/06/2022).
- PALMISTE, Clara, « Le « Rassemblement féminin » (1945-1951) : à la croisée des différents réseaux de Paulette Nardal », *Flamme*, n° 1, 2021.
- PASQUIER, Renaud, SCHREIBER, David, « De l'interdiscipline à l'indiscipline. Et retour ? » [en ligne], *Labyrinthe*, n° 27, 2007, pp. 91-108., URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/1983> (consulté le 8 octobre 2022).
- PETETIN, Véronique, « L'Afrophonie de Léonora Miano », *Études*, n° 9, 2017, pp. 83-92, URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2017-9-page-83.htm> (consulté le 20 septembre 2021)
- PINÇONNAT, Crystel, « Le complexe d'Antigone. Relectures féministes et postcoloniales du scénario œdipien » [en ligne], *Revue de littérature comparée*, vol. 344, n° 4, Klincksieck, 2012, URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2012-4-page-495.htm> (consulté le 3 août 2022).

- SCARPA, Marie, « Le personnage liminaire » [en ligne], *Romantisme*, vol. 145, n° 3, 2009, p. 25., URL : <http://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm> (consulté le 26 septembre 2022).
- SNAUWAERT, Maïté, HETU, Dominique, « Poétiques et imaginaires du care » [en ligne], *Temps zéro*, n° 12, 2018, URL : https://tempszero.contemporain.info/docannexe/file/1650/t0_12h_intro.pdf.
- SHUSTERMAN, Richard, « Conscience soma-esthétique, perception proprioceptive et action » [en ligne], *Communications*, vol. 86, n° 1, 2010, pp. 15-24., URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2010_num_86_1_2532, consulté le 6 octobre 2022.
- UNTER ECKER, Marjolaine, « Les frontières, ça n'existe pas. Entretien avec Éva Doumbia » [en ligne], *Malices, Le magazine des cultures et des littératures à l'ère numérique*, n° 14, 2022, URL : <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/frontieres-ca-nexiste-pas> (consulté le 10 juillet 2022).
- UNTER ECKER, Marjolaine, « Ce que la littérature fait aux frontières et ce que les frontières font à la littérature. L'exemple d'Afropéa. », *Monde Commun*, n° 7, 2022, pp. 158-176.
- UNTER ECKER, Marjolaine, « Circulations afrodiasporiques dans l'œuvre de Fabienne Kanor » [en ligne], *Malices, Le magazine des cultures et des littératures à l'ère numérique*, n° 11, 2020, URL : <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/circulations-afrodiasporiques-dans-loeuvre-fabienne-kanor> (consulté le 4 septembre 2022).
- UNTER ECKER, Marjolaine, « Traversées féminines de l'Atlantique noir, dans des œuvres de Fabienne Kanor et de Léonora Miano » [en ligne], *HYBRIDA*, n° 1, 2020, p. 67., URL : <https://ojs.uv.es/index.php/Hybrida/article/view/16878> (consulté le 25 juillet 2022).
- UNTER ECKER, Marjolaine, « Léonora Miano et Virginie Despentes : lectures croisées des masculinités « désaxées » » [en ligne], *Études littéraires africaines*, n° 47, 2019, pp. 131-146., URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2019-n47-ela04881/1064758ar.pdf> (consulté le 9 février 2022).
- WABERI, Abdourahman A., « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, vol. 1, "Nouveaux paysages littéraires. Afriques, Caraïbes, Océan Indien", 1998, pp. 8-15.
- ZENETTI, Marie-Jeanne, « Théorie, réflexivité et savoirs situés : la question de la scientificité en études littéraires. » [en ligne], 2021, URL : <https://www.fabula.org/lht/26/zenetti.html> (consulté le 21 mars 2022).
- ZIETHEN, Antje, « La littérature et l'espace » [en ligne], *Arborescences*, n° 3, 2013, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar> (consulté le 9 octobre 2022).

➤ *Articles de presse*

- DESPENTES, Virginie, MIANO, Léonora, « “Le monde ne t’attend pas, il faut que toi, tu l’attendes”. Dialogue Léonora Miano / Virginie Despentes », *Les Inrockuptibles*, n° 1121, 2017, pp. 36-41.
- KOUDOU, Ayann, « “Afropéennes” : théâtre communautaire ? » [en ligne], *Le Point Culture*, 2015, URL : https://www.lepoint.fr/culture/afropeennes-theatre-communautaire-20-02-2015-1906582_3.php#11 (consulté le 13 novembre 2017).
- ROUAUD, Jean, LE BRIS, Michel, « Pour une “littérature-monde” en français » [en ligne], *Le Monde des livres*, 2007, URL : https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=https%3A%2F%2Fwww.lemonde.fr%2Flivres%2Farticle%2F2007%2F03%2F15%2Fdes-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url (consulté le 10 septembre 2022).
- SELASI, Taye, « Bye bye Babar » [en ligne], *The Lip Magazine*, 2005, URL : <https://thelip.robertsharp.co.uk/2005/03/03/bye-bye-barbar/> (consulté le 28 septembre 2022).
- SADAI, Célia, « Faire l’aventure de Fabienne Kanor. L’odyssée contemporaine des nouveaux aventuriers. Note de lecture » [en ligne], 2014, URL : <https://la-plume-francophone.com/2014/04/06/fabienne-kanor-faire-laventure/> (consulté le 28 avril 2018).
- UNTERECKER, Marjolaine « “Le monstre, c’est le silence” : le théâtre de Leïla Anis », *Projectiles, revue d’analyse, de réflexion et de critique sur les arts et les littératures de l’océan Indien*, n° 10, 2021.

➤ *Entretiens audios et vidéos avec les autrices du corpus*

- A.A [pour auteur·rice anonyme], *Entretien avec Éva Doumbia pour « Anges fêlé(e)s »*, - Vidéos de théâtre sur theatre-video.net - des vidéos de spectacles, des entretiens et des rencontres avec des auteurs, des metteurs en scène et des comédiens, [en ligne], Association CRIS theatre-contemporain.net, URL : <https://www.theatre-video.net/embed/oEb7c9eb>, (consulté le 17 avril 2018).
- A.A, *Rencontre avec Éva Doumbia pour « Autophagies »* [en ligne], La Fabrica, 2020, [Théâtre-contemporain.net.](http://theatre-contemporain.net), URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Autophagies-Histoires-de-bananes-riz-tomates-cacahuètes-palmiers-Et-puis-des-fruit-du-sucre-du-chocolat/videos/media/Rencontre-avec-Eva-Doumbia-pour-Autophagies-75e-Festival-d-Avignon> (consulté le 9 juin 2022).
- BASTIDE, Lauren, « Entretien avec Léonora Miano », *La Poudre*, Podcast, 27/07/2017, URL : https://podcast-radio.com/fr/podcast/la-poudre/episode-17-leonora-miano_e5b34fd81742 (consulté le 20 octobre 2022).

BOURBOUSSON, Laurent, *Entretien avec Leïla Anis, Boudoirs du off* [en ligne], 2014, URL : <https://ouvertauxpublics.fr/boudoir-du-off13-leila-anis-filiations-ou-les-enfants-du-silence-off-2014/> (consulté le 9 juin 2022).

CHOUAKI, Yasmine, *Éva Doumbia, sur la route de l’Afropéanisme, En Sol Majeur*, RFI, 26/06/2020, <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/20200628-eva-doumbia> (consulté le 9 juin 2022).

➤ *Sitographie, publications en ligne et autres documents*

A.A « Compagnie la Part du Pauvre Nana Triban » [en ligne], Site officiel, URL : <https://cielapartdupauvre.com> (consulté le 20 octobre 2022).

A.A « Fabienne Kanor » [en ligne], Site officiel, URL : <http://www.fabiennekanor.net>. (consulté le 20 octobre 2022).

A.A « Filiations, ou les enfants du silence » [en ligne], *Compagnie de l’oeil brun*, le n.d, URL : <https://www.compagnieoeilbrun.com/filiations>. (consulté le 20 octobre 2022).

A.A « La compagnie de l’Oeil Brun » [en ligne], Site officiel, URL : <https://www.compagnieoeilbrun.com>. (consulté le 20 octobre 2022).

A.A « Révélation, Red in blue trilogie. Dossier de presse » [en ligne], La Colline, Théâtre national, 2018, URL : https://www.colline.fr/sites/default/files/dp-revelation_def_17sept_0.pdf. (consulté le 10 juin 2022).

A.A « Révélation, *Red in blue trilogie*. Fascicule de présentation de la mise en scène de Satoshi Miyagi., Paris, Théâtre national de la Colline, 2018.

CHALU, Marie Julie, « Éva Doumbia, pionnière des cultures afropéennes en France. Entretien. » [en ligne], 2019, URL : <https://afropea.net/interview-avec-eva-doumbia/>.

DOUMBIA, Éva, « Autophagies » [en ligne], Site officiel, *Compagnie La Part du Pauvre / Nana Triban*, URL : <https://cielapartdupauvre.com/repertoire/autophagies/> (consulté le 20 octobre 2022).

DOUMBIA, Éva, « Badine. D’après « On ne badine pas avec l’amour » d’Alfred de Musset (et un peu George Sand) » [en ligne], Site officiel de la Compagnie, *Compagnie La Part du Pauvre / Nana Triban*, URL : <https://cielapartdupauvre.com/repertoire/badine/>(consulté le 20 octobre 2022).

MARTA, Mohamed “Roland Barthes et Hans-Robert Jauss” [en ligne], publié le 25/11/2016, URL : <https://receptioncritiquemediation.blogspot.com/2016/11/roland-barthes-et-hans-robert-jauss.html> (consulté le 15/12/2021).

SADAI, Célia, « Faire l’aventure de Fabienne Kanor. L’odyssée contemporaine des nouveaux aventuriers. Note de lecture » [en ligne], 2014, URL : <https://la-plume-francophone.com/2014/04/06/fabienne-kanor-faire-laventure/>, consulté le 28 avril 2018.

TRIAIY, Philippe, « Fabienne Kanor : « *Faire l'aventure*, l'odyssée de l'exil », *Franceinfo culture* [en ligne], publié le 05/02/2014, URL : https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/roman/fabienne-kanor-faire-laventure-lodyssée-de-lexil_3384721.html, (consulté le 21 mai 2020).

2. Sciences humaines et sociales

2.1 Frontières et migrations contemporaines

AGIER, Michel, « Le rite carnavalesque. Toujours recommencé, entre transgression et sédition » [en ligne], *L'Observatoire*, n° 2, 2017, p. 67., URL : <http://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2017-2-page-67.htm?ref=doi> (consulté le 2 octobre 2022).

AGIER, Michel, « La frontière, le camp, la mort » [en ligne], *Vivre ensemble*, vol. 23, n° 80, 2016, URL : https://cjf.qc.ca/wp-content/uploads/upload/ve_bulletins/3713_a_Art_Agier_No80.pdf (consulté le 2 octobre 2022).

AGIER, Michel, *Les migrants et nous. Comprendre Babel*, Paris, CNRS éditions, 2016.

AGIER, Michel, « Habiter la frontière. Paysages et figures cosmopolites. » [en ligne], 2015, URL : <https://www.histoire-immigration.fr/agenda/2015-08/habiter-la-frontiere-paysages-et-figures-cosmopolites> (consulté le 20 juin 2022).

AGIER, Michel, *Problématiques actuelles de la frontière* [en ligne], 2015, entretien réalisé par Anne VOLERY, Musée de l'histoire de l'immigration., URL : <https://www.histoire-immigration.fr/expositions-temporaires/frontieres/problematiques-actuelles-de-la-frontiere> (consulté le 28 juin 2022).

AGIER, Michel, « L'encampement du monde », dans *Un monde de camps*, Paris, La Découverte, 2014, pp. 11-28.

AGIER, Michel (dir.), *Un monde de camps*, Paris, la Découverte, 2014.

AGIER, Michel, *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, Paris, La Découverte, 2013.

AGIER, Michel, « Le campement urbain comme hétérotopie et comme refuge. Vers un paysage mondial des espaces précaires » [en ligne], *Bésil(s)*, n° 3, 2013, pp. 11-28., URL : <http://journals.openedition.org/bresils/385> (consulté le 16 août 2022).

AGIER, Michel, *Le couloir des exilés. Être étranger dans un monde commun*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2011.

- AGIER Michel, « L'encampement du monde », *Plein droit*, 2011/3 (n° 90), p. 21-24. DOI : 10.3917/pld.090.0021, URL : <https://www.cairn.info/revue-plein-droit-2011-3-page-21.htm> (consulté le 20 octobre 2022).
- AGIER, Michel, « Incertitude urbaine et liminarité rituelle. Anthropologie des hors-lieux » [en ligne], *Zainak*, n° 31, 2009, pp. 215-232., URL : <https://www.ondarebideak.eus/kanpora/hedatuz.euskomedia.org/8355/1/3102150232.pdf> (consulté le 5 mai 2022).
- AGIER, Michel, *Gérer les indésirables. Des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque des savoirs », 2008.
- AGNESE, Elena dell', AMILHAT SZARY, Anne-Laure, « Borderscapes. From Border Landscapes to Border Aesthetics » [en ligne], *Geopolitics*, vol. 20, n° 1, 2015, pp. 4-13., URL : <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14650045.2015.1014284> (consulté le 11 octobre 2022).
- AUGE, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1992.
- APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. de BOUILLOT, Françoise, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2015.
- BAUMAN, Zygmunt, *Étrangers à nos portes. Pouvoir et exploitation de la panique morale*, trad. de JOLY, Frédéric, Paris, Premier parallèle, 2020.
- BERNARDIE-TAHIR, Nathalie, SCHMOLL, Camille, « Iles, frontières et migrations méditerranéennes : Lampedusa et les autres » [en ligne], *L'Espace Politique*, n° 25, 2015, URL : <http://journals.openedition.org/espacepolitique/3333> (consulté le 4 octobre 2022).
- BERNARDOT, Marc, *Camps d'étrangers*, Bellecombe-en-Bauges, Croquant, coll. « Collection Terra », 2008.
- BRAMBILLA, Chiara, FASSIN, Didier, GREEN, Sarah, *et al.*, « Was bedeutet Grenzforschung? Ein Interview mit Chiara Brambilla, Didier Fassin und Sarah Green » [en ligne], dans Dominik GERST, Maria KLESSMANN et Hannes KRÄMER (dir.), *Grenzforschung*, Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 2021, pp. 526-545, URL : <https://www.nomos-elibrary.de/index.php?doi=10.5771/9783845295305-526> (consulté le 11 octobre 2022).
- BRAMBILLA, Chiara, SCOTT, James W., BOCCHI, Gianluca, *et al.*(dir.), *Borderscaping: imaginations and practices of border making*, London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2019.
- BRAUDEL, Fernand (dir.), *La Méditerranée. L'espace et l'histoire*, Paris, Flammarion, coll. « Collection champs », 2001.
- BREDELOUP, Sylvie, *Migrations d'aventures. Terrains africains*, Paris, CTHS, coll. « CTHS Géographie » n°11, 2014.

- BREDELOUP, Sylvie, « L'aventurier, une figure de la migration africaine » [en ligne], *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 2, 2008, pp. 281-306., URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2008-2-page-281.htm?ref=doi> (consulté le 25 septembre 2022).
- BLANCHARD, Pascal, BOETSCH, Gilles, *Marseille, porte Sud : 1905-2005*, Paris Marseille, la Découverte, 2005.
- BROVIA, Cristina, « Sous la férule des caporali : Les saisonniers de la tomate dans les Pouilles » [en ligne], *Études rurales*, n° 182, 2008, pp. 153-168., URL : <http://journals.openedition.org/etudesrurales/8837> (consulté le 30 mai 2022).
- CARTIER, Marie, COUTANT, Isabelle, MASCLLET, Olivier (dir.), *La France des « petits-moyens ». Enquête sur la banlieue pavillonnaire*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui. Enquêtes de terrain », 2008.
- CUTTITTA, Paolo, « La « frontiérisation » de Lampedusa, comment se construit une frontière » [en ligne], *L'Espace Politique*, n° 25, 2015, URL : <http://journals.openedition.org/espacepolitique/3336> (consulté le 4 octobre 2022).
- DETIENNE, Marcel, *L'identité nationale, une énigme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » 177, 2010.
- DI MEO, Guy, « L'identité : une médiation essentielle du rapport espace / société » [en ligne], *Géocarrefour*, vol. 77, n° 2, 2002, pp. 175-184., URL : https://www.persee.fr/doc/geoca_1627-4873_2002_num_77_2_1569 (consulté le 11 juillet 2022).
- ECHINARD, Pierre, TEMIME Emile (dir.), *Migrance. Histoire des migrations à Marseille*, vol. 3, La Calade, Aix-en-Provence, Edisud, 1989.
- FABBIANO, Giulia, *Hériter 1962 : harkis et immigrés algériens à l'épreuve des appartenances nationales*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. "Sociétés humaines dans l'histoire", 2016.
- FISCHER, Nicolas, « Jeux de regards. Surveillance disciplinaire et contrôle associatif dans les centres de rétention administrative. » [en ligne], *Genèses*, n° 75, 2009, pp. 45-65., URL : <https://www.cairn.info/revue-geneses-2009-2-page-45.htm> (consulté le 10 octobre 2019).
- FOROUTAN, Naika, « Was heisst postmigrantish ? » [en ligne], *Berliner Zeitung*, publié le 12/12/2014, 2014, URL : <https://www.berliner-zeitung.de/naika-foroutan-was-heisst-postmigrantisch-li.27572?pid=true> (consulté le 10 novembre 2019).
- FOUCHER, Michel, *Frontières d'Afrique, pour en finir avec un mythe*, Paris, CNRS éd, 2014.
- FOUCAULT, Michel, « « Des espaces autres » » [en ligne], *Empan*, vol. 54, n° 2, 2004, URL : <http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm> (consulté le 16 août 2022).
- FOUCHER, Michel, article « Frontières et territoires », dans Sylvie MESURE et Patrick SAVIDAN (dir.), *Le dictionnaire des sciences humaines*, Paris, Puf, 2006, pp. 479-483.

- FOUCHER, Michel, *L'invention des frontières*, Paris, Fondation pour les études de défense nationale, coll. « Collection Les 7 épées », 1987.
- KOBELINSKY, Carolina, LE COURANT, Stefan, BABELS (RESEARCH PROGRAM), (dir.), *La mort aux frontières de l'Europe. Retrouver, identifier, commémorer*, Neuvy-en-Champagne, Passager clandestin, coll. « Bibliothèque des frontières », 2017 (consulté le 5 février 2020)
- LABORDE, Xemartin, TERTRAIS, Bruno, PAPIN Delphine, *L'atlas des frontières. Murs, conflits, migrations*, Paris, Les Arènes, 2016.
- LANIER, Valérie (dir.), « Actualité de l'esclavage : analyse à partir de l'exploitation des travailleurs migrants », *Droit et cultures*, n° 70, *Droit et cultures*, 2015.
- LENDARO, Annalisa, « «No finger print! » : Les mobilisations des migrants à Lampedusa, ou quand l'espace compte » [en ligne], *L'Espace Politique*, n° 25, 2015, URL : <http://journals.openedition.org/espacepolitique/3348> (consulté le 4 octobre 2022).
- LEVY, Jacques, Michel LUSSAULT, Michel, « Frontière », dans *Dictionnaire de la géographie*, Paris, Belin, 2013.
- LEWIS, Martin W. Kären WIGEN, Kären, *The myth of continents. A critique of metageography*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- LOUIS, Camille, « Frontières », dans Elsa DORLIN (dir.), *Feu! Abécédaire des féminismes présents*, Paris, Libertalia, 2021, pp. 233-243.
- MALET, Jean-Baptiste, *L'empire de l'or rouge. Enquête mondiale sur la tomate d'industrie*, Paris, Fayard, 2017.
- MENDOZA, Nathalie, LABONNE, Valérie, *Reporters : Au cœur des nouveaux champs d'esclaves en Europe* [en ligne], *France 24*, publié le 16/06/2017, URL : <https://www.france24.com/fr/20170616-reporters-europe-esclaves-travail-clandestin>, (consulté le 21 mai 2020).
- MEZZADRA, Sandro, NEILSON, Brett, *La frontière comme méthode ou la multiplication du travail*, trad. de GUAZZINI, Julien, Toulouse, L'Assymétrie, coll. « La cause est l'effet », 2019.
- NAYLOR, Ed, « Arenc : le premier centre de rétention était clandestin. » [en ligne], *GISTI*, n° 104, *Plein droit*, 2015, pp. 32-36., URL : <https://www.cairn.info/revue-plein-droit-2015-1-page-32.htm> (consulté le 18/12/2019).
- NOUSS, Alexis, *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, Paris, Maison des sciences de l'homme, coll. « Interventions », 2015.
- PROGLIO, Gabriele, HAWTHORNE, Camilla, DANEWID, Ida, *et al.*(dir.), *The Black Mediterranean. Bodies, Borders and Citizenship*, Cham, Springer International Publishing, 2021.

- PROGLIO, Gabriele, « The Black Mediterranean », dans *The Horn of Africa diasporas in Italy: an oral history*, Cham, Switzerland, Palgrave Macmillan, 2020.
- QUETEL, Claude, *Histoire des murs*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2012, pp. 225-242. Cairn.info., URL : <https://www.cairn.info/histoire-des-murs--9782262039547.htm> (consulté le 3 septembre 2022).
- SAYAD, Abdelmalek, *La Double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Points, coll. "Points Essais", 2014 .
- SCHMOLL, Camille, *Les damnées de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2020.
- TURGEON, Laurier, *Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et postcoloniaux*, Paris : [Quebec], Editions de la Maison des sciences de l'homme ; Presses de l'Université Laval, 2003.
- TURNER, Victor, *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, trad. de GUILLET, Gérard, Paris, Puf, coll. "Ethnologie", 1990.
- UBERTI, Stefano degli, « Victims of their Fantasies or Heroes for a Day? Media Representations, Local History and Daily Narratives on Boat Migrations from Senegal » [en ligne], *Cahiers d'études africaines*, n° 213-214, 2014, pp. 81-113., URL : <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/17599> (consulté le 26 septembre 2022).
- VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1981.

2.2 Études culturelles, philosophie, pensée *africana* et théories postcoloniales

- AGUDELO, Carlos, BOIDIN, Capucine, SANSONE, Livio (dir.), *Autour de l'« Atlantique noir ». Une polyphonie de perspectives* [en ligne], Éditions de l'IHEAL, 2009, URL : <http://books.openedition.org/iheal/2732> (consulté le 27 septembre 2022).
- AJARI, Norman, *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, Paris, La Découverte, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 2019.
- ANGANGA, Marcel, « Vie et mort en Afrique noire », *Théologiques*, vol. 19, n° 1, 2011.
- ANI, Marimba, *Yurugu: an African-centered critique of European cultural thought and behavior*, Trenton, N.J, Africa World Press, 1994.
- ANI, Marimba, « To be Afrikan » [en ligne], URL : <http://www.hartford-hwp.com/archives/30/084.html> (consulté le 05/08/2022).
- ASANTE, Molefi Kete, *Afrocentricity*, Trenton, N.J., Africa Wolrd Press, 1989

- ASTRUC, Rémi, « Définitions » [en ligne], 2016, URL : <https://communautedeschercheurssurlacommunaute.wordpress.com/definitions/> (consulté le 15 août 2022).
- ASTRUC, Rémi, « Introduction » [en ligne], dans Rémi ASTRUC (dir.), *Communitas. Les mots du commun*, Versailles, RKI press, coll. « CCC », 2021, URL : <https://communautedeschercheurssurlacommunaute.wordpress.com/communitas-introduction/> (consulté le 15 août 2022) .
- BA, M. Amadou Bal, « W.E.B. du BOIS (1868-1963), et son livre : “les âmes du peuple noir” » [en ligne], 2016, URL : <http://baamadou.over-blog.fr/2016/04/w-e-b-du-bois-1868-1963-et-son-livre-les-ames-du-peuple-noir-par-m-amadou-bal-ba-http-baadou-over-blog-fr.html> (consulté le 6 mai 2020).
- BADIANE, Mamadou, « Divines semences : perdues en Afrique, retrouvées aux Amériques » [en ligne], dans Émile EADIE, Liliane FARDIN et Rodolphe SOLBIAC (dir.), *L’esclavage de l’Africain en Amérique du 16e au 19e siècle. Les héritages*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2017, pp. 261-269, URL : <http://books.openedition.org/pupvd/3318> (consulté le 6 août 2022) .
- BAZENGUISSA-GANGA, Rémy, « Au-delà de l’Atlantique noir. Les Afriques des banlieues “mondialisées” » [en ligne], dans Carlos AGUDELO, Capucine BOIDIN et Livio SANSONE (dir.), *Autour de l’« Atlantique noir ». Une polyphonie de perspectives*, Éditions de l’IHEAL, 2009, pp. 133-151, URL : <http://books.openedition.org/iheal/2732>, (consulté le 27 septembre 2022).
- BERTHO, Elara, « Un universel comme horizon. Entretien avec Souleyman Bachir Diagne » [en ligne], 2019, URL : <https://elam.hypotheses.org/2140> (consulté le 21 septembre 2022).
- BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. de BOUILLOT, Françoise, Paris, Payot, 2007.
- BHABHA, Homi K., RUTHERFORD, Jonathan, « Le tiers-espace » [en ligne], *Multitudes*, n° 26, 2006, pp. 95-107., URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-95.htm>.
- BIDIMA, Jean-Godefroy, *La Palabre*, Éditions Michalon, 1997, pp. 11-36, URL : <http://www.cairn.info/la-palabre--9782841860654.htm> (consulté le 23 août 2022).
- BLANCHARD, Pascal (dir.), *La France noire*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2011.
- BLANCHOT, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- BONACCI, Giulia, « L’Hymne éthiopien universel (1918). Un héritage national et musical, de l’Atlantique noir à l’Éthiopie contemporaine » [en ligne], *Cahiers d’études africaines*, n° 216, 2014, pp. 1055-1082., URL : <http://journals.openedition.org/etudesaficaines/17938> (consulté le 26 août 2022).

- CABANTOUS, Alain, « La nuit entre histoire et littérature. France-Angleterre (fin XVIe-début XIXe siècle) » [en ligne], *Ateliers d'anthropologie*, n° 48, 2020, URL : <http://journals.openedition.org/ateliers/13579> (consulté le 16 août 2022).
- CERTEAU, Michel DE, « Histoire d'une recherche », dans *L'invention du quotidien. 1 Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2010.
- CHAKRABARTY, Dipesh, *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*, trad. de RUCHET, Olivier, VIEILLESCHAZES, Nicolas, Paris, Éd. Amsterdam, 2009.
- CHAMAYOU, Grégoire, *Les chasses à l'homme. Histoire et philosophie du pouvoir cynégétique*. [en ligne], Mayenne, La Fabrique éditions, 2010, URL : https://www.cairn.info/les-chasses-a-l-homme--9782358720052.htm?ora.z_ref=cairnSearchAutocomplete (consulté le 3 août 2022).
- CHAMPION, Françoise « La religion à l'épreuve des Nouveaux Mouvements Religieux », *Ethnologie française*, vol. 30, n° 4, 2000 pp. 525-533.
- CHIVALLON, Christine, *La diaspora noire des Amériques. Expériences et théories à partir de la Caraïbe* [en ligne], CNRS Éditions, coll. « Espace et société », 2004, URL : <http://books.openedition.org/editions-cnrs/5011> (consulté le 26 août 2022).
- CLIFFORD, James, « Travelling Cultures », dans Nelson CARY, Laurence GROSSBERG, Patricia Lynn PRICE et Paula TREICHLER (dir.), *Cultural Studies*, London ; New York, Routledge, 1992, pp. 96-116.
- CURTIUS, Anny-Dominique « Désontologisme et réontologisme des esclaves et des marrons », dans Jean BERNABE, Jean-Luc BONNIOL, Raphaël CONFIANT et Gerry L'ETANG (dir.), *Au visiteur lumineux. Des îles créoles aux sociétés plurielles. Mélange offert à Jean Benoist*, Point-à-Pitre, Jean Barnabé, Ibis Rouge, 2000, pp. 103-114.
- COLLIN, Franck, ZERBA, Michelle, « La dialectique Méditerranée-Caraïbe d'Édouard Glissant : » [en ligne], dans *Écrivains de la Caraïbe*, Presses universitaires des Antilles, 2020, pp. 237-260, URL : <https://www.cairn.info/edouard-glissant-l-eclat-et-l-obscur-2020--9791095177067-page-237.htm?ref=doi> (consulté le 17 mai 2022).
- DAKHLIA, Jocelyne, « L'impensable métis en Méditerranée », dans *Construire la Méditerranée, penser les transferts culturels : approches historiographiques et perspectives de recherche*, München, Oldenbourg, coll. « Ateliers des Deutschen Historischen Instituts Paris », 2012, pp. 45-57.
- DIAGNE, Souleymane Bachir, « Penser l'universel avec Étienne Balibar » [en ligne], *Raison publique*, vol. 2, n° 19, 2014, pp. 15-21., URL : <https://www.cairn.info/revue-raison-publique1-2014-2-page-15.htm> (consulté le 8 octobre 2022).
- DORLIN, Elsa, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, La Découverte, coll. « Zones », 2017.
- DORLIN, Elsa, « Les espaces-temps des résistances esclaves : des suicidés de Saint-Jean aux marrons de Nanny-Town (XVII-XVIIIe siècles) » [en ligne], *Tumultes*, n° 27, 2006, pp.

- 37-51., URL : <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2006-2-page-37.htm> (consulté le 18 Février 2020).
- DU BOIS, W.E.B., *Les âmes du peuple noir*, trad. de BESSONE, Magali, Paris, la Découverte, coll. « Poche », 2007.
- ELBAZ, Gilbert, « L'hybridation transnationale des diasporas » [en ligne], *Études caribéennes*, n° 16, 2011, pp. 1-8., URL : <http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/4627> (consulté le 7 septembre 2022).
- ETOKÉ, Nathalie, *Melancholia Africana. L'indispensable dépassement de la condition noire*, Paris, Éd. du Cygne, coll. « Mémoires du Sud », 2010.
- EYENE, Christine, « Nouvelle topographie d'un Atlantique noir. Entretien avec Paul Gilroy. » [en ligne], *Africultures*, vol. 72, n° 1, Africultures, 2008, pp. 82-87, URL : <https://www.cairn.info/revue-africultures-2008-1-page-82.htm> (consulté le 5 août 2020).
- FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, coll. « Poche » 134, 2002.
- FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1952.
- FERRARESE, Estelle, LAUGIER, Sandra (dir.), *Formes de vie*, Paris, CNRS Éditions, 2018.
- FONTANILLE, Jacques, *Formes de vie* [en ligne], Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Sigilla », 2015, URL : <http://books.openedition.org/pulg/2207> (consulté le 10 septembre 2020).
- GILROY Paul, COHEN, Jim, LINDGAARD, Jade, « De l'Atlantique noir à la mélancolie postcoloniale : entretien avec Paul Gilroy » [en ligne], *Mouvements*, vol. 51, n° 3, 2007, pp. 90-101, URL : <http://www.cairn.info/revue-mouvements-2007-3-page-90.htm> (consulté le 1 juillet 2022).
- GILROY, Paul, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, trad. de NORDMANN, Charlotte, Paris, Amsterdam, 2017.
- GILROY, Paul, *Mélancolie postcoloniale*, trad. de SAINT-UPERY, Marc, Paris, B42, coll. « Culture », 2020.
- GLISSANT, Édouard, ZANGANEH, Lila Azam, « Edouard Glissant : “La langue qu'on écrit fréquente toutes les autres” » [en ligne], *Le Monde.fr*, 2011, URL : https://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2011/02/03/edouard-glissant-la-langue-qu-on-ecrit-frequence-toutes-les-autres_1474497_3208.html (consulté le 4 avril 2021).
- GLISSANT, Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio Essais », 2008.
- GLISSANT, Édouard, « Il n'est frontière qu'on outrepassé » [en ligne], *Le Monde Diplomatique*, 2006, pp. 16-17, URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/2006/10/GLISSANT/13999> (consulté le 3 avril 2021).

- GLISSANT, Édouard, *Traité du tout-monde*, Paris, Gallimard, coll. « Poétique », 1997.
- GUEDJ, Pauline, « Afrocentrismes américains. Histoires, nationalisme noir et pratiques sociales » [en ligne], *Civilisations*, vol. 1, n° 58, 2009, pp. 9-20, URL : <http://journals.openedition.org/civilisations/2663> (consulté le 13 janvier 2022).
- HALL, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, trad. de JAQUET, Christophe, Paris, Éd. Amsterdam, 2007.
- HALL, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, trad. de JAQUET, Christophe, Paris, Amsterdam, 2008.
- HALL, Stuart, *Race, ethnicité, nation. Le triangle fatal*, trad. de VIDAL, Jérôme, Paris, Éditions Amsterdam, 2019.
- HARRISON, Robert, *Forêts. Promenade dans notre imaginaire*, trad. de NAUGRETTE, Florence, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2018.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. de Jean-Pierre LEFEBVRE, Paris, Flammarion, 2012 (1807).
- HIRSCH, Marianne, « Postmémorial » [en ligne], *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 118, 2014, pp. 205-206., URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1274> (consulté le 5 mai 2022).
- KISUKIDI, Nadia Yala, « Lætitia africana. Philosophie, décolonisation et mélancolie », dans Achille MBEMBE et Felwine SARR (dir.), *Ecrire l'Afrique Monde. Les ateliers de la pensée*, Dakar, Philippe Ray, 2017, pp. 72-101.
- KISUKIDI, Nadia Yala, « Préface », dans *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Amsterdam, 2017, pp. 11-18.
- LAURENT, Anne, « Rituel du nom et du nommer dans la culture afro-américaine : les récits d'esclaves » [en ligne], *Parcours identitaire*, Paris, 1994, pp. 121-134., URL : <http://books.openedition.org/psn/4701> (consulté le 24 octobre 2019).
- LETI, Geneviève, « Une médecine traditionnelle à base de plantes. Un héritage à conserver » [en ligne], dans Émile EADIE, Liliane FARDIN et Rodolphe SOLBIAC (dir.), *L'esclavage de l'Africain en Amérique du 16e au 19e siècle. Les héritages*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2017, pp. 179-189, URL : <http://books.openedition.org/pupvd/3318> (consulté le 10 août 2021).
- MACE, Marielle, *Nos cabanes* [en ligne], Verdier, 2019, URL : <http://banq.prenumerique.ca/accueil/isbn/9782378560225> (consulté le 31 mai 2022).
- MACE, Marielle, « “Styles” de Marielle Macé (Gallimard, 2016). Entretien » [en ligne], 2015, URL : <https://www.parisiangentleman.com/blog/styles-de-marielle-mace-gallimard-2016> (consulté le 1 septembre 2022).

- MACE, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2016.
- MBEMBE, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, la Découverte, coll. « La Découverte-poche », 2020.
- MBEMBE, Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2013.
- MBEMBE, Achille, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, coll. « La découverte poche essais », 2013.
- MBEMBE, Achille, « La République et l'impensé de la "race". », dans Nicolas BANCEL, Florence BERNAULT, Pascal BLANCHARD, Ahmed BOUBEKER, Achille MBEMBE et Françoise VERGES (dir.), *Ruptures postcoloniales: les nouveaux visages de la société française*, Paris, Découverte, coll. « Cahiers libres », 2010, pp. 205-216.
- MBEMBE, Achille, « Nécropolitique » [en ligne], *Raisons politiques*, vol. 21, n° 1, 2006, pp. 29-60., URL : <http://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-1-page-29.htm> (consulté le 17 août 2022).
- MBEMBE, Achille, « A la lisière du monde : frontières, territorialité et souveraineté en Afrique », dans Benoît ANTHEAUME et Frédéric GIRAUT (dir.), *Le territoire est mort : vive les territoires ! : une refabrication au nom du développement*, Paris, IRD, 2005, pp. 47-77.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, « Rapport de Maurice Merleau-Ponty pour la création d'une chaire d'Anthropologie sociale » [en ligne], *La lettre du Collège de France*, 2008, URL : <http://journals.openedition.org/lettre-cdf/229> (consulté le 10 août 2022).
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel » 4, 2021.
- MORABITO, Vittorio, « Note en marge de l'Atlantique noir sur le phénomène religieux chez les esclaves africains et leurs descendants » [en ligne], dans Carlos AGUDELO, Capucine BOIDIN et Livio SANSONE (dir.), *Autour de l'« Atlantique noir »: Une polyphonie de perspectives*, Éditions de l'IHEAL, 2009, pp. 31-44, URL : <http://books.openedition.org/iheal/2732> (consulté le 27 septembre 2022).
- MORROW, Willie, *400 years without a comb*, California Curl, 1990.
- NANCY, Jean-Luc, *La communauté désavouée*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Collection La philosophie en effet », 2014.
- NDIAYE, Pap, *La condition noire. Essai sur une minorité française*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2009.
- NIANG, Mame-Fatou, SUAUDEAU, Julien, *Universalisme*, Paris, Anamosa, coll. « Le mot est faible », 2022 URL : <https://www.cairn.info/universalisme--9782381910482-p-1.htm> (consulté le 20 octobre 2022).

- PATTERSON, Orlando, *Slavery and social death. A comparative study*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1982.
- RAVANO, Lorenzo, « La notion de global South et l’histoire de la pensée politique » [en ligne], *Crisol.Inventions des Suds*, n° 16/1, Université Paris Nanterre, 2021, URL : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/312/338> (consulté le 20/10/2022).
- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Points Série essais », 2003.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit, t. III Le temps raconté.*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points essais », 1985.
- SAÏD, Edward, *L’Orientalisme. L’Orient créé par l’Occident*, trad. MALAMOUD, Catherine, Paris, Points, coll. « La Couleurs des idées », 2003.
- SARR, Felwine, *Afrotopia*, Paris, Philippe Rey, 2016.
- SMERALDA, Juliette, *Peau noire, cheveu crépu. L’histoire d’une aliénation*, Pointe-à-Pitre, Éd. Jasor, 2005.
- SOUMAHORO, Maboula, *Le triangle et l’hexagone. Réflexions sur une identité noire*, Paris, La Découverte, 2020.
- TOUAM BONA, Dénètem, *Sagesses des lianes. Cosmopoétique du refuge*, Paris, Post éditions, 2021.
- TOUAM BONA, Dénètem, « L’esprit de la forêt. Esquisse d’une cosmo-poétique du refuge » [en ligne], dans *Brassages planétaires*, Paris, Hermann, coll. « Colloque de Cerisy », 2020, pp. 44-51, URL : <https://www.cairn.info/brassages-planetaires--9791037003577-p-44.htm> (consulté le 10 août 2022).
- TOUAM BONA, Dénètem, « Lignes de fuite du marronnage. Le « lyannaj » ou l’esprit de la forêt » [en ligne], *Multitudes*, vol. 70, n° 1, 2018, pp. 177-185., URL : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2018-1-page-177.htm> (consulté le 16 août 2022).
- TOUAM BONA, Dénètem, « L’art de la fugue des esclaves fugitifs aux réfugiés... » [en ligne], dans *Fugitif, où cours-tu ?*, Paris, Puf, coll. « Des mots », 2016, pp. 79-108, URL : <https://www.cairn.info/fugitif-ou-cours-tu--9782130735571-p-79.htm> (consulté le 10 août 2022).
- TOUAM BONA, Dénètem, « Les métamorphoses du marronnage » [en ligne], *Lignes*, vol. 16, n° 1, 2005, pp. 36-48, URL : <http://www.cairn.info/revue-lignes-2005-1-page-36.htm>, consulté le 16 août 2022.
- TURGEON, Laurier, *Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et postcoloniaux*, Paris /Quebec, Éditions de la Maison des sciences de l’homme ; Presses de l’Université Laval, 2003.

VERGES, Françoise, Dominique MALAQUAIS, « À propos du “Sud Global” » [en ligne], 2018, URL : <https://theartmomentum.com/sud-global/> (consulté le 23 août 2022).

VIDALOU, Jean-Baptiste, *Être forêt. Habiter des territoires en lutte*, Paris, La Découverte, coll. « Zones », 2017.

WALD LASOWSKI, Aliocha, *Édouard Glissant : déchiffrer le monde*, Montrouge, Bayard, 2021.

2.3 Études de genres, sociologie de la race, intersectionnalité et féminismes

BEAUVOIR, Simone DE, *Le Deuxième sexe I*, Paris, France loisirs, coll. « La Bibliothèque du XXe siècle », 1990.

BOURDIEU, *La domination masculine*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1998.

BRUGERE, Fabienne, *L'éthique du « care »* [en ligne], Paris, Puf, coll. « Que sais-je ? », 2021, URL : <https://www.cairn.info/l-ethique-du-care--9782715405882.htm>.

BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, trad. de NORDMANN, Charlotte, Paris, Éd. Amsterdam, 2017.

BUTLER, Judith, *Antigone. La parenté entre vie et mort*, trad. de LE GAUFREY, Guy, Paris, France, Epel Éditions, 2013.

BUTLER, Judith, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, trad. JACQUET, Christophe, Paris, Fayard, 2016.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de KRAUS, Cynthia, Paris, La Découverte/Poche, coll. « Sciences humaines et sociales », 2012.

CARILLON, Séverine, PETIT, Véronique, « La pratique des mutilations génitales féminines à Djibouti : une “affaire de femmes” entre les mains des hommes » [en ligne], *Autrepart*, vol. 52, n° 4, Presses de Sciences Po, 2009, pp. 13-29, URL : <https://www.cairn.info/revue-autrepart-2009-4-page-13.htm>.

CIXOUS, Hélène, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, coll. « Collection Lignes fictives », 2010.

CONNELL, Raewyn, HAGEGE, Meoin, VUATTOUX, Arthur, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éd. Amsterdam, 2014.

CRENSHAW, Kimberlé Williams, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », trad. BONIS, Oristelle, *Cahiers du genre*, n° 39, 2005, URL : www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-2-page-51.htm (consulté le 18 avril 2020).

- DAVIS, Angela, TRAORE, Assa, « Rencontre : Angela Davis et Assa Traoré » [en ligne], *Ballast*, n° 1, 2019, pp. 44-53., URL : <https://cairn.info/revue-ballast-2019-1-page-44.htm?ref=doi> (consulté le 22 avril 2022).
- DUTENT, Nicolas « Tribune : Pourquoi le “care” prend-il une telle place dans les savoirs ? », *L’Humanité*, 22/05/2018, URL : <https://www.humanite.fr/en-debat/debats/pourquoi-le-care-prend-il-une-telle-place-dans-les-savoirs-655559> (consulté le 20 juillet 2022).
- DORLIN, Elsa (dir.), *Feu! Abécédaire des féminismes présents*, Paris, Libertalia, 2021, pp. 233-243.
- DORLIN, Elsa, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, La Découverte, 2009.
- ELOM20CE, « Dokuishinono : reprendre possession de nous-mêmes », dans Léonora MIANO, *Marianne et le garçon noir*, Paris, Pauvert, pp. 111-148.
- ESTELLON, Vincent, « Mémoire, genre, identité et lien social : le cri d’Antigone » [en ligne], *Champ psy*, n° 2, 2011, pp. 141-159, URL : <https://www.cairn.info/revue-champ-psy-2010-2-page-141.htm?ref=doi> (consulté le 18 septembre 2022).
- FASSIN, Didier (dir.), *Les nouvelles frontières de la société française*, Paris, la Découverte, coll. « La Découverte-poche », 2012.
- FEDERICI, Silvia, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, trad. de GUAZZINI, Julien, SENONEVERO (FRANCE), Genève, Entremonde Senonevero, coll. « rupture », 2014.
- GUILLAUMIN, Colette, *L’idéologie raciste. Genèse et langage actuel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002.
- HARAWAY, Donna, « Savoirs situés : question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle » [en ligne], trad. de PETIT, Denis, URL : <https://www.lerass.com/wp-content/uploads/2022/02/4-Savoirs-situés-8.pdf> (consulté le 9 septembre 2022).
- HARAWAY, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, trad. MAGNAN, Nathalie, Paris, Exils, coll. « Essais », 2007.
- HERITIER, Françoise, *Masculin-Féminin*, Paris, O. Jacob, coll. « Bibliothèque », 2007.
- HILL COLLINS, Patricia, « La construction sociale de la pensée féministe Noire », dans Elsa DORLIN (dir.), *Black feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, l’Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2008.
- HOOKS, bell, *De la marge au centre. Théorie féministe*, trad. de GRÜSIG, Noomi B., Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2017.
- HOOKS, bell, « Choosing the margins as a Space of Radical Openness » [en ligne], dans *Yearnings. Race, Gender and Cultural Politics*, New York, Routledge, 2015, pp.

- 145-153, URL : <https://thepoliticsofglobalart2018.files.wordpress.com/2018/09/bell-hooks.pdf> (consulté le 4 août 2022).
- HOOKS, bell, *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, trad. de POTOT, Olga, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2015.
- HOOKS, bell, « Sororité : la solidarité politique entre les femmes. », dans Elsa DORLIN (dir.), *Black feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, trad. de ROBATEL, Anne, Paris, l'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2008, pp. 113-134.
- IBOS, Caroline, « Éthiques et politiques du care. Cartographie d'une catégorie critique » [en ligne], *Clio*, n° 49, 2019, pp. 181-219., URL : <http://journals.openedition.org/clio/16440> (consulté le 21 août 2022).
- LAURETIS Therasa de, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, trad. BOURCIER, Marie-Hélène, Paris, La Dispute, 2007.
- LEPINARD, Éléonore, MAZOUZ, Sarah, *Pour l'intersectionnalité*, Anamosa, coll. « Hors collection », 2021, pp. 3-71, URL : <https://www.cairn.info/pour-l-intersectionnalite--9782381910260-p-3.htm> (consulté le 18 août 2022).
- LONZI, Carla, *Crachons sur Hegel. Une révolte féministe*, Paris, Eterotopia France, coll. « Rhizome », 2017.
- LORDE, Audre, « Transformer les silences en paroles et en actes », *Sister outsider : essais et propos d'Audre Lorde : sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme*, trad. Magali CALISE, Carouge-Genève; Lausanne, Mamamelis, 2003, pp. 39-43.
- MARGULIS, Lynn, « Gaïa », dans Émilie HACHE (dir.), *Écologie politique. Cosmos, communautés, milieux*, trad. de LE ROY, Cyril, Paris, Éd. Amsterdam, 2012, pp. 251-266.
- MATHIEU, Lilian, BOUTALEB, Assia, BUCHET DE NEUILLY, Yves, *et al.*, *Penser les frontières sociales. Enquêtes sur la culture, l'engagement et la politique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2020.
- MAZOUZ, Sarah, *Race*, Paris, Anamosa, coll. « Le mot est faible », 2020.
- MCCLINTOCK, Anne, « Race, classe, genre et sexualité : entre puissance d'agir et ambivalence coloniale » [en ligne], *Multitudes*, trad. de VIDAL, Jérôme, vol. 3, n° 26, 2006, pp. 109-121, URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-109.htm> (consulté le 2 octobre 2020).
- MUÑOZ, José Estbean, *Disidentifications. Queers of color and the performance of politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Cultural studies of the Americas », 1999.

- PLANA, Muriel, SOUNAC, Frédéric (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Collection Écritures », 2015.
- RAZ, Michal, article « Bicatégorisation », dans Juliette RENNES et Catherine ACHIN (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2016, pp. 92-102.
- RENAULT, Matthieu, « Le genre de la race. Fanon, lecteur de Beauvoir » [en ligne], *Actuel Marx*, vol. 55, n° 1, 2014, URL : <http://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2014-1-page-36.htm> (consulté le 4 septembre 2022).
- REY-ROBERT, Valérie, *Une culture du viol à la française. Du « trousseage de domestique » à la « liberté d'importuner »*, Montreuil, Libertalia, 2019.
- RICHARD, Lucile, « Repenser l'agentivité féministe. Relationalité, vulnérabilité et performativité chez Judith Butler » [en ligne], *Doctorales 58*, (actes n°5), 2018, URL : <https://www.doctorales.fr/articles/actes-5/74-repenser-l-agentivite-feministe-relationalite-vulnerabilite-et-performativite-chez-judith-butler> (consulté le 12 septembre 2022).
- RIMLINGER, Constance, « Féminin sacré et sensibilité écoféministe. Pourquoi certaines femmes ont toujours besoin de la Déesse », *Sociologie*, vol. 12, n° 1, 2021, p. 77.
- ROSSI, Benedetta, « Genre », dans Paulin ISMARD (dir.), *Les mondes de l'esclavage. Une histoire comparée*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2021, pp. 525-535.
- RUETHER, Rosemary Radford, *Sexism and God-talk. Toward a feminist theology*, Boston, Beacon Press, 1993.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorti, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. de VIDAL, Jérôme, Paris, Amsterdam, 2009.
- STARHAWK, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, trad. de MORBIC, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2015.
- TRAORE, Assa, « Antigone », dans Elsa DORLIN (dir.), *Feu! Abécédaire des féminismes présents*, Paris, Libertalia, 2021, pp. 35-39.
- TRONTO, Joan C., « Du care » [en ligne], *Revue du MAUSS*, n° 2, 2008, pp. 243-265., URL : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2008-2-page-243.htm?ref=doi> (consulté le 21 août 2022).
- VIVEROS, Mara, *Les couleurs de la masculinité. Expériences intersectionnelles et pratiques du pouvoir en Amérique latine*, trad. de BRETIN, Hélène, Paris, la Découverte, coll. « Collection Genre & sexualité », 2018.

2.4 Études historiques

- A.A, « Code Noir » [en ligne], 1685, URL : <https://www.assemblee-nationale.fr/histoire/esclavage/code-noir.pdf> (consulté le 20 mars 2018).
- ALBERTINI, Dominique, DOUCET, David, *Histoire du Front national*, Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2014, pp. 89-108, URL : <https://www.cairn.info/histoire-du-front-national--9791021007246-p-89.htm> (consulté le 18 mars 2021).
- AVEZOU, Laurent, « Introduction » [en ligne], dans *La fabrique de la gloire*, Paris cedex 14, Puf, coll. « Hors collection », 2020, pp. 9-28, URL : <https://www.cairn.info/la-fabrique-de-la-gloire-heros-et-maudits-de-l-his--9782130818472-p-9.htm> (consulté le 10 mai 2022).
- BOUKARI-YABARA, Amzat, *Africa unite! Une histoire du panafricanisme*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2017.
- BOULLE, Pierre-Henri, « La construction du concept de race dans la France d'Ancien Régime » [en ligne], *Outre-mers*, vol. 89, n° 336, 2002, pp. 155-175., URL : https://www.persee.fr/doc/outre_1631-0438_2002_num_89_336_3987 (consulté le 1 mai 2020).
- CHARBONNIER, Joël, « L'abolition de l'esclavage au prisme de la nuit (île Maurice, colonie du Cap) » [en ligne], 2020, URL : <https://jcea.hypotheses.org/1197> (consulté le 20 juin 2021).
- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, *Les Africaines. Histoire des femmes d'Afrique subsaharienne du XIX^e au XX^e siècle*, Paris, la Découverte, coll. « La Découverte-poche », 2012.
- DIAKITE, Tidiane, *La traite des Noirs et ses acteurs africain s: du XV^e au XIX^e siècle*, Paris, Berg International, 2008.
- DIOP, Cheikh Anta *Nations nègres et culture. De l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, Paris, Présence africaine, 1999.
- DIOP, Cheikh Anta, *L'unité culturelle de l'Afrique Noire. Domaines du patriarcat et du matriarcat dans l'antiquité classique*, Paris, Présence Africaine, 1982.
- FAUVELLE, François-Xavier, LAFONT, Anne (dir.), *L'Afrique et le monde : histoires renouvelées. De la Préhistoire au XXI^e siècle*, Paris, La Découverte, coll. « SH / Histoire-monde », 2022.
- FONTENAY, Michel, « Routes et modalités du commerce des esclaves dans la Méditerranée des Temps modernes (XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles) » [en ligne], *Revue historique*, vol. 640, n° 4, 2006, p. 813., URL : <http://www.cairn.info/revue-historique-2006-4-page-813.htm> (consulté le 20 mai 2022).
- GOODY, Jack, *Le vol de l'histoire. Comment l'Europe a imposé le récit de son passé au reste du monde*, trad. DURAND-BOGAERT, Fabienne, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2015.

- ISMARD, Paulin (dir.), *Les mondes de l'esclavage. Une histoire comparée*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2021.
- KI-ZERBO Joseph, *Histoire de l'Afrique noire d'hier à demain*, Paris, Hatier, 1978.
- MICHEL, Aurélia, *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 2020.
- NOËL, Érick, *Être noir en France au XVIIIe siècle*, Paris, Tallandier, 2006.
- OTELÉ, Olivette, *Une histoire des Noirs d'Europe. De l'Antiquité à nos jours*, trad. de CINGAL, Guillaume, Paris, Albin Michel, 2022.
- REDIKER, Marcus, *À bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite*, trad. de BLANCHARD, Aurélien, Paris, Seuil, 2013.
- REYBROUCK, David van, *Congo une histoire*, trad. de ROSSELIN, Isabelle, Arles, Actes Sud, 2012.
- TESTART, Alain, *L'institution de l'esclavage. Une approche mondiale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2018.
- WALVIN, James, *Histoire du sucre, histoire du monde*, trad. PIGNARRE, Philippe, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte Poche / Sciences humaines et sociales », 2020.

2.5 Psychologie et psychanalyse

- DUPARC, François, « Traumatismes et migrations. Première partie : Temporalités des traumatismes et métapsychologie » [en ligne], *Dialogue*, n° 3, 2009, pp. 15-28., URL : <https://www.cairn.info/revue-dialogue-2009-3-page-15.htm?ref=doi> (consulté le 19 juillet 2022).
- CYRULNIK, Boris, « Pourquoi la résilience ? » [en ligne], dans *Résilience*, Odile Jacob, coll. « Hors collection », 2012, pp. 7-17, URL : <https://www.cairn.info/resilience--9782738128188-p-7.htm> (consulté le 3 juillet 2020).
- EL JILALI, Malika, BENNABI-BENSEKHAR, Malika, « Description d'un syndrome dépressif chez un immigré marocain, primo-arrivant. Dépression et culture » [en ligne], *L'information psychiatrique*, vol. 97, n° 7, John Libbey Eurotext, 2021, pp. 615-622, URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2021-7-page-615.htm> (consulte le 13 novembre 2020).
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », 2007.
- FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie. Extrait de Métapsychologie » [en ligne], *Sociétés*, vol. 86, n° 4, De Boeck Supérieur, 2004, pp. 7-19. Cairn.info., URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2004-4-page-7.htm> (consulté le 2 août 2020).

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Collection Tel quel », 1980.

LEVINE, Peter A. *Trauma et mémoire. Un guide pratique pour comprendre et travailler sur le souvenir traumatique*, trad. de Pascal JOUY, Malakoff, InterÉditions, coll. « Développement personnel et accompagnement », 2016.

METRAUX, Jean-Claude, « De la migration des rêves aux rêves de migration » [en ligne], *L'Autre*, vol. 14, n° 3, *La Pensée sauvage*, 2013, pp. 349-356. Cairn.info., URL : <https://www.cairn.info/revue-l-autre-2013-3-page-349.htm>, (consulté le 2 août 2022).

PARENT, Anne Martine, « Trauma, témoignage et récit. La dérouté du sens » [en ligne], *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2007, pp. 113-125., URL : <http://id.erudit.org/iderudit/014270ar> (consulté le 10 septembre 2020).

WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, trad. MONOD, Claude, PONTALIS, Jean-Bertrand, Paris, Gallimard, 2018.

Index des auteur·rice·s

AGIER, Michel.....	5, 18, 19, 21, 26, 27, 45, 46, 51, 52, 53, 71, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 121, 128, 188, 196, 244, 259, 260, 268, 371, 395, 482, 483, 485, 486, 487, 506, 507
AJARI, Norman....	21, 22, 56, 67, 114, 168, 198, 201, 235, 236, 335, 386, 395, 510
AL JOUNDI, Darina	7, 376, 484
ALBERTINI, Dominique.....	155, 521
ANI, Marimba.....	63, 510
ANIS, Leïla.....	7, 9, 10, 12, 16, 43, 44, 45, 81, 90, 91, 115, 152, 154, 155, 187, 189, 211, 212, 284, 323, 325, 363, 364, 365, 373, 375, 376, 377, 378, 379, 381, 383, 400, 436, 443, 451, 458, 471, 477, 478, 486, 489, 504, 505, 538
ANZALDUA, Gloria.....	459, 484, 490, 499
APPADURAI, Arjun ..	28, 415, 416, 417, 419, 420, 507, 539
ASANTE, Molefi.....	296
ASTRUC, Rémi.....	261, 268, 312, 439, 511
AUGÉ, Marc.....	26, 46, 111, 112, 113, 507
AVEZOU, Laurent.....	349, 521
BA, Amadou Bal.....	162, 511
BADIANE, Mamadou.....	214, 215, 511
BARTHES, Roland.....	118, 228, 385, 463, 494, 505
BAUMAN, Zygmunt.....	115, 117, 507
BAZENGUISSA-GANGA, Rémy	33, 432
BENNABI-BENSEKHAR, Malika	129
BENVENISTE, Émile.....	384
BERNARDIE-TAHIR, Nathalie.....	427, 428, 429
BERNARDOT, Marc	113, 507
BERTHO, Elara.....	353, 451, 483, 494, 511
BHABHA, Homi K.	9, 10, 32, 34, 46, 303, 327, 328, 373, 436, 437, 441, 450, 451, 472, 488, 511
BIDIMA, Jean-Godefroy.....	306, 307, 511

BLANCHARD, Pascal... 30, 66, 115, 120, 137, 138, 149,
 508, 515, 522
 BLANCHET, Philippe 152, 499
 BLANCHOT, Maurice 197, 511
 BOCCHI, Gianluca..... 29, 480, 507
 BONACCI, Giulia 300, 511
 BOUKARI-YABARA, Amzat 298, 299, 300, 333
 BOULLE, Pierre Henri 145, 521
 BOURCIER, Sam 40, 486, 498
 BOURDIEU, Pierre 134, 223, 517
 BOUTALEB, Assia 45, 519
 BOUTIN, Akissi Béatrice..... 448, 498
 BRAMBILLA, Chiara 28, 29, 480, 507
 BRAUDEL, Fernand 30, 430, 507
 BREDELOUP, Sylvie..... 401, 403, 408, 507
 BREZAULT, Éloïse 37, 500
 BREZAULT, Éloïse..... 37, 500
 BRICCO, Elisa 464, 500
 BROVIA, Cristina 460, 508
 BRUGERE, Fabienne..... 279, 291, 292, 517
 BRUGIER, Julie..... 262, 494
 BUCHET DE NEUILLY, Yves..... 45
 BUJOR, Favia 387, 500
 BURNAUTZKI, Sarah..... 37, 315, 384, 494, 499
 BUTLER, Judith.... 24, 28, 81, 167, 206, 208, 294, 343,
 367, 373, 374, 378, 487, 494, 517, 520
 CABANTOUS, Alain 248, 512
 CALVET, Louis-Jean 444, 494
 CARILLON, Séverine..... 90, 517
 CARRIERE, Marie 290
 CARRIERE, Marie J. 188
 CARTIER, Marie 123, 508
 CASANOVA, Pascale 37, 494
 CAZENAVE, Odile 38, 494
 CELLIER, Marine..... 6, 227, 495
 CERTEAU, Michel de..... 193, 194, 244, 371
 CESAIRE, Aimé 66, 163, 196, 197, 207, 324, 341, 369,
 484, 490
 CHAKRABARTY, Dipesh..... 79, 342, 512
 CHALAYE, Sylvie 38, 152, 173, 372, 387, 495
 CHAMAYOU, Grégoire 237, 240
 CHAMOISEAU, Patrick 80, 86, 252, 254, 334, 471, 484,
 490, 491, 496, 499
 CHARBONNIER, Joël 220, 521
 CHAUDET, Chloé 36, 38, 484, 495, 498
 CHIVALLON, Christine..... 301, 512
 CIXOUS, Hélène..... 39, 442, 443, 444, 517, 540
 CLIFFORD, James 243, 302, 512
 COLLIN, Franck..... 435, 436, 512
 COLLOT, Michel..... 35, 500
 COMBREAU, Lucille . 5, 11, 70, 92, 338, 363, 393, 480,
 500
 CONDE, Maryse ... 175, 210, 211, 213, 252, 262, 324,
 484, 491, 494
 CONNELL, Raewyn 25, 169, 170, 517
 COQUERY-VIDROVITCH, Catherine..... 228, 230, 347
 COSTE, Florent..... 354, 385, 387, 463, 464, 495, 500
 COSTE, Marion..... 354, 385, 387, 463, 464, 495, 500
 COULIBALY, Adama 8, 11, 37, 399, 420, 495, 500
 COUTANT, Isabelle..... 123, 508
 CRENSHAW, Kimberlé..... 24, 370, 517
 CUBEDDU-PROUX, Stefania 38
 CUKIERMAN, Leïla .. 152, 453, 456, 457, 491, 495, 499
 CUTTITTA, Paolo 428
 CYRULNIK, Boris..... 335, 336, 522
 D'ORLANDO, Natacha 253
 DAKHLIA, Jocelyne..... 435, 436, 447, 512
 DAMBURY, Gerty 152, 453, 457, 491, 495, 499
 DANEWID, Ida..... 427, 509
 DARWICH, Mahmoud 154, 491
 DAVIS, Angela..... 231, 232, 260, 467, 518
 DE VRIESE, Hannes..... 252
 DESPENTES, Virginie .. 5, 170, 442, 464, 491, 500, 503,
 504
 DETIENNE, Marcel..... 146, 508
 DEWEY, John..... 361, 457, 495
 DI MEO, Guy 60
 DIAGNE, Souleymane Bachi .. 450, 451, 483, 511, 512
 DIAKITE, Tidiane..... 346, 347, 521
 DIANI, Marco..... 39, 500
 DIOME, Fatou 72, 107, 151, 326, 400, 484, 491
 DIOP, Cheikh Anta. 60, 70, 71, 72, 79, 149, 212, 243,
 297, 408, 521
 DJOULAÏT, Asya 163, 448, 484, 491
 DODO, Jean-Claude 168, 447, 448, 495, 498
 DORLIN, Elsa 24, 25, 103, 143, 144, 146, 167, 177,
 178, 179, 180, 181, 205, 213, 216, 219, 220,
 232, 265, 386, 509, 512, 518, 519, 520

DOUCET, David	155, 521	GHLISS, Yosra.....	38, 496
DOUGLASS, Frederick.....	221, 222, 223, 224, 491	GILROY, Paul	9, 10, 32, 33, 35, 44, 159, 169, 197, 205, 210, 211, 221, 222, 223, 224, 270, 296, 302, 309, 313, 314, 332, 333, 334, 431, 432, 458, 481, 513
DOUMBIA, Éva. 5, 7, 8, 9, 10, 12, 16, 42, 86, 123, 130, 135, 146, 152, 182, 201, 202, 210, 230, 231, 232, 235, 236, 251, 253, 254, 255, 256, 278, 287, 323, 325, 362, 371, 372, 383, 423, 434, 436, 442, 447, 452, 453, 454, 455, 456, 458, 460, 461, 462, 463, 467, 468, 477, 481, 489, 491, 503, 504, 505, 536, 538, 540		GLISSANT, Édouard.....	70, 80, 83, 309, 372, 421, 435, 436, 437, 450, 473, 512, 513, 514, 517
DU BOIS, W. E. B	23, 139, 158, 159, 162, 163, 299, 386	GONTARD, Marc	177, 496
DUPARC, François	73, 522	GOODY, Jack	79, 521
DUTENT, Nicolas.....	292	GREEN, Sarah.....	28, 507
EKO MBA, Fabrice.....	106	GUEDJ, Pauline	297, 514
EL JILALI, Malika.....	129	GUERIN, Michel.....	452, 501
ELBAZ, Gilbert	314, 513	GUILLAUMIN, Colette	23, 57, 518
ELOM2OCE.....	183, 184, 518	GUILLEN, Claudio.....	406, 496
ELUTHER, Ena.....	440, 495	HALL, Stuart ..	53, 147, 148, 149, 189, 301, 302, 332, 514
ESTELLON, Vincent	234, 518	HAMON, Philippe	344, 349, 350, 501
ETOKÉ, Nathalie.....	63, 66, 147, 160, 161, 262, 301, 313, 317, 329, 335, 336, 337, 471, 501	HARAWAY, Donna.....	380, 386, 387, 388, 518
ETTE, Ottmar	36, 495	HARCHI, Kaoutar.....	37, 151, 496, 501
EYENE, Christine	33, 513	HARPIN, Tina.....	253, 500
FABBIANO, Giulia.....	83, 90, 136, 137, 508	HARRISON, Robert	254, 514
FANON, Frantz.....	166, 167, 168, 169, 206, 223, 240, 241, 246, 249, 250, 295, 513, 520	HAUBMANN, Diana	315, 369, 499
FASSIN, Didier.....	22, 23, 28, 507, 518	HAVERCROFT, Barbara.....	343, 501
FAUVELLE, François-Xavier.....	437, 521	HAWTHORNE, Camilla.....	427, 509
FEDERICI, Silvia.....	214, 379, 518	HEBERT, Louis	340, 496
FERRARESE, Estelle.....	463, 513	HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich .	222, 223, 235, 514, 519
FISCHER, Nicolas	114, 508	HERBECK, Jason	210, 228, 310, 313, 329, 341, 344, 388, 389, 422, 501
FONTANILLE, Jacques	464, 513	HERITIER, Françoise.....	223, 518
FONTENAY, Michel.....	432, 521	HETU, Dominique	279, 287, 503
FOROUTAN, Naika.....	34, 508	HILL COLLINS, Patricia	386
FOUCAULT, Michel....	46, 53, 131, 263, 264, 265, 267, 276, 486, 508, 519, 522	HIROMATSU, Isao	80, 334, 496
FOUCHER, Michel	17, 18, 19, 508, 509	HIRSCH, Marianne.....	391, 514
FOUQUET, Ludovic.....	361, 501	HOOBS, bell	176, 195, 196, 216, 326, 327, 519
FOURNIER KISS, Corinne.....	36, 41, 482	IBOS, Caroline	279, 519
FRANCIS, Gladys..	29, 81, 99, 101, 121, 309, 380, 391, 472, 480, 501, 507	ISMARD, Paulin.....	194, 225, 520, 522
FREUD, Sigmund.....	128, 129, 333, 335, 522	JAUSS, Hans Robert	385, 496, 505
GAUDE, Laurent.....	259, 275, 491	JOUVE, Vincent	344, 496
GENETTE, Gérard	329, 340, 343, 385, 495, 500	KANOR, Fabienne. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 16, 42, 43, 59, 62, 63, 70, 78, 81, 84, 92, 99, 101, 102, 104, 109, 116, 128, 129, 151, 182, 210, 221, 226, 227, 228, 239, 243, 246, 309, 310, 312, 313, 323, 324, 328, 329, 338, 339, 340, 341, 342, 344,	

352, 360, 362, 363, 380, 383, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 403, 404, 405, 406, 412, 413, 422, 433, 455, 471, 472, 477, 480, 483, 489, 491, 492, 500, 501, 503, 504, 505, 506, 539	MBEMBE, Achille.. 19, 55, 56, 67, 144, 147, 162, 204, 424, 438, 439, 440, 515
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine385	McCLINTOCK, Anne.....373, 519
KHORDOC, Catherine..... 188, 494	MECHOULAN, Éric 452, 453, 502
KISUKIDI Nadia Yala..... 206, 335	MERLEAU-PONTY, Maurice.....421, 450, 451, 515
KOBELINSKY, Carolina..... 21, 72, 509	METRAUX, Jean-Claude247, 523
KOUDOU, Ayann 323, 504	MEZZADRA, Sandro.....27, 28, 29, 45, 480, 482, 509
KRISTEVA, Julia 100, 283, 284, 523	MIANO, Léonora .5, 7, 8, 9, 10, 12, 16, 31, 33, 34, 39, 40, 41, 42, 43, 59, 60, 61, 62, 63, 92, 104, 144, 146, 151, 152, 153, 156, 161, 169, 170, 174, 175, 182, 183, 184, 189, 202, 204, 210, 213, 227, 231, 239, 262, 264, 267, 270, 272, 294, 296, 297, 300, 303, 304, 314, 315, 319, 323, 324, 325, 326, 331, 333, 335, 336, 338, 342, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 369, 383, 384, 385, 433, 437, 438, 439, 440, 442, 444, 445, 446, 452, 458, 459, 464, 466, 467, 469, 477, 478, 479, 481, 483, 486, 489, 492, 493, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 540
KULLBERG, Christina 252, 502	MICHEL, Aurélia 57, 74, 83, 84, 104, 106, 131, 146, 147, 148, 163, 164, 179, 200, 229, 349, 528
LABORIE, Jean-Claude 36, 499	MIYAGI, Satoshi..... 43, 348, 358, 359, 505, 538
LAFERRIERE, Dany 171, 492	MOHSSINE, Assia459, 499
LAFONT, Anne..... 437, 521	MORABITO, Vittorio..... 33, 432, 515
LAHIRE, Bernard 456, 496	MORRISON, Toni 69, 175, 203, 210, 314, 324, 335, 484, 498
LALAGIANNI, Vassiliki 41, 46, 496	MOURA, Jean-Marc.....36, 38, 41, 46, 445, 495, 496, 497, 499
LANIER, Valérie..... 110, 509	MUDIMBE, Valentin-Yves..... 31
LASSERRE, Audrey 40, 151, 501	MUNGUIA AGUILAR, Rocío5, 11, 70, 207, 338, 360, 480
LAUGIER, Sandra 463, 513	NANCY, Jean-Luc.....197, 339, 496, 515
LAURENT, Anne 77	NAYLOR, Ed..... 509
LAURENT, Sylvie 174, 175	NDIAYE, Pap... 30, 64, 121, 145, 148, 149, 156, 235, 515
LE BRIS, Michel36, 323, 324, 497	NEILSON, Brett27, 28, 29, 45, 480, 482, 509
LE COURANT, Stefan..... 21, 509	NGANANG, Patrice..... 54, 55, 56, 74, 98, 99, 497
LEFILLEUL, Alice..... 439, 502	NIANG, Mame-Fatou359, 360, 483, 515
LEJEUNE, Philippe..... 363, 496	NOËL, Érick.....149, 522
LENDARO, Annalisa..... 428, 509	NOUSS, Alexis 54, 139, 397, 399, 509
LEPINARD, Éléonore..... 25, 519	OTELE, Olivette..... 30, 431, 522
LETI, Geneviève 214, 411, 514	PALMISTE, Clara.....370, 502
LONZI, Carla 222, 223, 519	PARENT, Anne Martine..... 523
LORDE, Audre 282, 363, 368, 519	PARISOT, Yolaine.....11, 36, 38, 39, 484, 497, 499
LOUIS, Camille..... 25	
MACE, Marielle... 258, 259, 462, 463, 464, 465, 467, 514, 515	
MALET, Jean-Baptiste..... 460, 509	
MARCU, Ioana-Maria..... 449, 502	
MASCLET, Olivier..... 123, 508	
MATHIEU, Lilian 45	
Maurice Blanchot.....197	
MAXIMIN, Colette 404, 497	
MAZAURIC, Catherine..... 3, 4, 5, 11, 52, 53, 118, 252, 275, 304, 398, 402, 421, 452, 497, 499, 502	
MAZOUZ, Sarah 22, 25, 519	

PASQUIER, Renaud 451, 485, 502

PATTERSON, Orlando 67, 237, 516

PAULIAN, Claire..... 387, 500

PAVEAU, Marie-Anne 38, 496

PAVIS, Patrice..... 363, 364, 497

PETETIN, Véronique 446, 502

PETIT, Véronique..... 90

PINÇONNAT, Crystel 34, 85, 497

PLANA, Muriel 374, 375, 487, 497

PLUVINET, Charline..... 36, 497

PROGLIO, Gabriele 427, 429, 430, 432, 509, 510

QUETEL, Claude 20, 510

RAZ, Michal 24, 520

REDIKER, Marcus..... 66, 99, 100, 102, 176, 203, 205,
206, 318, 332, 335, 447, 522

RENAULT, Matthieu..... 223, 520

REY, Alain 19, 370, 380, 497, 516, 520

REYBROUCK, David van 346

REY-ROBERT, Valérie 370

RICHARD, Lucile.... 208, 362, 441, 450, 458, 460, 497,
498, 503, 520

RICŒUR, Paul..... 40, 52, 78, 150, 516

RIMLINGER, Constance 357, 520

ROMILLY, Jacqueline de..... 357, 358

ROSSI, Benedetta 224, 225, 520

ROUAUD, Jean 36, 323, 324, 497, 504

RUETHER, Rosemary Radford 355, 356, 520

RUETHER, Rosemary Radford 355, 356, 520

SADAI, Célia..... 109, 397, 404, 504, 505

SAÏD, Edward..... 31, 128, 296, 516

SALLENAVE, Danièle..... 337, 362, 363, 497

SARR, Felwine 335, 380, 514

SAYAD, Abdelmalek 45, 105, 107, 108, 134, 135,
510

SCARPA, Marie..... 412, 503

SCHECHNER, Richard..... 362, 497

SCHMOLL, Camille 24, 26, 243, 244, 427, 428, 429,
507, 510

SCHREIBER, David ... 33, 149, 155, 346, 451, 485, 502,
521, 522

SCHWARZ-BART, Simone..... 203

SCOTT, James 29, 480, 507

SELASI, Taye..... 438, 504

SENGHOR, Léopold Sédar..... 107, 369, 493

SHUSTERMAN, Richard..... 457, 458, 460, 498, 503

SMERALDA, Juliette 163, 165, 166, 467, 516

SNAUWAERT, Maïté..... 279, 287, 503

SOPHOCLE 233, 235, 236, 484, 493

SOULLER, Didier 404, 405, 498

SOUMAHORO, Maboula 179, 305, 423, 433, 516

SOYINKA, Wole..... 424, 498

STARHAWK 215, 357, 520

SUAUDEAU, Julien 359, 360, 483, 515

SUTER, Patrick 17, 36, 41, 482, 493, 495

TESTART, Alain 110, 522

TIAYA TIOFACK, Prospère..... 314, 335

TOUAM BONA, Dénètem 198, 221, 239, 244, 245, 252,
254, 274

TRAORE, Assa . 70, 182, 184, 231, 232, 234, 235, 243,
352, 467, 518, 520

TRONTO, Joan 279, 280, 290, 520

TURGEON, Laurier..... 420, 510, 516

TURNER, Victor 195, 196, 371, 408, 409, 510

ÜBERSFELD, Anne..... 442

UBERTI, Stefano degli..... 402, 510

UTUDJIAN SAINT-ANDRE, Éliane 358

VALLUY, Jérôme 148

VAN GENNEP, Arnold 51, 68, 361, 408

VERGES, Françoise 152, 453, 457, 483, 484, 491, 495,
499, 515, 517

VIVEROS, Mara..... 169, 520

WABERI, Abdourahman 35, 36, 379, 484, 503

WALD LASOWSKI, Aliocha 435, 436

WINNICOTT, Donald..... 472

ZARAGOZA, Georges 352, 498

ZENETTI, Marie-Jeanne..... 386, 503

ZERBA, Michelle..... 435, 436, 512

ZIETHEN, Antje 421, 503

ZINK, Michel..... 384, 498

Table des matières détaillée

Note aux lecteur·rice·s	15
Liste des abréviations	16
Introduction générale	17
1. Les espaces frontaliers : éléments de définition	17
La frontière anthropologique	17
La frontière géopolitique	19
Les frontières sociales	22
La frontière, un lieu de possibles réinventions ? L'exemple des camps	26
La frontière comme espace	27
Les espaces frontaliers maritimes, des lieux de culture	30
➤ La Méditerranée (les migrations postcoloniales)	30
➤ L'Atlantique noir (La Déportation transatlantique des Subsaharien·ne·s)	31
➤ Afropéa (postmigration)	33
2. Approches littéraires	35
Des littératures qui questionnent les frontières nationales...	35
... et qui invitent à repenser les frontières sociales	37
Que peut la littérature vis-à-vis des frontières ?	39
Corpus d'étude	42
Méthodes	44
Partie I : Les espaces frontaliers, des lieux de ruptures	49
Introduction	51
Le versant liminal de la frontière	51
La désappartenance	53
La traversée méditerranéenne, une continuité de celle de l'Atlantique ?	
Perspectives littéraires	54
Chapitre 1 : Ce que la frontière fait disparaître	59
1.1 La destruction du « monde connu »	59
1.1.1 De l'idylle au chaos	59
➤ Des sociétés utopiques	59
➤ Le bouleversement : la capture, une figuration du chaos	61
1.1.2 La fragmentation des univers de référence	64
➤ La perte des repères spatio-temporels	64
➤ La mort	65
1.2 De l'Atlantique à la Méditerranée : l'espace tombeau	67

1.2.1 Fantômes et mort-vivants	68
➤ Les sans sépultures	68
➤ Rapprochements méditerranéens	69
1.2.2 Migrations contemporaines	71
➤ La mort dans les migrations contemporaines	71
1.2.3 Trauma, oubli et indicible	73
➤ Faire l'aventure	73
➤ L'exemple du « trou noir » dans Fille de	74
➤ Les ruptures temporelles dans Humus, signe de l'indicible	76
1.3 Ruptures des filiations et fractures générationnelles	79
1.3.1 Des silences historiographiques aux silences familiaux	79
➤ La non-histoire	79
➤ Contexte de l'esclavage	80
➤ Méditerranée : la particularité des harkis	81
1.3.2 Rupture de filiation parents /enfants	83
➤ L'absence des parents	83
➤ Absences de réponse	86
➤ Les voix patriarcales	87
1.3.3 Rupture avec le pays d'origine et ceux qui restent	90
➤ La séparation des proches	90
➤ Solitude dans le contexte des migrations contemporaines	91
➤ Dans le contexte atlantique	92
➤ Rupture entre Susbaharien·ne·s et Afrodescendant·e·s.	93
Chapitre 2 : Espaces et situations d'enfermement	97
2.1 Enfermé·e·s dans les espaces frontaliers maritimes et à ses abords.	97
2.1.1 Dans la frontière maritime : danger, enfermement et cristallisation de la désappartenance	97
➤ La mer, lieu de danger	97
➤ Le bateau, lieu de l'enfermement tragique	99
2.1.2 Enfermements aux abords de l'Atlantique	101
➤ Avant le départ	101
➤ De l'autre côté : enfermement dans la plantation	103
2.1.3 Enfermements de part et d'autre de la Méditerranée : « des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré »	105
➤ Un départ pour échapper à l'enfermement	105
➤ La continuité de l'enfermement aux portes de l'Europe	108
2.2 Perpétuation de la frontière sous la forme des hors-lieux	111
2.2.1 Camps et centres de rétention	111

➤ Hors-lieux et non-lieux : l'exemple du camp de rétention dans Faire l'aventure 111	
➤ Fonction d'exclusion	113
2.2.2 Les hors-lieux des villes frontières	115
➤ La rencontre Nord / Sud.	115
➤ Le quartier périphérique et l'appartement insalubre	118
2.2.3 Prolongation dans la postmigration	120
➤ Les quartiers	120
➤ Dans les zones pavillonnaires	122
2.3 « Enfermé·e·s dehors » : la double absence qu'engendrent les espaces frontaliers	124
2.3.1 Tentatives désespérées « d'en être » : désirs d'inclusion	124
➤ L'école dans Fille de	124
➤ La boîte de nuit dans le Iench	126
2.3.2 Enfermements et errances mentales	127
➤ Mélancolie et amertume	127
➤ La dépression	129
➤ Suicide	131
2.3.3 Ni d'ici ni de là-bas	134
➤ La double absence de la migration postcoloniale	134
➤ Les harkis	136
➤ Les métaphores de la mer et du bateau	138
Chapitre 3 : La frontière comme ligne de couleur	143
3.1 Exclusions nationales	143
3.1.1 Race et généalogie de la nation française	143
➤ La désappartenance des personnages métis	143
➤ Race et nation	144
➤ La particularité de la France : le tabou de la race	146
3.1.2 Invisibilisation des populations noires dans les représentations nationales	147
➤ Dans l'historiographie nationale	147
➤ Dans le domaine littéraire et artistique	150
➤ Problématiques de représentation	153
3.1.3 La confrontation à une nation hostile	153
➤ Xénophobie	154
➤ La question de la nationalité	156
➤ Imposition de la binarité et double conscience	157
3.2 Effets de la race : négation, essentialisation et dépersonnalisation	159
3.2.1 Le voile noir	159

➤ Noir vs. Blanc : symbolique des couleurs	160
➤ La métaphore du voile : dépersonnalisation et essentialisation	162
3.2.2 Complexes physiques	163
➤ La peau	163
➤ Les cheveux	164
➤ Le schéma épidermique racial	166
3.2.3 Races et genres	168
➤ Masculin	168
➤ Conséquence dans les relations	170
➤ Féminin	172
3.3 Le corps noir, réceptacle de la violence raciale et intersectionnelle	174
3.3.1 Le viol	174
3.3.2 Un corps désarmé	176
➤ Fragmentation du corps	176
➤ Pouvoir contre vulnérabilité	178
3.3.3 L'exemple des violences policières	179
➤ L'aspect tragique dans <i>Le Jench</i>	179
➤ Les violences policières, une continuité de l'histoire afrodiasporique	182
➤ Une lecture genrée	183
Conclusion	187
Partie II : Dynamiques de résistance à l'œuvre dans les espaces frontaliers	191
Introduction	193
Tactiques et stratégies	193
Le potentiel de la liminarité	195
<i>Communitas</i>	196
Chapitre 4 : « La dignité ou la mort ». Tactiques de résistance à l'annihilation	201
4.1 « La mort plutôt que l'esclavage » : thanatoéthiques du suicide	201
4.1.1 Se donner la mort pour arriver dans un lieu à soi : une relecture du suicide de Sofia	201
➤ Une autre lecture du suicide de Sofia	201
➤ La mort choisie plutôt que la mort sociale	204
4.1.2 Le saut dans <i>Humus</i> : le choix de la mort sous le prisme de l'agentivité	205
➤ Un acte de vie	205
➤ Le saut, un acte agentif	208
4.2 Tactiques et savoirs secrets	209
4.2.1 « Ne pas donner des bras neufs à l'esclavage » : l'exemple de l'infanticide et de l'avortement	209
➤ La tentative d'infanticide de Maresha	209
➤ Intertextualité	210

➤ Une façon de résister au pouvoir patriarcal : tuer l'enfant pour tuer la mère	211
4.2.2 Les « savoirs secrets » : science des plantes, prédication, magie	212
➤ Guérisseuses et matrones	213
➤ La magie, une pratique liminale	214
➤ Les prédicatrices, des personnages adjuvants	215
4.2.3 « Éthiques martiales de soi »	217
➤ Le vodou	217
➤ La cérémonie collective dansée dans <i>Humus</i>	219
4.3 Affronter la mort : héroïnes féminines résistantes	221
4.3.1 Une hypothèse d'objection à la dialectique maître / esclave	221
4.3.2 Les marronnes : l'exemple de la Volante de <i>Humus</i> .	224
➤ Le vol du vêtement	224
➤ L'empoisonnement	225
➤ Référence historique	226
4.3.3 Guerrières : l'exemple de l'Amazone	227
➤ Référence historique	227
➤ Meneuse	228
➤ Le choix de la maternité	229
4.3.4 Antigones contemporaines	230
➤ Ramata dans la lignée d'Antigone	232
➤ Le rapport à la loi	234
➤ L'intrusion dans le domaine public	235
Chapitre 5 : Cosmopoétiques de la fuite	239
5.1 Quitter l'enfermement	239
5.1.1 Les fuites en série de L'Amazone	239
➤ De son royaume d'origine	239
➤ De la cale du navire et de sa condition d'esclave	240
➤ De l'outre-Atlantique	241
5.1.2 Pour une lecture de la fuite comme tactique de résistance	243
➤ Le départ de Marème	243
➤ La fuite pour la liberté	244
5.1.3 Les départs de Biram : de rêves en fuites	245
➤ Le rêve comme refuge à la réalité et comme fuite.	245
➤ Le premier départ	247
➤ De fuite en fuite	248
5.2 Les espaces frontaliers naturels, des lieux de refuge	249
5.2.1 Mer et forêt, des espaces de protection	249
➤ La mer comme espace d'évasion	249

➤ La mer qui soigne dans Anges fêlées	250
➤ La forêt dans le contexte du marronnage	251
5.2.2 La forêt dans les textes d'Éva Doumbia	253
➤ La forêt de Drissa	253
➤ « La forêt te voit »	255
➤ Un « contre-emplacement »	256
5.2.3 Cabanes et autres constructions de refuge	257
➤ La cabane de Drissa	257
➤ Les cabanes des exilé·e·s	259
➤ Les « ban-lieux »	260
5.2.4 Des hors-lieux à la communauté	261
➤ Un « contre-espace » d'appartenance	261
➤ La communauté dans Écrits pour la parole.	262
5.3 Créer des hétérotopies : l'exemple des communautés marronnes	263
5.3.1 La communautés marronne, contre-emplacement des plantations	263
➤ Définition de l'hétérotopie	263
➤ Des contestations de l'espace plantocratique	264
➤ Fonction des hétérotopie marronne : l'abolition	265
5.3.2 Le principe de fermeture : pour une communauté territoriale	266
➤ Une communauté aux aguets	266
➤ Le point de vue de Dor	268
5.3.3 Le principe d'ouverture : sur le chemin de la fuite, la solidarité	270
➤ Refus de la division	270
➤ Plutôt que l'appartenance à un espace territorial, l'appartenance à un espace intérieur	271
➤ Ouverture sur le contexte méditerranéen	274
Chapitre 6 : Filiations et communautés en recomposition	277
6.1 L'affect comme réparation des filiations : esquisse d'une lecture sous le prisme de l'éthique du <i>care</i>	277
6.1.1 Les liens qui se tissent dans l'espace frontalier	277
➤ Force de l'amitié dans Le Iench	277
➤ De la solidarité dans la cale de Humus...	278
➤ À l'amour	281
6.1.2 L'amour, un facteur de redirection des trajectoires dans l'espace frontalier	282
➤ Karim et Leïla	282
➤ La consécration de l'amour	284
➤ Biram et Marème	285
6.1.3 Des liens familiaux qui persistent et se complètent	287

➤ Ramata et Drissa	287
➤ Sofia et Ibra	288
➤ Nouvelles amitiés dans Anges fêlées	290
6.2 Filiations transcontinentales	292
6.2.1 Récits de retour	292
➤ Le retour de Fa Moussa	292
➤ Le retour de Jedidiah	293
6.2.2 L'obsession de la terre mère : l'exemple de « Tombeau »	295
➤ Le rêve d'une filiation totale	295
➤ Relation de soin	297
➤ Imaginaires panafricains	298
6.2.3 Consciences afrodiasporiques	300
➤ Perception traditionnelle / essentialiste	300
➤ Réinventer l'appartenance à partir de l'Atlantique : perspective antiessentialiste de l'Atlantique noir	302
➤ De l'Atlantique à Afropéa : la solution est à la frontière	303
6.3 Polyphonies afrodiasporiques	305
6.3.1 Le modèle de la palabre	305
➤ Dialogues afrodiasporiques	305
➤ La mise en scène de la palabre dans « Tombeau »	306
6.3.2 La circulation des récits dans la cale de <i>Humus</i>	308
➤ La circulation des récits « africains » entre les captives...	309
➤ ...qui croisent les récits et imaginaires coloniaux d'Europe	310
6.3.3 Le responsorial	312
➤ La fondation d'une communauté réparatrice par le partage des récits ?	312
➤ Les traces de la musique	313
➤ En Afropéa	314
Conclusion	317
Partie III : Voir et dire le monde depuis les espaces frontaliers	321
Introduction	323
Se situer dans les espaces frontaliers de la littérature	323
La marge comme espace d'observation du centre	325
L'espace frontalier, lieu de réinvention	327
Chapitre 7 : La création comme acte de réparation	331
7.1 « Mélancolies créatrices »	331
7.1.1 L'exemple des chants dans <i>Humus</i>	331
7.1.2 Mélancolies postcoloniales	333
7.1.3 <i>Melancholia africana</i>	335
➤ La mélancolie comme résilience	335

➤ Mélancolie et écriture	337
7. 2 Comment les œuvres composent avec la non-histoire	339
7.2.1 La continuité de l'archive dans <i>Humus</i>	339
➤ Les absences de l'archive du capitaine Mosnier	339
➤ Le discours agentif de l'évènement	342
➤ La répétition du saut : une façon de subjectiviser l'histoire	343
7.2.2 Plutôt que le « procès de l'Histoire », le mobile humain : l'exemple de <i>Red in blue trilogie</i>	345
➤ Références directes à l'Histoire dans le texte pour la scène	345
➤ Les justifications intimes des personnages	347
➤ Les intrigues sentimentales qui complètent le propos historique	348
7.2.3 La fabrication de nouveaux·elles héro·ï·nes	349
➤ Pour une autre vision de l'héroïsme	349
➤ Réattribuer une place dans les annales de l'Histoire aux figures qui en ont été effacées	352
➤ Des figures divines qui troublent les genres	354
7.3 Les particularités de la scène	357
7.3.1 Réparer l'Histoire sur scène	357
➤ La scène, un microcosme	357
➤ Esthétique scénique de la réparation : « Révélation » mis en scène par Satoshi Miyagi	358
➤ « Faire la traversée ensemble » : la scène, lieu de réconciliation	360
7.3.2 « Transformer les silences en paroles et en actes »	363
➤ La parole réparatrice dans le théâtre de Leïla Anis	363
➤ Croisement avec le récit de Karim	365
➤ Les Écrits pour la parole : donner voix aux « cris inaudibles, aux paroles proscrites » intersectionnelles	368
7.3.3 Les possibilités subversives de la scène pour la race et le genre : imitations et mises en abyme	371
➤ Dans <i>Afropéennes</i> (Éva Doumbia)	371
➤ L'imitation, une façon de montrer l'échec des rôles assignés	373
➤ La réflexion sur le genre du personnage de Leïla	375
➤ La référence à la figure de la Bouti	377
Chapitre 8 : Points de vue sur le monde depuis les espaces frontaliers	383
8.1 Les lieux depuis lesquels les autrices écrivent	383
8.1.1 Peut-on parler d'une « littérature située » ? La question de la subjectivité dans la création	383
➤ La présence de l'auteur·rice dans le discours littéraire	383
➤ Perspectives épistémologiques et prolongement en littérature	386

8.1.2 Lieux visités, lieux décrits et lieux racontés dans l'œuvre de Fabienne Kanor	388
➤ De l'histoire à l'espace : le personnage de l'Héritière	388
➤ Les espaces qui contiennent l'Histoire et la post-mémoire	390
➤ De l'histoire à l'image : le court-métrage Des pieds, mon pied (2009)	391
➤ Terrain sur les migrations contemporaines	394
8.2 Trajectoires et apprentissages de l'aventurier·e	396
8.2.1 « Faire l'aventure » et être agent de son propre récit	396
➤ La focalisation interne des migrant·e·s	396
➤ « Révolution sociologique »	398
➤ Être sujet de la mobilité	400
➤ « Faire l'aventure »	401
8.2.2 Qui sont les aventuriers ? Réflexion aux prismes des typologies de personnages narratifs	403
➤ Des « répliques humaines du héros »	403
➤ Biram, un picaro ?	403
8.2.3 Similitudes structurelles entre mobilité et rite de passages : la migration comme initiation.	406
➤ L'apprentissage	406
➤ La migration comme rite de passage	407
➤ Dans Fille de	410
8.3 Recompositions des espace-temps à la mesure des circulations : approche subjective	412
8.3.1 Ruptures et recompositions mentales	412
➤ Faire l'aventure ; les ruptures, passage de l'un à l'autre	412
➤ Flux de conscience, rappel du passé	413
8.3.2 Les <i>scapes</i> (Appadurai)	415
➤ Scapes et subjectivités	415
➤ Avant le départ : les technoscapes	417
➤ Les ethnoscapas	419
8.3.3 Outrepasser la ligne Nord/Sud	421
➤ Une approche phénoménologique des espaces	421
➤ Dans l'Atlantique noir	421
➤ A partir de la Méditerranée	423
Chapitre 9 : La Méditerranée, espace du divers et de la relation ?	427
9. 1 « The Black Mediterranean »	427
9.1.1 Envisager la Méditerranée en continuité avec l'Atlantique noir	427
➤ Les îles, concentration des enjeux de la frontière : l'exemple de Lampedusa	427

➤ Méditerranée noire	429
➤ Continuités méditerranéennes de l’Afrodiaspora	432
9. 1.2 Créolisation en Méditerranée	433
➤ L’exemple de Marseille	433
➤ La Méditerranée est aussi un espace de créolisation	435
➤ Lieu de l’hybride	436
9.1.3 Un espace où naissent des identités transnationales	437
➤ La particularité de la perspective « africaine » : une hybridité ouverte à la fois sur la Méditerranée et l’Atlantique	437
➤ Multiappartenance	439
➤ Au-delà des binarités	440
9.2 Que serait une esthétique de la Méditerranée noire ? Une esthétique résolument hybride	441
9.2.1 Des frontières génériques transgressées	441
➤ L’émancipation des contraintes formelles	442
➤ Écriture féminine (Cixous)	442
➤ Les Écrits pour la parole	443
9.2.2 « Méditerranée, mer de nos langues » : pratiques plurilingues	444
➤ L’exemple de Miano	444
➤ L’exemple du Iench	446
➤ La traduction, outil de l’hybridité et de l’universel latéral	450
9.2.3 Une autre forme de traduction : l’intermédialité	451
➤ L’intermédialité au sein des œuvres : l’exemple de Filiations ou les enfants du silence	451
➤ Une esthétique décoloniale	453
9.3 Un art proche des et attentif aux formes de vie	454
9.3.1 Des créations décentrées	454
➤ L’exemple de Badine (Éva Doumbia)	454
➤ Rapprocher le public de l’œuvre	456
9.3.2 Un art pragmatique	457
➤ Une attention portée aux arts populaires	457
➤ Somaesthétique : l’exemple de la métaphore culinaire	459
9.3.3 « Critique de nos formes de vie »	462
➤ Quelques caractéristiques des formes de vie	463
➤ La littérature comme mise en scène des styles de vie	464
➤ L’exemple du vêtement et des coiffures	465
➤ Pour conclure : Massilia Afropéa, événement révélateur de la Méditerranée noire	467
Conclusion	471

Conclusion générale	477
Écritures dans les espaces frontaliers, ou comment la ligne devient un espace	477
Les croisements féconds entre Atlantique noir et la Méditerranée	480
Une invitation au décentrement	482
➤ Un décentrement « cartographique »	482
➤ Un décentrement esthétique et épistémologique	484
➤ Un décentrement social	486
Bibliographie	489
1. Littératures et arts	489
1.1 Œuvres littéraires et artistiques	489
➤ Corpus primaire	489
➤ Autres œuvres littéraires et artistique set autres publications des autrices	
du corpus (si aucune mention n'apparaît entre crochets, c'est qu'il s'agit d'une	
œuvre écrite).	489
1.2 Théories et études littéraires, artistiques et des langues	494
➤ Ouvrages et thèses	494
➤ Chapitres d'ouvrage collectif	498
➤ Articles de revues scientifiques	499
➤ Articles de presse	503
➤ Entretiens audios et vidéos avec les autrices du corpus	504
➤ Sitographie, publications en ligne et autres documents	505
2. Sciences humaines et sociales	506
2.1 Frontières et migrations contemporaines	506
2.2 Études culturelles, philosophie, pensée <i>africana</i> et théories postcoloniales	510
2.3 Études de genres, sociologie de la race, intersectionnalité et féminismes	517
2.4 Études historiques	520
2.5 Psychologie et psychanalyse	522
Index des auteur·rice·s	523
Table des matières détaillée	529

