

L'entre-deux identitaire dans quelques œuvres d'écrivains francophones "immigrants", "cas de Dany Laferrière, d'Alain Mabanckou, de Calixthe Beyala et de Lottin Wekape"

**A thesis submitted in fulfilment of the requirements
for the award of the degree
of**

**DOCTOR OF PHILOSOPHY IN FRENCH STUDIES
(French Language and Literature)
Faculty of the Humanities**

At

**RHODES UNIVERSITY
GRAHAMSTOWN / SOUTH AFRICA**

by

Viviane Ngoie Banza Kayumba


Supervisor: Professor Patrice Mwepu

Co-Supervisor: Doctor Désiré wa Kabwe

August 2018

Declaration

I, Viviane Ngoie Banza Kayumba, declare that this work has not been previously submitted in whole, or in part, for the award of any degree. It is my own work. Each significant contribution to, and quotation in, this dissertation from the work, or works, of other people has been attributed, and has been cited and referenced.

Signed: ... 

By: ... Viviane Ngoie Banza Kayumba

On this ... 27/08/2018

At: ... Grahamstown/ South Africa

Dédicace

À L'Eternel Dieu des armées,
Le Père de notre Seigneur Jésus-Christ,
Toi, qui n'abandonnes jamais ceux qui se confient en toi,
Le secours qui ne manque jamais dans la détresse,
Toi qui, d'un amour incommensurable as guidé l'avancement de ce travail,

Je dédie ce travail.

Remerciements

Nous remercions avant tout notre Seigneur, Jésus-Christ pour la force, la santé et le courage qu'il nous a donnés pour mener à bon port ce travail.

Nous remercions également le Professeur Patrice Mwepu et le Docteur Désiré Wa Kabwe de nous avoir assistée, d'une manière ou d'une autre, dans l'élaboration et la direction de ce travail.

Nos remerciements se réitèrent aussi à notre cher époux, le Professeur Arthur Ngoie Mukenge, lui qui, par des critiques savantes et instructives, a contribué à la bonne marche de ce travail.

Nous remercions, nos chers enfants, Marlène, Armand, Urielle, Étienne, Christine et Joy, pour leur coopération en tolérant nos longues absences alors qu'ils avaient besoin de nous.

Ce travail est aussi le vôtre.

Abstract

This dissertation examines the theme of hybrid identities in Mabanckou, Laferrière, Beyala and Wekape's novels : *Black Bazar*, *Le Petit prince de Belleville*, *Je suis un écrivain japonais* and *J'appartiens au monde*.

Hybrid identity raises the issue of identity diversity and contemporary francophone literature is characterised by the emergence of fictional narratives increasingly numerous. This research undertaken is driven by the desire to extend the field of investigation in francophone literature by taking into account a varied corpus of Haitian, Congolese, and Cameroonian literatures. I have opted for writers who settled in a foreign country and have adopted a foreign language that they considered to be part of a foreign literary world; writers who are between two or more cultures which they depict in French.

The few existing studies on hybrid identities on these four novels focused more on formal and linguistic analysis and omitted meaningful sociocritic analysis. It is clear that a full study on sociocritic approach on hybrid identity on these four authors remains to be done.

The research is demonstrating how different characters created by these four postmodern immigrant French-speaking writers occasionally function similarly in their texts. This gives a clear understanding of the specific behaviour of immigrants characters, vis-à-vis their various situations in the novels, and how these immigrants seek to address the problems they encounter. As this research offers reflections related to the identities and nationalities of immigrants, Laferrière, Mabanckou, Beyala and Wekape's texts are based on the search for social belonging and a literary membership in this modern world. Therefore, they are analysing their position in a literary field as well as in a social field.

In their texts they highlight the Space real or imaginary. In which way and how this Space contribute to the evolution of francophone literature? To what extent does francophone literature takes into account this representation of the Space?

These questions lead to a reflection on the position occupied by these authors in the francophone field and the source of their literary inspirations.

My interest in these authors is motivated by the fact that, by living and writing in a country which is not their place of birth, they each reveal different aspects of hybrid identity.

Each of them, has his or her personal and original way of tackling the problem of mixed identity. They present their characters in different situations and different contexts, showing that each has been in contact with several cultures which they have assimilated and each lived in his or her own way a particular story.

My study's focus is to understand the problems of contact of cultures and their consequences, and to explore how through the characters of the novel, immigrant French speaking writers understood their acculturation as themselves have experienced an identity crisis, resulting from the confrontation of the culture of their new homeland and the culture of their country of origin. For this reason, Bourdieu's approach "la sociocritique" will help me to found out the origin of the author's obsession with the question of hybrid identity.

I have chosen these four immigrant speaking writers to explore the strategies implemented by the novels' narrators to construct their identities and to find out how the narrators express the intentions of the authors. In their texts, Mabanckou, Beyala, Laferrière and Wekape have used various strategies to express the quest for identity which gives clear indications of the authors' creativity such as humour, parody, or solemnity and gravity - and the narrative voices reveal distinctive attitudes in relation to hybrid identity. At this level, other approaches will also be called for, such as the work of Westphal, Doubrovsky, Genette, Colona, etc.

Through my investigation, these works present similarities and dissimilarities. Each author tackled the questions of hybrid identities according to his own experience. From there, a different commitment emerges, depending on the degree of inquiry into questions about immigration. These authors all evoke the social precariousness of their characters or the immigrant and privilege an urban framework. The examination of these works allowed me to identify their place in Francophonie literature and to discover the importance of their texts.

The four novels relate to the search for identity, an aesthetic way and a search for freedom. They possess aesthetic qualities, they have a high degree of coherence. Their romantic choice shows their creativity and their strategies engender a hybrid writing that stems from their position between several languages and place these novels within the world literature.

Chapitre I : Introduction

I.1. Cadre de recherche

Notre travail porte sur « L'entre-deux identitaire dans quelques œuvres d'écrivains francophones "immigrants" "cas de Dany Laferrière, d'Alain Mabanckou, de Calixthe Beyala et Lottin Wekape" ». Par entre-deux identitaire, nous entendons, l'identité hybride.

Cette recherche s'inscrit dans le cadre de la littérature francophone de l'immigration, à l'heure actuelle où l'on assiste aux conflits dans les sociétés, aux transformations économiques immenses, à l'abolition des murs frontaliers dans le contexte de mondialisation et à la recrudescence des mouvements migratoires à travers le monde. L'homme est soucieux d'être livré à une existence dont le sens lui échappe ; il vit dans une constante inquiétude et s'interroge sans cesse sur son existence et sur sa capacité à pouvoir s'adapter aux changements. Par manque de repères, il cherche à comprendre le monde à travers différentes formes d'arts nouveaux. De ce fait, la littérature paraît un moyen d'interroger et de transcender ces bouleversements. Bien plus, la question perpétuelle « Qui suis-je ? » caractérise le monde moderne ainsi que l'écriture des écrivains immigrants. Ces derniers, en particulier, essaient de redéfinir ce monde : l'on assiste ainsi à un éclatement de l'identité narrative, un chamboulement des codes romanesques et une série d'innovations linguistiques.

Le phénomène de l'immigration constitue un facteur majeur dans le brassage culturel. D'où la recomposition identitaire s'avère une réalité importante ; elle se manifeste sous différents angles, tel que le refus d'identification à certaines normes. Cela a pour conséquence, la création d'un nouvel état où la problématique de l'espace semble essentielle dans les textes des écrivains, plus précisément des écrivains francophones immigrants qui tentent de construire un parcours personnel, lequel parcours prend en ligne de compte les identités multiples.

Ainsi la majorité de leurs œuvres traduisent la quête identitaire.

Dans le cadre de notre travail, certains personnages des romans de Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape présentent cette quête identitaire. En effet, la difficulté, de ces personnages de s'adapter aux nouveautés et l'impossibilité de reconstruire le passé, les placent sur un carrefour d'identités. Ils se trouvent dans une situation complexe, dans laquelle ils sont obligés de choisir entre l'une ou l'autre culture : d'où l'angoisse.

L'entre-deux identitaire devient ainsi un lieu d'angoisse, en ce sens qu'elle laisse entrevoir un passé que ces personnages ont savouré et qu'ils voient à présent perdu pour toujours tel que

Bhabha l'affirme : « l'angoisse nous lie au souvenir du passé tandis que nous luttons pour choisir une voie à travers l'histoire ambiguë du présent » (2012 : 18).

Cette situation est mise en évidence par les quatre auteurs choisis, qui font l'objet de notre étude.

Pour ces quatre écrivains, l'entre-deux identitaire apparaît comme une conscience créatrice et comme un espace symbolique qui devient l'objet de multiples questionnements invitant l'individu à reconstruire son identité. Il s'agit d'un *tiers-espace* que Bhabha nomme « *interstice* » ; l'espace qui permet au sujet de voir les choses de manière plus objective, dans la mesure où « ces espaces interstitiels ouvrent la possibilité d'une identité culturelle qui entretient la différence sans une hiérarchie assumée ou imposée »¹ (Bhabha 1994 : 4).

Autrement dit, c'est un espace où les intersections des cultures donnent au personnage l'occasion de considérer stratégiquement son avenir. Selon Jameson, ce *tiers-espace* est un lieu de « la schizo-fragmentation postmoderne » (1991 : 371-372), c'est-à-dire un espace de la dichotomie, de l'identification et de l'expression de l'ambivalence. Il s'avère en même temps, comme un lieu de collaboration et de contestation où s'élaborent les stratégies de soi.

L'entre-deux ou le *tiers-espace* est donc « une sorte d'espace liminal où les désignations de l'identité deviennent le processus d'une interaction symbolique, d'un tissu de connections qui établit la différence entre le haut et le bas, une voie entre les zones supérieures et inférieures, entre blancs et Noirs » (Bhabha 1994 : 3-4). Il s'agit d'un :

Lieu d'altérité qui déplace la référence identitaire du sujet porteur de droits politiques, économiques, culturels, vers une dimension expérimentale dans laquelle s'élabore la stratégie de soi où l'identité devient un phénomène susceptible d'hybridations multiples et créatrices. C'est tout simplement un lieu de contamination mutuelle des cultures opposées qui autorise la négociation (Bhabha 2007 : 82).

L'entre-deux ou le tiers-espace se définit ainsi comme une zone ambiguë dans laquelle deux ou plusieurs personnes ou cultures interagissent. Ce lieu offre une meilleure chance d'ouverture à la multiplicité, en tant que lieu de confrontation entre groupes sociaux différents, entre classes, races et genres. En d'autres termes,

Le désir de descendre dans un territoire étranger [...] peut révéler que la reconnaissance de l'espace de la dichotomie peut ouvrir éventuellement la voie à la conceptualisation d'une culture internationale,

¹ La traduction est de Viviane Kayumba. Voir Bhabha, *The location of the culture*, 1994, London, Routledge.

fondée, non pas sur l'exotisme du multiculturalisme ou de la diversité des cultures, mais sur l'inscription et l'articulation de l'hybridité de la culture (Bhabha 1994 : 38).

C'est ce que Bhabha nomme « le cosmopolitisme vernaculaire »² ; c'est-à-dire une communauté cosmopolite formée dans la marginalité, dans une zone frontrière. L'entre-deux, ou le cosmopolitisme vernaculaire, devient « un monde globalisé qui se caractérise par une multiplicité complexe et contradictoire d'univers culturels qui coexistent ; tantôt se recoupant tantôt s'affrontant »³. Autrement dit, c'est l'espace de « meanwhile », de « l'entre-temps » où les gens vivent leurs vies plurielles et autonomes de façon homogène, dans laquelle « se dégage instantanément une voix plus subalterne du discours de la minorité populaire [...] » (Bhabha 1994 : 158). L'entre-deux devient ainsi indissociable d'un savoir-faire : l'écriture.

Dans notre recherche, il est question d'un état nouveau qui prend en charge les valeurs du pays d'origine et celles du pays d'accueil dans une tentative de fusion. Il s'agit d'une sorte de désappartenance « qui consiste à accepter son héritage culturel tous horizons confondus, sans refus ou oblitération de ses origines, sans aliénation, sans assimilation » (Atangana 2010 : 17). Dans le même ordre d'idées, Achille Mbembe affirme que « le colonisé est un individu [...] dont l'identité est le résultat d'un triple mouvement d'effraction, de gommage et de réécriture de soi » (Mbembe 2006 : 120). Ainsi, la négociation exige que le sujet participe à la construction de son identité dans le but de répondre à la question « qui suis-je ? ».

En effet, les migrants venus des pays différents avec des cultures différentes se sont éparpillés dans la diaspora et se trouvent dissociés de leurs nations. Sans référent ni garant, ils tentent de résister contre la force de l'imaginaire national en établissant hors frontières, un dialogue en vue d'un changement politique et économique de leurs pays d'origine. Ceci rejoint l'idée de Gayatri Spivak, selon laquelle la transnationale comme « une hybridité mondiale est un lieu de l'entre-deux, un espace où “l'informateur indigène”-le nouvel immigrant, le subalterne- la communauté hyper réelle aux images attrayantes coexistent » (Spivak 1999 : 3).

En effet, l'écrivain immigré est aussi marginal que représentatif de l'identité de sa nation.

² « Le cosmopolitisme vernaculaire est une forme de mondialisation où les personnes interagissent dans une même sphère globale et sont profondément interconnectés les uns avec les autres mais ne constituent pas la citoyenneté globale ou l'espace-nation » (Bhabha 1994 : 346). La traduction est de Kayumba Viviane.

³ La traduction est de Kayumba Viviane. Voir Appadurai Arjun. 1996. *Modernity at large : Cultural Dimensions of Globalisation*, University of Minnesota, Minneapolis, pp.12-27.

Séparé de son pays natal, il en a adopté un autre et par conséquent, l'identité qu'il recherche devient une identité ambiguë en ce sens qu'elle provient de la dispersion et de la multiplicité, c'est-à-dire de l'entre-deux compris « non pas comme un lieu unique mais comme plusieurs endroits où le sujet postcolonial doit négocier et gérer non pas une seule identité mais plusieurs identités » (Mbembe 2000 : 150). Il (l'immigré) se voit ainsi entre deux rêves, entre deux discours, entre deux sens. De ce fait, l'entre-deux identitaire devient « le résultat du processus qui tend vers la synthèse des expériences de la personne » (Affergan 1987 : 18) ; elle est une identité forgée par un mélange de cultures, de connaissances, etc. Cet espace permet à l'écrivain de mettre en évidence, au moyen de l'écriture, des éléments identitaires qu'il a choisis en fonction des circonstances particulières de son émergence sur la scène littéraire. Cette quête se manifeste ainsi, comme une certaine vision de soi-même permettant à l'individu de se définir au moyen de l'écriture : « Elle est l'engouement pour le Moi et sa mise en scène ; l'individu apparaît dans la société comme architecte, maître d'œuvre de la construction de soi et de son devenir, il veut tenter de dessiner sa biographie » (Battison 2009 : 15). L'identité se déploie alors, comme une stratégie de vie, une construction de soi : c'est aussi un regard sur soi-même.

Étant donné que l'exposition des problèmes tant du pays d'origine que ceux de l'exil caractérise l'écriture des écrivains immigrés dans l'espace de l'entre-deux, l'individu tend « à défendre son existence et son appartenance sociale, son intégration à la communauté, en même temps qu'il se valorise et recherche sa propre cohérence » (Moudileno 2006 : 12). Alors que la quête identitaire dans le roman postcolonial continue à être posée en termes d'authenticité, l'écrivain immigré, postmoderne, poursuit le canon littéraire de type autobiographique qui invite à une réflexion de la conquête d'identités nouvelles, c'est-à-dire une identité multiple.

L'entre-deux identitaire apparaît ainsi comme un état dans lequel se côtoient plusieurs cultures, plusieurs langues, des représentations et des croyances différentes de sorte que « la quête de l'intégration mène l'auteur à une réinterprétation du passé, à la fois personnelle et historique » (Fernandes 2007 : 20). L'écrivain prend ainsi conscience de son état de sujet postmoderne et s'engage dans le présent afin de participer à la création du futur.

I. 2. Problématique et Hypothèses de base

La littérature francophone contemporaine se caractérise par l'émergence de nombreux récits fictionnels, dans lesquels se lit l'identité hybride ; celle-ci donne libre cours à la créativité des

auteurs. Ces derniers mettent en scène leurs identités sans pour autant se dévoiler complètement. C'est le cas de Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape qui éveillent en nous des questions et soulèvent ainsi un problème préoccupant l'esprit des chercheurs. Dans leurs textes, on découvre l'exaltation de l'*Espace réel et imaginaire* :

-Quelle est l'importance de cet *Espace (réel et imaginaire)* dans l'évolution de la littérature francophone ?

-Pourquoi ces écrivains francophones immigrants semblent-ils prolifiques en production littéraire ?

-Quels messages véhiculent-ils au sujet de questions identitaires ?

Ces questionnements suscitent une réflexion profonde sur leurs positions dans le champ francophone et à propos de leurs sources d'inspiration littéraire. Si cet état à cheval constitue la mine d'or dans laquelle ces écrivains explorent et s'approvisionnent pour parfaire leur talent littéraire d'écrivain, pourrions-nous affirmer que la richesse ou la multiplicité de leur création provienne de la double appartenance caractérisée par l'instabilité et l'errance émanant de cette position ?

Les quatre auteurs soulèvent des questions ou des problèmes qui touchent aux réalités contemporaines, à savoir l'identité hybride. En outre, leurs ouvrages se prêtent au premier abord, à une lecture autobiographique. Aussi nous posons-nous la question de savoir si ces auteurs sont des narrateurs dans leurs romans, s'ils sont aussi des héros, tous exprimant leurs identités hybrides. Serait-ce la raison qui les motive à la recherche de soi émergeant dans leurs textes ? C'est à cela que nous tenterons de répondre tout au long de notre recherche.

En effet, la thématique de l'entre-deux que ces quatre auteurs mettent en évidence se fonde sur la recherche d'une appartenance sociale et d'une appartenance littéraire dans ce monde moderne : d'où la question « Qui suis-je ? » posée d'entrée de jeu.

I. 3. Choix et intérêt du sujet

Cette étude vise à analyser les œuvres dans la perspective thématique de la quête identitaire dans l'espace de l'entre-deux. Nous avons privilégié l'étude des romans, qui dans leur écriture et orientation thématique, témoignent clairement de la volonté des auteurs de mettre en relief la situation d'une identité hybride.

C'est ainsi que le choix se porte sur les quatre romans suivants : *Je suis un écrivain japonais*

de Laferrière, *Black Bazar* de Mabanckou, *Le Petit prince de Belleville* de Beyala et *J'appartiens au monde* de Wekape. Les raisons fondamentales sont motivées non seulement par le souci de découverte, mais aussi celui d'étendre notre champ d'investigation dans la littérature francophone.

Nous avons pris en compte un corpus varié : la littérature congolaise, haïtienne et camerounaise. Nous avons choisi *Black Bazar*, *Je suis un écrivain japonais*, *Le Petit prince de Belleville* et *J'appartiens au monde* car ces œuvres nous parlent des problèmes qui sont d'actualité ; ils abordent la question identitaire que se posent les immigrants ayant adopté la terre d'élection comme la leur.

Nous avons choisi ces auteurs aussi par le fait que, vivant et écrivant dans un pays qui n'est pas le leur, ils révèlent chacun un aspect différent de l'identité hybride dans cet espace de l'entre-deux.

D'une part, les stratégies qu'ils mettent en jeu pour traduire cette quête sont différentes : le style, la voix narrative, la quête de soi. D'autre part, ils ont en commun une critique de l'Occident colonisateur, l'humour et d'innombrables références à la culture occidentale de leurs pays d'accueil- qu'ils semblent avoir bien assimilées- et une critique de leurs pays d'origine.

En outre, le choix de ces auteurs se justifie aussi par la richesse et l'information comprise dans leurs textes. Ces quatre auteurs montrent comment leurs personnages ont vécu, chacun à sa manière, une histoire particulière. Ils ont été en contact avec plusieurs cultures, ils ont dû apporter les réalités -de leur pays d'exil et celles de leurs pays d'origine- qui sont multiples et variées. Ces écrivains, venus de divers horizons, ont dégagé dans leurs particularités et dans leur construction, les thèmes identitaires liés à l'exil, à l'immigration et à la diversité culturelle. Cette étude porte sur certains textes d'auteurs connus et sur d'autres textes d'auteurs peu connus ; ce qui offre une large perspective d'analyse littéraire des textes francophones. Notre souci est de présenter à travers les œuvres d'écrivains d'origine différente, les aspects nouveaux de l'entre-deux identitaire.

Nous jetons donc un regard sur ces écrivains qui, pour l'une ou l'autre raison, ont choisi de s'installer dans un pays étranger et en ont adopté la langue et la littérature. Cette littérature d'adoption devient leur seule patrie ; c'est-à-dire ce sont des écrivains qui sont entre deux chaises : entre deux ou plusieurs cultures qu'ils expriment en langue française.

I. 4. État de la question

Quelques travaux ont été faits sur le thème de l'entre-deux identitaire, sur ces auteurs et leurs œuvres :

***Alant, Jaco**, dans son article portant sur "La mondialisation « elliptique » de Derrida à la faveur d'un jeu de mots : 9/11 et Internet", procède à une comparaison de la datation 9/11 dans le contexte anglais qui se traduit en 11/9 dans le contexte français. Il démontre que l'ellipse, du chiffre 10 entre 11 et 9, est signe du « globus » entré dans le monde. Alant part d'une approche linguistique pour montrer que, la suppression du chiffre 10 entre 9 et 11, entre 11 et 10, dans les contextes français et anglais est une forme de la mondialisation ou de la globalisation de mots. Le chiffre 10 se trouve entre-deux contextes, le français et l'anglais (Alant 2012).

***Berrier, Astrid**, dans son article portant sur les "Études interculturelles et postcoloniales rapprochements possibles" analyse la notion de « l'Autre » dans un contexte interculturel et postcolonial en l'appliquant à la didactique des langues secondes et étrangères. Berrier s'engage dans une démarche spécifiquement pédagogique (Berrier 2011).

***Chevalier, Dominique**, dans l'article intitulé, "Ici et là : entre territorialités de l'entre-deux et morcellements identitaires", analyse le va-et-vient des jeunes issus de l'immigration marocaine à travers leurs pratiques spatiales, la France et le Maroc. Chevalier fait une étude des lieux et de l'errance des personnages (Chevalier 2009).

***De Meyer, Bernard**, dans son article intitulé "Écriture préemptive et Littérature-monde ; la jeune littérature d'expression française", procède à une comparaison de deux manifestes parus dans le monde littéraire francophone à savoir, le manifeste *Pour une littérature-monde* de Le Bris et le *Manifeste d'une littérature africaine* de Nganang. Dans son analyse, De Meyer propose une révision de la notion des études postcoloniales (De Meyer 2001).

***De Vallanova, Roselyne**, dans l'article "L'homme et la société", intitulé "Espace de l'entre-deux ou comment la mobilité des immigrés recrée le territoire", étudie les parcours migratoires des immigrés en mettant en parallèle les espaces politiques et administratifs. Elle démontre que les liaisons constituées par les habitants font appel à la double appartenance, au « bi-culturalisme ». De Vallanova analyse l'entre-deux en s'appuyant sur une approche sociologique (De Vallanova 2007).

***El Nossey, Névine**, dans son article intitulé "L'identité diasporique dans Léon l'Africain d'Amin Maalouf", examine l'identité dans une démarche transculturelle et démontre que l'identité diasporique est une construction en constante transformation. El Nossey parle d'une conscience diasporique qui célèbre son déracinement identitaire (El Nossey 2009).

***Kameni, Pangop**, dans son article intitulé, "Utopies et angoisses de l'entre-deux identitaire chez les exilés/migrants africains : la traversée nocturne d'Izaak Bazié", examine la vie sociale des immigrés à travers une démarche sociologique et démontre que les immigrés vivent un entre-deux qui est en conflit avec la réalité et l'illusion. Il considère l'immigré comme un utopiste, un insensé qui se livre à des rêveries chimériques en faisant table rase de la réalité (Kameni 2009).

***Saïd, Belguidoum**, dans son article intitulé, "Stigmatisation et bricolage identitaire : le vécu de l'entre-deux" examine la vie sociale des maghrébins, en tenant compte de leur statut d'immigrés. Partant d'une étude sociologique, Saïd étudie les classes sociales en mettant en évidence, les rapports de forces qui définissent les appartenances culturelles (Saïd 2000).

Quelques travaux sur *Je suis un écrivain Japonais* de Laferrière :

***Cameron, Anne-Josée** dans l'article *Le Libraire*, son sujet intitulé "Dany Laferrière. Le maître du jeu", déclare que *Je suis un écrivain Japonais* s'interroge sur l'identité, la littérature et le concept même du livre. Pour Cameron, Laferrière revendique le droit d'identité qui convient à l'écrivain et au lecteur. Il considère ainsi *Je suis un écrivain japonais* comme un roman de voyage. Selon lui, le vrai pays de l'écrivain, de l'homme des lettres, c'est la bibliothèque ; Cameron s'intéresse au lectorat (Cameron 2008).

***Dufour, Geneviève**, dans sa thèse de maîtrise "Représentation de soi et surconscience du texte : Les seuils ambigus de la fiction dans *Je suis un écrivain japonais* de Dany Laferrière", démontre que les ressorts de l'autofiction sont les principaux enjeux ciblés pour traduire le caractère ambigu lié au double statut du texte, partagé entre le fictionnel et la biographie. Dufour s'adonne à l'étude du genre romanesque (Dufour 2010).

***Gaille, Nicolas**, dans son mémoire de maîtrise intitulé, "L'activité de Dany Laferrière. Méditation et posture d'auteur", analyse les interventions médiatiques de Laferrière pour montrer la position qu'il occupe dans le champ littéraire francophone. Gaille aborde une analyse stylistique en s'appuyant sur les travaux de Jérôme Meizoz (Gaille 2016).

***Mathis-Moser, Ursula**, dans l'article "Le japonais à la conquête d'une littérature monde", met l'accent sur des stéréotypes nationaux et sur le nationalisme culturel. D'après Mathis-Moser, dans *Je suis un écrivain japonais*, l'auteur rejette la notion de nationalisme et donne une plus-value à l'écrivain et à la position qu'il occupe dans l'espace de l'entre-deux ; cet espace est révélateur de la « littérature monde ». Mathis-Moser aborde le thème de l'entre-deux

en axant sa problématique sur le positionnement de l'écrivain dans le champ littéraire francophone (Mathis-Moser 2011).

***Molena, Anne**, dans sa thèse de doctorat intitulée "Repérage et passages de la transculturalité entre *Desirada* et *je suis un écrivain Japonais*", examine à partir d'une perspective traductionnelle, comment les écrivains antillais pour qui la langue française n'a jamais été un choix, pensent et repensent l'expression du divers. Pour Molena, Laferrière explore les origines dans son texte. Elle traite de la notion d'identité en se situant dans une approche linguistique (Molena 2011).

***Pessini, Elena**, dans l'article "Interculturel francophonies", intitulé "Dany Laferrière : mythologie de l'écrivain, énergie du roman", part de l'ouvrage *Je suis un écrivain japonais* pour montrer l'identité multiple de Laferrière en se basant sur la biographie de l'auteur. Pessini fait une étude autobiographique (Pessini 2016).

***Richards, Myrtha**, dans son mémoire de maîtrise portant sur "La question de l'entre-deux dans le champ artistique contemporain de la caraïbe", partant de certains extraits tirés de *Je suis écrivain japonais* et qui font allusion à l'art plastique, montre que la création artistique plastique n'est pas isolée mais qu'elle est toujours en lien avec « l'alentour ». Richards tente d'instaurer une esthétique pour montrer que l'art plastique actuel est un art de l'entre-deux, un art hybride dans le sens qu'il convoque de nouveaux espaces (Richards 2012).

Tels sont quelques travaux portant sur le roman de Laferrière.

Jetons un coup d'œil sur ce qui a été écrit sur *Black Bazar* de Mabanckou :

***Déresa, Jean-Michel**, dans l'article "Afrique contemporaine", intitulé "*L'Afrique à l'identité sans passé* d'Alain Mabanckou", analyse le parcours de l'écrivain en tenant compte de son ascension sociale à travers les voies éditoriales et médiatiques. Déresa s'intéresse à la position sociale de l'auteur qui, selon lui, résulte de sa position entre deux cultures (Déresa 2012).

***Chemla, Yves**, dans l'article "Africultures" intitulé "*Black Bazar* d'Alain Mabanckou. Le monde depuis Paris, les arrondissements", examine le caractère fictionnel du texte et affirme que l'écriture n'est pas réductible à la copie de la réalité. Chemla procède aussi à une comparaison entre deux auteurs, Louis-Philippe et Laferrière, cités dans *Black Bazar* et analyse leurs visions du monde (Chemla 2009).

***Cornille, Jean-Louis & Marie, Annabelle**, dans le "Cahier d'Études françaises en Afrique Australe" ayant pour titre "*Alain Mabanckou, entre Diderot et Sartre*", analyse deux textes de

Mabanckou, *African psycho et Verre cassé*. Cornille et Marie démontrent chacun à sa manière, que ces deux textes s'articulent autour de la problématique du mimétisme littéraire.

Dans *African psycho*, Cornille et Marie affirment que Mabanckou a tout simplement imité ou emboîté le pas d'autres écrivains tel que Sartre. Avec *Verre Cassé*, l'auteur semble se libérer, il emprunte son propre chemin, il trouve sa voie. L'auteur présente un style personnel caractérisé par le mélange littéraire à savoir, le style oral africain, les influences littéraires française et francophone. Dans leur analyse, Cornille et Marie s'intéressent aux stratégies d'écriture qui ont produit du succès à l'auteur (Cornille et Marie 2011).

***Lajri, Nadra**, dans "L'humour dans les romans d'Alain Mabanckou et d'Azouz Begog" : « de l'autodivision à la singularité », Lajri atteste que si l'humour et l'ironie sont destinés à divertir et amuser, son usage permet également de révéler un point de vue, de critiquer une situation et d'interpeller le lecteur. L'humour qui se dégage dans *Black Bazar*, affirme Lajri, constitue un manque d'écriture et souligne ainsi la singularité de l'auteur. Lajri étend son analyse à la forme du roman et s'intéresse au style de l'auteur (Lajri 2012).

***Pennac, Daniel**, dans le "Magazine Culture" intitulé *Black Bazar d'Alain Mabanckou* examine la forme du roman. Il affirme que ce roman se présente comme le journal du narrateur, où les héros témoignent de leur amour pour l'écriture ; il y a des références littéraires, cinématographiques et musicales en français (Pennac 2011).

***Christine, Rousseau**, dans l'article "Le Monde Des Livres", mentionne que *Black Bazar* est un roman qui est entre la fiction et l'autobiographie. Par l'humour, d'une manière tendre et grave, ce roman raconte les heurts et les malheurs d'un peuple, il stigmatise les divisions de racisme ordinaire et l'idéologie anticolonialiste. Rousseau fait ressortir le genre caractéristique du roman. Elle étudie la forme du roman en le situant dans un contexte idéologique particulier (Rousseau 2009).

***Sow, Noami Gaël**, dans l'article "Loxias" nom de la revue /site internet intitulé "Stratégies d'écriture et émergence d'un écrivain africain dans le système littéraire francophone : le cas d'Alain Mabanckou". Sow déclare que l'objet de son article est de montrer le positionnement d'Alain Mabanckou dans le système littéraire francophone. Dans cette analyse, Sow convoque la position sociale actuelle de l'auteur. Cette analyse a englobé l'œuvre toute entière dont les cadres limitatifs consistent en la construction de l'identité plurielle de Mabanckou (Sow 2009).

***Ukize, Servilien** dans sa thèse de doctorat intitulée, "De la pratique intertextuelle dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou", démontre comment Mabanckou s'écarte de la littérature d'engagement en faisant recours à l'intertexte, au mélange de genres et aux

transformations lexicales, pour ainsi inscrire son œuvre dans le courant de la littérature universelle (Ukize 2013).

Quelques travaux sur *Le petit prince de Belleville* de Calixthe Beyala :

***Ayo Abiéto, Coly**, dans son article intitulé "males wives, female haubans ; immigration, Gender and home in Calixthe Beyala's *le petit prince de Belleville* and *Maman a un amant*", examine l'identité de la femme dans un contexte postcolonial. Ayo déclare que lorsque la métropole est considérée par la femme immigrante comme un chez soi, elle devient une cartographie de la négociation de sexes et une ré-articulation de la masculinité et de la féminité. Ayo aborde la lutte des sexes dans un cadre transculturel (Ayo Abiéto 2005).

***Cazenave, Odile**, dans sa thèse doctorale intitulée "Calixthe Beyala : l'exemple d'une écriture décentrée dans le roman africain au féminin", a recours au *petit prince de Belleville* et analyse le décentrage du lexique des immigrés. Elle démontre que le décentrage d'écriture dans le texte s'opère à travers les voix narratives, à partir desquelles Beyala donne la responsabilité de la narration à deux voix masculines : celle de Loukoum et celle d'Abdou. Dans son analyse, Cazenave s'intéresse à la forme, plus spécialement à l'étude des personnages masculins (Cazenave 1996).

***Chevrier, Jacques**, dans "Calixthe Beyala", affirme que dans *Le petit prince de Belleville*, il y a le reflet de l'expérience personnelle de Beyala, puisqu'elle-même a vécu pendant plusieurs années à Belleville. Ce livre montre la désagrégation au contact de l'occident. Chevrier fait mention du problème de l'intégration de l'exilé, sans pour autant parler clairement de la situation de l'entre-deux (Chevrier 1995).

***De Meyer, Bernard**, dans son article intitulé "Tu t'appelleras Beyala ou la vision de Beyala" dans "Cahier d'Études françaises en Afrique Australe", mentionne que l'œuvre littéraire de Beyala offre non pas une connaissance, mais une compréhension d'une réalité extérieure. C'est le cas de l'ouvrage *Le petit prince de Belleville* dans lequel l'auteur sort de son monde familier et porte son regard sur l'univers de l'immigration africaine à Paris. De Meyer examine le langage que Beyala utilise dans ses œuvres ; ce faisant, il s'intéresse au style et au genre scriptural (De Meyer 2008).

***Gallimore, Béatrice**, dans son ouvrage intitulé *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique sub-saharienne*, analyse le thème du féminisme. Elle s'engage dans une perspective sociocritique et examine les conditions de la femme au sein de la société. Sur le plan stylistique, Gallimore affirme que l'écriture de Beyala oscille entre l'oralité et le nouveau roman (Gallimore 1997).

***Kousmanen, Vanamo**, dans sa thèse de maîtrise intitulée, "La liberté de la femme dans cinq œuvres de Calixthe Beyala", établit une étude comparée de cinq ouvrages pour illustrer le thème de la femme qui s'en dégage (Kousmanen 2010).

***Mouflard, Claire Angélique** dans sa thèse de maîtrise ayant pour titre "Prostitution chez Calixthe Beyala : Race, corps, regard", montre que Beyala dans *Le petit prince de Belleville* décrit la nouvelle composition de la structure familiale africano-parisienne. Mouflard fait une étude comparée de la relation femme noire/homme blanc avec celle de l'homme noir/femme blanche. Elle s'intéresse aux relations colonisés/colonisateurs pour découvrir les éléments qui constituent l'identité noire par rapport à l'entité blanche. Dans cette thèse, Mouflard focalise son attention sur l'idéologie ou le mythe de relations sexuelles entre l'homme noir et la femme blanche (Claire 2005).

***Nzimbu, Mansiantima Clémentine**, dans sa thèse de doctorat intitulée, "De l'éclatement du noyau familial au discours sur la collectivité dans l'œuvre romanesque de Calixte Beyala", analyse le phénomène d'intertextualité dans *le petit prince de Belleville*, pour montrer le caractère interculturel que présente le texte. Nzimbu aborde une approche transculturelle. (Nzimbu 2014).

***Soumare, Zakaria**, dans un article intitulé "La variation lexicale et phonétique dans le roman africain francophone", in "Études", examine la variation lexicale du français dans *Le petit prince de Belleville*. D'après Soumare, la variation lexicale se manifeste par l'omission de certains mots par le narrateur ; et Beyala donne à son personnage la possibilité d'adopter une manière de parler propre aux jeunes ou aux locuteurs qui n'ont pas fait d'études approfondies. Soumare aborde son étude dans une approche sociolinguistique, qui lui permet d'analyser certains écarts linguistiques du français par rapport aux normes établies par l'Académie Française (Soumare 2013).

Analyses faites sur **J'appartiens au monde** de Wekape :

Jusqu'à présent, il n'y a pas d'abondantes analyses, étant donné que *J'appartiens au monde* est un ouvrage récent ; de plus, son auteur est un jeune écrivain qui se révèle peu à peu au monde littéraire. Néanmoins,

***Samou, Jean Blaise**, dans son article intitulé "De l'image au texte : musellement et résistance dans *le Perroquet d'Afrique* de Lottin Wekape", examine le statut et le fonctionnement de l'image en situation paratextuelle ainsi que ses rapports au texte. Samou s'intéresse à la

présentation ou à la forme du livre. Selon lui, l'illustration de couverture met en avant non seulement la thématique développée dans l'œuvre, mais aussi l'histoire racontée. Autrement dit, le paratexte en tant que texte visuel (l'image), expose explicitement ce qu'est le texte verbal ou l'écrit. Samou parle de relations existant entre l'image présentée sur la couverture du livre et son contenu (Samou 2007).

Au terme de notre investigation sur ces quatre romans, nous constatons que peu d'analyses ont déjà été effectuées sur ces auteurs et sur leurs textes. Aucune de ces études n'a fait l'objet d'une analyse regroupant les quatre auteurs au même moment. Considérant distinctement ces quatre romans, aucun critique n'a expliqué l'entre-deux identitaire de manière approfondie, encore moins à la manière de notre approche dans cette étude. De plus, l'analyse sociocritique, formelle ou scripturale, faite par nos prédécesseurs sur ces quatre romans, ne ressemble en rien à l'approche qui est la nôtre dans cette étude.

La nouveauté, l'originalité et la spécificité dans notre recherche se résument en notre manière de montrer comment les personnages, revêtant des propriétés particulières et évoluant dans des espaces différents mis en évidence par les narrateurs, jouent des rôles presque similaires dans l'expression de leur identité hybride. Notre travail consiste à mettre en exergue de nouvelles perspectives de l'identité hybride. Autrement dit, nous voulons comprendre et expliquer l'importance de l'espace réel et imaginaire qui gouverne l'essentiel de l'intrigue de ces quatre textes. Pour ce faire, nous parlerons de l'espace réel -le pays d'origine et le pays d'accueil des narrateurs- et de l'espace imaginaire. Face à la déception qu'offre le pays d'accueil, un malaise se crée dans le personnage de l'immigré et entraîne ainsi une perte de repères. L'espace imaginaire devient le point d'ancrage qui permet à l'immigré de revivre son passé du pays d'origine et de se définir dans le présent, le pays d'accueil. Cet espace devient le lieu de naissance et d'invention créatrice de l'écrivain et donc lieu de repère, comme moyen d'expression de son identité, c'est-à-dire le défi à négocier une identité nouvelle. Nous parlerons de l'acte d'écrire, de l'identité culturelle, de l'identité narrative.

Nous allons aussi suivre la trajectoire historique de Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape, pour découvrir ce qui contribue à la prolifération de productions littéraires francophones ; l'on constate que la source d'où ils s'approvisionnent pour parfaire leur talent littéraire ne semble pas se tarir.

En effet, étant à cheval entre-deux cultures, ces écrivains disposent tant soit peu, d'une gibecière pleine d'événements d'actualité qui touchent de près aussi bien leurs pays d'origine

que leurs pays d'accueil. Nous parlerons de motivations migratoires, de l'utopie du pays d'accueil, de la situation socio-économique de l'immigré, de son intégration dans le pays d'accueil et de son regard vers son pays d'origine.

À travers leurs styles, nous essaierons de décoder les messages sur le phénomène de l'immigration, contenus dans les situations qu'ils dépeignent dans leur quête identitaire. Il nous semble qu'ils ont une mission spéciale : celle de conférer aux textes un cachet littéraire et de les inscrire au tableau de la littérature monde. D'abord, nous convoquerons l'écriture du chaos monde et l'errance éditoriale pour montrer leur identité plurielle ; ensuite nous nous référerons à ce que les critiques mentionnés, dans cette étude, ont traduit et relevé à propos de l'écriture de l'entre-deux : l'hybridisme et l'intertexte, pour en approfondir l'analyse.

I. 5. Objectifs

Nous analyserons les quatre auteurs (Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape) en fonction des données sociales et littéraires présentes dans leurs textes.

Cette étude vise à comprendre les problèmes de contact de cultures et leurs conséquences, surtout en qui concerne la relation entre l'individu et la communauté dans la quête identitaire des personnages dans le roman ; cette quête est fondée sur le questionnement de leurs rôles et le processus d'ouverture à « l'Autre ».

À partir des espaces réels, décrits dans les quatre textes, nous tentons d'engager un dialogue entre ces différentes littératures francophones, pour identifier les éléments qu'elles ont en commun et qui définissent leurs identités hybrides ; voir aussi, si cette situation de l'entre-deux s'applique à tous les écrivains immigrés.

En nous proposant des réflexions liées aux identités et nationalités des immigrants, nous voulons voir comment ces auteurs, chacun à sa manière réagissent à cette situation car l'immigrant « se sent déchiré entre deux mondes ; à travers l'écriture, il essaie de garder son identité ou cherche à s'intégrer, à s'adapter au nouveau contexte » (Saïd 2003 : 65). Autrement dit, nous essayons de savoir pourquoi ces auteurs ont choisi d'opérer dans le champ de l'imaginaire ou de l'écriture, pour exprimer leur quête et démontrer dans chaque texte un aspect de la problématique de l'identité hybride. Par-là, nous voulons explorer la naissance de leur projet créateur ; c'est-à-dire l'imagination créatrice du mythe fondateur de leur statut d'écrivain.

Afin de mieux saisir la portée des contributions de ces auteurs dans le champ littéraire francophone, ce travail cherche à découvrir les stratégies mises en œuvre par les narrateurs des romans de notre étude pour exprimer les intentions de leurs auteurs, pour faire entendre leurs voix, et cerner leurs visions du monde ou messages, qu'ils adressent dans leurs textes, concernant les phénomènes d'immigration et de l'identité hybride. À travers ces quatre auteurs, nous voulons aussi voir ce qui est à la base de la popularité et de l'abondance des productions littéraires francophones, comme déjà annoncé.

Dans ce début du vingt et unième siècle, nous voulons que les universités africaines s'inspirent aussi de ces œuvres francophones dans un esprit de mondialisation qui caractérise cette période.

I. 6. Méthode

Sur le plan méthodologique, notre recherche se placera dans la perspective sociocritique. Au sens restreint, la sociocritique « vise d'abord le texte, elle en fait un objet d'étude. C'est-à-dire qu'elle reprend à son compte la notion de texte élaborée par la critique formelle et l'avalise comme objet d'étude formelle » (Duchet 1979 : 314). En d'autres termes, l'intention de la sociocritique est de restituer au texte sa teneur sociale ; de montrer que toute création littéraire ou artistique, bien qu'étant un fruit de l'imaginaire, est aussi une pratique sociale. Autrement dit, l'œuvre littéraire est un processus esthétique dans la mesure où elle représente ou reflète telle ou telle réalité. Effectuer donc une lecture sociocritique revient en quelque sorte « à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socio-culturels, aux exigences de la demande sociale » (*Ibid.* : 4).

En effet, les textes de Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape reflètent des facettes différentes de la structure sociale contemporaine, à savoir les relations entre l'immigré et le natif, l'intégration, le chômage, les conditions de logement, le sous-emploi et les rémunérations médiocres. Ces œuvres représentent un phénomène à cheval entre la réalité sociale et la représentation littéraire et révèlent en même temps les talents de leurs auteurs. Pour ce faire, elles se prêtent idéalement à une étude sociocritique telle que l'affirment Laurensen et Swingewood : « Un travail littéraire est une transcription des mœurs contemporaines, une manifestation d'un certain type d'esprit [...]. C'est un miroir portatif qu'on peut transporter

partout et qui est commode pour refléter les aspects de la vie »⁴ (1972 : 32). En d'autres termes, la sociocritique voit à travers le texte une attitude à l'égard de la société comme lieu de valeurs ; ces valeurs présentes ou absentes, positives ou négatives doivent être mises à jour. Partant de l'idée que la littérature est un champ complexe à l'intérieur duquel se manifeste l'articulation du réel et de l'imaginaire, nous cherchons à démontrer comment l'imaginaire et le réel dévoilent l'expression de l'individualité de l'écrivain et comment ils présentent le travail de l'auteur comme une simple histoire, en même temps que cette histoire fait partie intégrante de son processus créatif, c'est-à-dire de son appartenance dans le champ littéraire. Et celui-ci n'est qu'un « champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent » (Bourdieu 1992 : 381) ; c'est-à-dire un champ où s'effectuent des luttes de concurrence visant à conserver ou à transformer les choses.

Étant donné que la sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non-dit ou l'impensé, les silences, nous allons prendre en considération les positions sociales occupées par les acteurs mis en scène ainsi que les prises de positions qui s'annoncent comme des potentielles objectives de ces quatre auteurs qui font l'objet de notre étude. Puisque c'est l'ordre symbolique qui fonde les relations humaines, nous allons nous appuyer sur les travaux de Pierre Bourdieu.

Ce dernier pose comme principe de base, le concept « de champ » ou « l'espace des possibles ou des prises de position réellement effectuées [...] au travers des catégories de perception constitutives d'un certain habitus » (*Ibid.* : 384). C'est un point de l'espace social à partir duquel se détermine la forme des interactions et se forme la vision du monde. En d'autres termes, le champ est l'espace socio-empirique, l'espace de l'expérimentation où a lieu l'apparition des vocations, des stratégies d'un individu. Il s'agit d'un lieu, dans lequel se manifestent « les potentialités objectives des choses à faire, mouvements à lancer, revues à créer, adversaires à combattre » (Bourdieu 1992 : 384) dans le but de changer sa situation. Selon Bourdieu, cette notion se fonde sur deux concepts à savoir :

***L'habitus**, qui est l'ensemble des dispositions acquises par socialisation ; c'est-à-dire des dispositions acquises au cours de certaines expériences (familiales par exemple) dans le pays d'origine et qui exercent leurs influences sur d'autres sphères d'expériences (professionnelles). Pour plus de précisions, résumons que l'habitus est l'ensemble des expériences auxquelles nous sommes confrontées, des expériences intériorisées et accumulées pour se transformer en

⁴ La traduction est de Viviane Kayumba.

dispositions générales : ce sont les façons d'agir, de sentir, la manière d'être, etc.

***L'illusio**, c'est la façon de voir les choses avec une forte intention de les modifier ; c'est-à-dire un principe de perception qui permet de distinguer ce qui est important de ce qui ne l'est pas, dans la valorisation de l'œuvre littéraire en tant qu'art et la reconnaissance du pouvoir créateur de l'écrivain. L'illusio est un investissement dans la création d'une œuvre littéraire ; il est à la fois « une croyance dans les jeux et un intérêt pour le jeu et les enjeux » (*Ibid.* : 373). L'illusio est la coïncidence entre les structures sociales et mentales ou bien un intérêt particulier qu'on investit dans ce qu'on cherche à faire ou à réaliser.

Ces notions nous permettront de comprendre la pensée de Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape, leurs motivations mentales et leurs visions du monde.

Dans notre démarche, nous partirons de la compréhension, de l'interprétation du monde et de la réalité sociale présentée par les quatre auteurs à travers leurs textes.

D'une part, nous allons, à partir de motivations intérieures et individuelles que nous percevons dans leurs écrits, analyser les textes pour voir comment ces auteurs se sont produits comme créateurs ou sujets de leurs propres créations, en interrogeant la série d'événements successifs de la vie de leurs narrateurs. La démarche consiste donc à dégager les différents champs ou les structures sociales à l'intérieur des textes. Nous essaierons de parcourir la trajectoire sociale des narrateurs en identifiant les séries des positions qu'ils ont successivement occupées. Autrement dit, nous voulons détecter « la valeur sociale des événements biographiques [des auteurs], entendus comme des placements et des déplacements dans le champ » (Bourdieu 1992 : 426) vers leur point d'arrivée au sein de la production littéraire : la redéfinition de leur projet créateur. Nous prendrons en ligne de compte l'origine de leurs migrations, leurs vies dans les pays d'accueil et nous les mettrons en parallèle à la vie des écrivains.

Nous voulons également connaître le comportement des personnages mis en scène face à leurs environnements, ce que Bourdieu appelle l'« habitus » ; c'est le reflet de l'idée de Lucien Goldmann selon laquelle « tout comportement humain est toujours une réponse aux problèmes auxquels l'environnement confronte l'homme et cette réponse a une signification » (Goldmann 1986 : 199). Autrement dit, « nos représentations mentales, nos façons d'appréhender la réalité dépendent dans une certaine mesure, du lieu et de l'époque dans lequel nous vivons, du groupe auquel nous appartenons et dont nous partageons plus ou moins les croyances » (Valette 1992 : 147).

D'autre part, nous allons nous intéresser aux personnages qui composent le récit pour les comparer dans le but de découvrir le portrait de l'immigré peint par ces écrivains.

« Analyser un texte ou un récit revient à le décomposer en atomes narratifs, à en découvrir les éléments invariants qui constituent le noyau diégétique du récit et des éléments variables mais pertinents, quant au niveau de la caractérisation des personnages » (Greimas 1966 : 120). Ainsi, cette étude des personnages ne peut donc pas se concevoir sans une analyse du système à l'intérieur duquel ils sont définis.

Tout au long de notre travail, d'autres approches pourraient être associées à la méthode sociocritique. Nous aurons recours à l'approche d'intertextualité, entendue comme « lieu d'interaction complexe entre différents textes qui forment ensemble un système textuel » (Kristeva 1969 : 80). Nous voulons détecter les procédés d'écriture de ces quatre auteurs, pour mettre en évidence les rapports existant entre ces romans et d'autres textes étant donné que « le processus intertextuel réagit par rapport à un contexte social envisagé comme une situation sociolinguistique particulière dont le texte absorbe et modifie les structures » (Zima 1985 : 132). En d'autres termes, toute œuvre littéraire est traversée et déterminée par des relations avec d'autres œuvres tant sur le plan formel que sur le plan thématique » (Sémujanga 1999 : 7) et subit de ce fait, des transformations au niveau langagier tout en reprenant les différentes pratiques sociales représentées dans le texte. Nous nous intéresserons aussi aux interactions entre les textes et les espaces qu'ils évoquent pour étudier le phénomène de délocalisation. En cela, nous allons faire appel aux travaux de Bertrand Westphal, la Géocritique, « qui tente de comprendre les espaces fictionnels et réels que nous habitons, imaginons, survolons et modifions » (Westphal 2011 : X). Nous partirons des places décrites dans les textes pour montrer la perception multiple de l'espace.

I. 7. Les écrivains et leurs œuvres

a) Dany Laferrière de son vrai nom, Windson Klébert Laferrière est né à Port-au-Prince le 14 avril 1953, Il passe la majeure partie de son enfance chez sa grand-mère Da, à Petit Goâve. Laferrière est privé de son père portant le même nom que lui : Windson Klébert Laferrière et qui, en raison de ses idées politiques se trouve en exil. À l'âge de onze ans, il retourne auprès de sa mère et entreprend les études secondaires, à l'issue desquelles il devient chroniqueur culturel à l'hebdomadaire *le petit Samedi soir* et à la *Radio Haïti Inter*. En juin 1976, son ami Gasner Raymond journaliste comme lui, meurt assassiné par les tontons macoutes, la milice présidentielle. Tenant compte de cet événement, craignant d'être la victime suivante, il quitte Haïti pour Montréal. Six mois plus tard, il revient à Port-au-Prince et s'y marie. Il est père de

trois filles.

En 1985, alors ouvrier dans une usine à Montréal, il publie au mois de novembre son premier roman intitulé, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. En 1989, il travaille dans de diverses stations de télévision. Il est actuellement chroniqueur à l'émission de Marie-France Bazzo, Bazzo TV où il occupe le poste d'éditorialiste. Dany Laferrière a été élu à l'Académie française, le 12 février 2013 à Paris comme parrain de l'édition 2013 du prix littéraire courrier international, récompensant le meilleur roman étranger. Il est l'auteur de plusieurs romans et de scénarii, il a écrit :

- Journal d'un écrivain en pyjama*, 2013, Paris, Grasset ;
- L'art presque perdu de ne rien faire*, 2011, Montréal, Boréal ;
- Tout bouge autour de moi*, 2010, Paris, Mémoire d'encrier ;
- Charme des après-midi sans fin*, 2010, Montréal, Boréal ;
- J'écris comme je vis*, 2010, Montréal, Boréal ;
- L'énigme du retour*, 2009, Montréal, Boréal ; c'est ce dernier livre qui lui confère, Le prix Médicis, le grand Prix de Montréal ;
- Je suis un écrivain japonais*, 2009, Montréal, Boréal ;
- Vers le Sud*, 2006, Paris, Grasset ;
- Le goût des jeunes filles*, 2005, Paris, Grasset ;
- Les années 1980 dans ma vieille Ford*, 2004, Montréal, Mémoire d'encrier ;
- L'odeur du café*, 2001, Montréal, Boréal ;
- Le cri des oiseaux fous*, 2000, Québec, Lanctôt ;
- *Pays sans chapeau*, 1996, Québec, Lanctôt ;
- *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, 1985, Québec, Lanctôt ;

Résumé de *Je suis un écrivain japonais*

Un écrivain noir vivant à Montréal, lit Mishima et Basho qui sont des écrivains japonais. Il passe sa journée au café et drague des Japonaises. Il a l'intention d'écrire un roman à la manière des maîtres japonais. Il révèle son projet à une journaliste japonaise en tournée au Québec. Suite à cette révélation, tout Tokyo s'agite ; comment peut-on prétendre être un écrivain japonais alors qu'on vit à Montréal ? Telle est l'intrigue de *Je suis un écrivain japonais*.

b) Alain Mabanckou est né le 24 février 1966 à Pointe-Noire au Congo-Brazzaville. Il passe son enfance à Pointe-Noire, où il obtient son baccalauréat en philosophie et Lettres et fait les études de droit. À l'âge de vingt-deux ans, il reçoit une bourse d'études et s'envole pour la France où il poursuit ses études à Nantes puis à l'université Paris-Darfour. Il obtient un diplôme d'études approfondies en droit des affaires et publie en 1993, son premier recueil des poèmes *Au jour le jour*. Il est l'auteur de plusieurs romans tels que :

- Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, 2017, Paris, Seuil ;
- Petit Piment*, 2015, Paris, Seuil ;
- Lumières de Pointe-Noire*, 2013, Paris, Seuil ;
- Tais-toi et meurs*, 2012, Paris, Éditions de La Branche ;
- Black Bazar*, 2010, Paris, Points ;
- Demain j'aurai vingt ans*, 2010, Paris, Gallimard ;
- Mémoires de porc-épic*, 2006, Paris, Seuil ; ce roman lui octroie le Prix Renaudot ;
- Verre cassé*, 2005, Paris, Seuil ;
- African psycho*, 2003, Paris, Le Serpent à Plumes ;
- Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, 2002, Paris, Le Serpent à Plumes ;
- Et Dieu sait comment je dors*, 2001, Paris, Présence Africaine ;
- Bleu-Blanc-Rouge*, 1998, Paris, Présence Africaine. Grâce à ce livre, Mabanckou reçoit le Grand prix littéraire de l'Afrique noire.

Alain Mabanckou vit actuellement à Santa Monica en Californie. Il est professeur titulaire de littérature francophone à l'université de Californie à Los Angeles.

Résumé de *Black Bazar*

Dans *Black Bazar*, le narrateur raconte la vie d'un Africain qui fréquente ses frères noirs vivant dans un des quartiers le plus pauvre de Paris, en France. Il côtoie leur misère ainsi que leur souffrance. Il se distingue par sa tenue vestimentaire. Amoureux des vêtements griffes, Weston, etc. ; il se raffole des fesses proéminentes des femmes, qu'il nomme face B, au point que ses amis le surnomment "Fessologue". Dans sa quête de face B, il fait la connaissance d'une fille française trop foncée qu'il appelle couleur d'origine. Avec elle, il a eu un enfant. Fort malheureusement, sa compagne le déçoit, elle s'en va avec un autre homme. Blessé dans son amour propre, Fessologue essaie d'exprimer son chagrin par écrit ; et c'est ainsi que débute sa

vocation d'écrivain.

C) Lottin Wekape est né le 4 mai 1968 à Yaoundé au Cameroun. Il a fait la majeure partie de ses études au Cameroun, où il a obtenu une maîtrise en Littérature Négro-Africaine en 2003.

En 1997, il a remporté le prix du Concours de la meilleure nouvelle sur les droits de la femme avec *La faiblesse de la femme est une force* et le grand prix du festival de théâtre et chorégraphie de l'Ouest avec *Le Bal des cocus*.

En 2005, il a publié son premier roman, *Le perroquet d'Afrique*, aux éditions L'Harmattan. Actuellement, il s'intéresse à la résistance dans les romans africains contemporains. Il est encadré dans sa thèse par Chanady Amaryll dont les recherches portent sur les rapports interculturels, la représentation de l'autre et l'écriture migrante.

Romancier, dramaturge, poète-nouvelliste et professeur des Lettres, il est l'auteur de :

- Je danserai pour toi ce soir*, 2015, Paris, L'Harmattan ;
- J'appartiens au monde*, 2012, Paris, L'Harmattan ;
- Montréal, mon amour*. Nouvelles, 2011, Paris, L'Harmattan ;
- Je ne sifflerai pas deux fois*, 2010, Paris, L'Harmattan ;
- Chasse à l'étranger*. Nouvelles, 2008, Paris, L'Harmattan ;
- www, romeoetjuliette.unis.com*. Nouvelles, 2006, Paris, L'Harmattan ;

Résumé de *J'appartiens au monde*

L'intrigue de ce roman est celle de Lucie-Espoir Ngassam, née dans un quartier défavorisé de Montréal au Canada, d'une mère africaine, absente par son mauvais comportement et d'un père canadien irresponsable. Lucie-Espoir grandit dans un immeuble d'un quartier insalubre ; c'est dans cet espace qu'elle fait la connaissance d'autres hommes et femmes issus de différentes communautés culturelles et de Slim, un écrivain tunisien en exil. Ce dernier devient son tuteur et lui donne le goût à l'écriture, la vocation de poète.

D) Calixthe Beyala

Est née en 1961 à Douala au Cameroun. Elle est issue d'une famille noble du Cameroun. Très jeune, elle est privée de son père suite au divorce. Elle est alors confiée aux bons soins de sa grand-mère, qui, malgré ses moyens de bord, assure tant soit peu son éducation. À l'âge de dix-sept ans, elle part pour la France où elle se marie et elle est mère de deux enfants. Elle poursuit

ses études de gestion et des lettres et obtient ainsi un baccalauréat. Romancière prolifique, elle a fait face aux accusations de plagiat et de haine envers les hommes. Elle anime le “Collectif Égalité” et soutient de différentes causes des organismes comme l’Organisation Internationale de la Francophonie et Lutte contre le Sida. Elle est l’auteur de :

- L’homme qui m’offrait le ciel*, 2007, Paris, Albin Michel ;
- Les honneurs perdus*, 1996, Paris, Albin Michel ; grâce à ce roman, elle reçoit le grand prix de l’Académie Française ;
- Tu t’appelleras Tanga*, 1988, Paris, Stock ;
- C’est le soleil qui m’a brûlée*, 1987, Paris, Stock ;
- Azzèse L’Africaine*, 1994, Paris, Albin Michel ;
- Maman a un amant*, 1993, Paris, Albin Michel ; grâce à ce livre, Beyala obtient le grand prix d’Afrique noire ;
- Le Petit prince de Belleville*, 1992, Paris, Albin Michel.

Calixthe Beyala vit en France ; elle est présidente du mouvement des Africains-Français, c’est un mouvement qui vise à changer les rapports entre la France et l’Afrique dans le but d’améliorer les conditions des immigrés en France.

Résumé de *Le Petit Prince de Belleville*

Le Petit Prince de Belleville retrace la vie des immigrés noirs. Ils sont en France, mais continuent la pratique de leur culture musulmane, qui ne concorde pas avec les mœurs françaises. L’histoire se passe à Belleville, un quartier parisien où vivent la plupart d’Africains. Le personnage principal, Loukoum, âgé de sept ans, vit avec son père, Abdou Traoré et ses deux marâtres. Loukoum ainsi que ses frères africains vivent un contraste face à la culture africaine et française. Ne comprenant pas la culture française, et eux-mêmes incompris par les Français, ils se créent un monde propre à eux dans ce pays aux mœurs étrangères : ils essaient de vivre à la manière de leurs pays d’origine où la solidarité semble les unir en une famille. Un changement s’opère lorsque le père de Loukoum est arrêté par la police pour motif de la polygamie. Sa première marâtre est obligée de travailler pour subvenir aux besoins de la maison, alors que sa culture musulmane le lui interdit ; seul l’homme est le pourvoyeur principal. Ainsi, la vie de Loukoum est pleine d’événements bouleversants et extraordinaires qu’il écrit.

Au demeurant, dans ce chapitre introductif, nous avons tracé le cadre de notre recherche et nous avons présenté les techniques et méthodes nous permettant de mener notre étude. Nous avons également donné un aperçu général des œuvres et auteurs choisis.

Ayant étudié ces quatre auteurs, certains éléments de leurs vies transparaissent dans leurs romans respectifs. Nous éviterons cependant, de considérer ces textes comme des autobiographies ou comme des autofictions malgré l'usage de la voix narrative « Je », étant donné que les conditions qui définissent l'autobiographie ou l'autofiction ne sont pas toutes remplies ici ; l'identification romanesque traduit une expérience personnelle à savoir, l'égalité entre auteur / narrateur / personnage. Nous considérons simplement ces textes comme des fictions. Ce point sera amplement explicité dans le chapitre V de ce travail.

Les titres de ces ouvrages sont des panneaux indicateurs de leurs contenus. Ainsi *Black Bazar*, désigne les problèmes des noirs immigrants, leurs vies dans le pays étranger ; *Le Petit Prince de Belleville* évoque le contraste entre la vie réelle des immigrés et le nom propre du quartier (Belleville) où résident ces immigrants. *Je suis un écrivain japonais* et *J'appartiens au monde* traduisent implicitement l'homme aux identités multiples, le personnage-monde.

Tout au long du travail, nous utiliserons les sigles **JEJ** pour *Je suis un écrivain japonais*, **BB** pour *Black Bazar*, **PPB** pour *Le Petit Prince de Belleville* et **JAM** pour *J'appartiens au monde*.

Chapitre II : L'exit option ou L'immigration

L'époque contemporaine se caractérise par des déplacements massifs de la population ou d'individus d'un continent à un autre. L'immigration, thème-pivot de notre recherche sous-entend « le voyage » dans sa plus simple expression. Se déplacer signifie ainsi changer d'horizon, de perspective, de projection, d'espoir. Ce voyage entraîne comme conséquence, la naissance d'un nouveau personnage, l'immigré. Ce dernier désigne « celui qui vient d'ailleurs et qui s'établit dans un territoire étranger, de manière temporaire ou définitive » (Atangana 2010 : 16). Ce nouveau personnage ou l'écrivain immigré a transformé le genre littéraire ; il y a ajouté de nouvelles images, de nouvelles représentations, sa propre vision du monde et certaines idéologies qui rendent ainsi son texte attrayant et intéressant. Son travail témoigne d'une rupture et d'un effacement des traces de son pays d'origine, montrant ainsi qu'il ne peut plus rentrer chez lui : il choisit « l'Exit option », c'est une expression de Nganang pour dire « non-retour ». Ses textes deviennent des « romans de contact, narration du processus de l'acculturation, du contact des cultures » (Nganang 2007 : 24). Ceci explique l'idée de Régine Robin au sujet de l'immigration ; « l'immigration est comme un sociogramme ; il traverse la littérature en constituant un socle discursif chargé d'idéologie, stratifié parfois même pétrifié, sur lequel se greffent des noyaux d'images, des représentations d'affects d'intertextes » (Robin 1989 : 301).

Dans ce chapitre, nous allons montrer les raisons qui ont poussé les narrateurs de Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape, à choisir l'exit option. Nous allons essayer de les situer en rapport avec leur communauté d'origine qu'ils ont laissée, à travers les personnages mis en scène.

Signalons en outre que, ce chapitre porte sur des faits très connus. Dans ce présent travail, nous ne pouvons pas négliger ces faits, encore moins les passer sous silence car ils sont d'une importance capitale : il nous faut retracer le trajet historique de l'écrivain pour découvrir l'origine ou la naissance du projet créateur de ces quatre écrivains. Ces faits constituent l'origine du parcours historique de ces auteurs. Cependant, dans le texte de Laferrière, l'immigration n'est sûrement pas le thème essentiel mais plutôt une donnée de départ ; *Je suis un écrivain japonais* est un élément déclencheur du rapport entre l'immigration et l'hybridité, surtout l'hybridité littéraire. Quelles sont les motivations de l'hybridité littéraire ? Nous le verrons.

II a. Les motivations migratoires

Les conditions socio-économiques

Dans les déplacements qui s'opèrent à travers le monde, de multiples raisons sont à prendre en ligne de compte. De nos jours, quitter son pays ou son lieu d'habitation peut-être aussi dû à une catastrophe naturelle : un « Tsunami », un tremblement de terre, une sécheresse, un ouragan, une inondation ou une situation d'extrême urgence selon laquelle quitter son lieu devient une question de survie. C'est donc la recherche du mieux-être qui conduit les hommes à traverser les frontières et à se retrouver à l'étranger.

De manière générale, la traversée des frontières s'avère un acte aussi bien politique qu'économique. Pour ce faire, deux facteurs majeurs sont cependant à prendre en ligne de compte. Le peuple est poussé et tiré hors de la nation. « Ce poussé-tiré tend à considérer la migration comme un facteur causé par le calcul économique » (Papastergiadis 2000 : 15). Le facteur de « tiré » dérive des attractions de la société d'accueil tel que vue par ceux qui seraient immigrants pendant qu'ils sont encore dans leur pays d'origine. Et le facteur d'être poussé fait penser aux forces des régimes politiques répressifs. C'est le cas d'Haïti pays d'origine de Laferrière ; Vieux Os, le narrateur a quitté son pays natal pour fuir les actions criminelles du président Duvalier fils et de son armée spéciale, connue sous le nom de Tontons macoutes. Nous le découvrons dans un extrait tiré d'un de ses ouvrages, *Le cris des oiseaux fous*. Vieux Os s'exprime :

Je suis de l'autre côté. Droite, fière, sans aucun sourire, ma mère me regarde partir. Les hommes de sa maison partent en exil avant la trentaine pour ne pas mourir en prison. Ma mère a été poignardée deux fois en vingt ans. Papa Doc a chassé mon père du pays. Baby Doc me chasse à son tour. Père et fils, présidents. Père et fils, exilés. (Laferrière 2000 : 63).

L'évocation de la succession de Duvalier et de la famille de Vieux Os caractérise les deux champs significatifs dans le départ du narrateur. Le régime dictatorial de Duvalier pousse le narrateur hors de frontières du pays d'origine et conduit le personnage dans une situation de l'entre-deux où il n'appartient plus ni à son pays d'origine ni à son pays d'accueil. Dans *Je suis un écrivain japonais*, le narrateur de Laferrière évoque ce moment :

J'ai rencontré François près du petit marché aux fruits [...]. Nous nous étions perdus de vue. On a fait à peu près tout, pas forcément ensemble mais au même moment. Quand il fallait s'exprimer publiquement,

vers la vingtaine, on l'a fait, lui à la radio moi dans un hebdomadaire culturel. Et quand c'était devenu dangereux, on a quitté le pays ensemble (JEJ, 208).

Considérant son pays d'origine comme un endroit dangereux, il l'a quitté librement pour d'autres horizons qui lui offriraient plus de possibilités ; là où il pouvait investir ses fantasmes et satisfaire son rêve secret. Ce départ constitue une rupture douloureuse avec la terre natale, d'une personne qui ne veut pas quitter le sol mais doit le faire : « Le départ devient souffrance du fils qui quitte sa famille, qui abandonne ses amis ; il est plus projection nostalgique sur une terre inconnue » (Nganang 2007 : 239). Le motif qui pousse Vieux Os à l'exil, c'est la sauvegarde de sa propre vie.

Loin de nous est l'idée de nous référer à la déportation massive des esclaves du temps colonial, due au commerce triangulaire. Nous pensons que la précondition qui génère le phénomène de l'immigration de nos jours, peut être le fait que l'immigration en tant que système implique au niveau international des relations de domination, à savoir le caractère bipolaire du monde contemporain divisé en deux ensembles géopolitiques inégaux : un monde riche et développé ou un monde de l'immigration et un monde pauvre, sous-développé ou un monde de l'émigration [soit réelle soit potentielle]. La croissance technologique, la facilité de communication et de transport ont renforcé également les réseaux d'immigrants, rendant facile pour des immigrants potentiels, de réunir l'information dont ils ont besoin pour prendre la décision de quitter ou de rester. Dans le monde actuel, la mobilité est devenue le facteur le plus puissant et le plus convoité de la nouvelle économie mondiale.

Les migrants sont mus par des motifs aussi complexes que multiples ; beaucoup croient en un avenir meilleur comme nous l'avons souligné ; et c'est très souvent le désir de trouver du travail ou de gagner sa vie, qui pousse les gens à partir. D'autres, par contre, sont contraints de quitter leurs pays pour se libérer du joug de l'histoire qui enveloppe leurs nations. Nous découvrons que le personnage de *Black Bazar* fait partie de cette dernière catégorie, lorsqu'il affirme :

Je me suis rendu compte que la désertion est héréditaire dans ma famille puisque moi aussi j'ai fui les obligations dans mon pays d'origine. Moi les armes etcetera, ce n'est pas mon truc. D'ailleurs lorsque j'aperçois un homme en uniforme [...], je change de trottoir, j'accélère le pas, je ne regarde plus derrière moi. Je m'imagine que la troisième guerre mondiale est proche, qu'il y a des mouvements de troupe vers la Porte de la Chapelle, qu'on va appeler les fameux tirailleurs sénégalais comme autrefois (BB, 192).

Nous apprenons aussi que la désertion est un facteur héréditaire ; car l'oncle du narrateur avait déserté le camp militaire durant la guerre de Biafra, à la recherche de la liberté, pour mener sa vie tranquillement. Nourrissant le même sentiment de liberté, le narrateur opte pour la désertion à l'instar de son oncle. En cela, il trouve que la désertion devient héréditaire : de l'oncle au neveu.

En effet, en tant que jeune, il devait s'enrôler dans le service militaire afin d'être prêt pour la guerre au cas d'une éventuelle attaque du pays voisin. C'était un devoir, une obligation pour tout citoyen de ce pays. Il fallait ainsi passer au test, aller à la guerre :

On nous imposait d'aller en Angola pour faire la guerre. On maquillait ça en disant qu'on y allait pour le service militaire, on devait être prêts au cas où nos voisins les Zaïrois [...] nous attaqueraient pour nous piquer notre pétrole, notre bois, voire notre océan Atlantique (BB, 193).

Ainsi, l'essentiel dans ce roman, *Black Bazar*, réside dans l'opposition entre le champ de l'ambition du personnage d'une part et le champ social caractérisé par la pesanteur du pouvoir politique d'autre part. Autrement dit, nous avons le champ du pouvoir représenté par le Président du Congo Brazzaville et son armée, ensuite le champ social constitué du narrateur et du bas peuple.

Partant de ces extraits, nous voulons retracer la trajectoire du narrateur en considérant le gouvernement et l'armée comme champ de force qui imposent leur vision au peuple. Le narrateur se situe dans ce champ qui l'oblige à faire le contraire de sa volonté, alors que la guerre et les armes ne l'intéressent pas. Il aime la paix ; malgré les suggestions et les conseils de son ami, il ne cultive pas d'attrait pour le service militaire :

Un de mes amis d'enfance qui me conseillait de faire le service militaire chez les Angolais- et même de m'embrigader comme soldat- prétendait qu'être militaire était une bonne chose parce que pendant les guerres le militaire avait plus de chances de survie qu'un civil, qui, en plus, mourra sans les honneurs. Or moi, j'aime la paix, je préfère de loin mourir civil et être enterré dans une fosse commune. Il y a quelqu'un qui a affirmé que celui qui veut la paix prépare la guerre. Je ne suis pas d'accord avec lui. Pour moi, qui veut la paix prépare la paix, un point c'est tout, le mot de guerre est de trop (BB, 193).

Malgré ces affirmations, nous constatons que ce personnage répond à la volonté du gouvernement en remplissant les obligations de son pays, comme vu dans l'extrait ci-dessous. Il considérait cela comme une punition :

Notre gouvernement envoyait alors en masse les jeunes gens à Luanda. Nous on prenait ça pour une punition puisque les enfants des notables et autres hommes forts du régime n’y allaient pas, eux (BB, 193).

Donc, c’était une contrainte uniquement pour les pauvres. Faisant partie de la classe moyenne, le narrateur y était exposé comme tous les autres jeunes de son pays ; ils étaient utilisés comme boucliers humains sous prétexte de sauvegarder les intérêts du pays. Conscient de cela, il a accepté de faire le jeu. Le principe **d’illusio** est mis en action ; le personnage s’investit dans l’acte et participe à cette évidence :

Si nous autres de la plèbe on s’empressait d’aller en Angola c’était juste dans l’espoir de nous barrer en Europe depuis ce pays voisin, véritable niche de passeurs qui travaillaient main dans la main avec leurs complices des compagnies aériennes, Il suffisait de rassembler une coquette somme de trois cent mille francs CFA, et on pouvait s’envoler pour l’Europe. C’est depuis Luanda que j’en ai profité pour me barrer définitivement (BB, 194).

L’intérêt qui le pousse à conjuguer avec le champ du pouvoir s’avère économique. Nous sommes en présence d’une action réfléchie et bien mûrie, une conscience individuelle qui use d’un subterfuge pour émigrer. Le narrateur développe un habitus d’intérêt personnel pour atteindre son objectif. Il choisit d’opérer dans le champ des possibilités stratégiques ; il compose donc les événements, les circonstances, les aspirations pour le futur : c’est sa liberté dont il est question.

Pour lui, les fonctions militaires paraissent un moyen d’acquisition de sa liberté ; pour ce faire, il a d’abord examiné les coûts et les bénéfices liés à la migration. Dès lors, l’immigration devient « le résultat d’un calcul individuel fondé sur les facteurs d’attraction (lieu de destination) et les facteurs de répulsion (lieu d’origine) » (Everett 1966 : 50). Le narrateur a accepté de coopérer avec le champ d’opposition : c’est une stratégie de gain. Son opposition face au pouvoir ne s’exprime pas par la violence, elle est une coalition stratégique pour son intérêt personnel. Dans ce champ de lutte, le narrateur trouve sa place. Il y prend position et y développe un habitus qui fonctionne ici, comme un capital.

Contre son gré, il exerce un travail pénible au port pour réaliser la somme d’argent, nécessaire au départ. Il décrit ces moments qui ont précédé sa migration :

Je n’aime pas revisiter ces instants de sacrifice, ce travail que j’exécutais bien malgré moi avant d’aller

en Angola. Je me levais le matin et attendais un camion devant un abribus [...] Je montais dans le véhicule avec d'autres gars [...]. Lorsqu'on arrivait au centre-ville, le jour se levait peu à peu. On entendait le rugissement des vagues. Les vendeurs de poissons du grand marché garaient leurs guimbardes à l'entrée du port et attendaient anxieux, le retour des Béninois qui avaient le monopole de la pêche sur la côte sauvage. Les autochtones, eux estimaient que c'était une activité humiliante (BB, 195).

Le narrateur décrit le temps de durs labeurs ; il explique en quoi consistait le travail :

Le camion nous déversait sur le bord de la chaussée comme des sardines, et on marchait jusqu'à un barrage où des hommes en uniforme vérifiait nos identités, confisquaient nos sacs, puis nous laissaient enfin passer en file indienne. On était sans cesse accusés d'avoir piqué des objets venant de l'étranger afin de les bazarder au quartier Trois-cents, [...].

La tentation du vol était là avec ses objets venus du monde entier. Or ce sont les douaniers qui se livraient à ce trafic, nous n'étions que des boucs émissaires. Nous, les subalternes nous les moins que rien, on ne pouvait qu'envier ces merveilles (BB, 196).

À travers ces deux extraits, se dessine la conscience du narrateur qui explicite sa détermination impliquée dans sa position sociale. Il tolère même les fausses accusations afin de parvenir à ses fins. Déterminé, il conçoit un projet de vie qu'il met en application. Il est à la recherche d'une patrie de refuge afin de mener sa vie librement.

Remarquons aussi que la politique n'est pas la seule et unique raison du départ du narrateur. Au fil de la lecture, nous découvrons que le narrateur n'épouse pas la vision du monde de son père, au sujet de la réussite de la vie :

Mon père avait une idée de la réussite que je ne partageais plus au fur et à mesure que les années passaient. Pour lui, l'idéal c'était d'avoir une activité quelle qu'elle soit. Il fallait mettre de l'argent de côté pendant quelques années, puis construire une maison en dur avant d'aller dans son village natal épouser une vierge soumise et bonne ménagère (BB, 197).

L'extrait montre que le narrateur ne veut pas être limité par la façon dont son père considère la vie. Ainsi, face à un problème donné, « l'homme cherche à transformer le monde autour de lui » (Goldman 1980 : 40). C'est là qu'intervient la présence du champ de la polémique, les divergences d'intérêt et les divergences mentales. Le narrateur de *Black Bazar* part des tares de la société pour se libérer. Il rejette la conception de se construire une maison et d'aller épouser une fille vierge du village, soumise et bonne ménagère. Il renie et réfute le modèle de

la vie que lui présentent son père et sa société. Ce refus témoigne d'une recherche de changement de conditions économique et sociale. Le narrateur pense qu'il y a mieux ailleurs, par exemple, travailler avec dignité. C'est l'impression que partage sa mère lorsqu'elle lui dit :

-Va en France, travaille et envoie-moi un peu d'argent pour que je loue un grand étale au marché Tié-Tié (BB, 200).

Le mobile qui pousse le narrateur dans *Black Bazar* à s'investir dans l'action, à quitter son pays d'origine est non seulement d'ordre politique et économique, mais aussi celui des ambitions « cachées dans chaque individu et qui sont nourries par le désir inconscient de l'altérité » (Atangana 2010 : 108). Autrement dit, le narrateur fait montre d'un manque qu'il cherche à combler par le voyage ; par voie de conséquence, l'aventure sera une quête d'épanouissement en rapport avec son pays d'origine et une quête de soi en rapport avec son pays d'accueil. La migration devient ainsi un processus d'étancher ou d'assouvir sa soif.

Ce désir place l'immigrant dans une situation identitaire à choix multiple, dans une situation de l'entre-deux.

Nous le découvrons aussi dans le texte de Beyala où la recherche de la stabilité s'avère le motif majeur pour la plupart de ses personnages qui ont quitté leurs pays pour des raisons socio-économiques. Dans *Le Petit Prince de Belleville*, Abdou Traoré s'exprime :

La fortune a ouvert ses ailes, l'exil a commencé. Je suis venu dans ce pays tenu par le gain, expulsé du mien par besoin. Je suis venu, nous sommes venus dans ce pays pour sauver notre peau, acheter le futur de nos enfants. Je suis arrivé, nous sommes arrivés par ballots avec, enfouie au fond des cœurs une espérance grosse comme la mémoire (PPB, 22).

L'aiguillon de la fin et la soif a poussé Traoré à chercher pitance ailleurs. L'exil apparaît comme une voie de salut pour ce personnage, l'unique occasion pour garantir l'avenir de sa progéniture. L'étranger est perçu ici comme une mine d'or dans laquelle il faut aller creuser comme l'atteste le personnage : « la fortune a ouvert ses ailes, l'exil a commencé ».

Cette croyance place le narrateur dans un champ de possibilités stratégiques où le personnage conçoit un plan pour changer sa situation. Il a foi en l'exil ; l'ailleurs se dessine comme l'espérance du bonheur. L'extrait nous informe que le narrateur n'a pas quitté seul son pays ; ils étaient nombreux tels qu'il l'affirme : « nous sommes venus dans ce pays pour sauver notre peau [...]. Nous sommes arrivés par ballot ». Tous sont animés par une seule et même

préoccupation, celle d'améliorer leurs conditions de vie, de réorganiser leur vie. L'espace de l'entre-deux apparaît ici comme « le résultat d'une mondialisation qui brosse non seulement les capitaux, les biens marchands mais aussi les populations et les cultures » (Albert 2005 : 8). Le lieu d'accueil devient celui d'investissement de fantasmes et de satisfaction d'un rêve secret et donc, un moyen de se confronter à d'autres manières de penser et de s'éprouver soi-même. En tant qu'être humain, l'immigré voudrait vivre, il s'accroche à la vie et l'ailleurs semble lui garantir de bonnes conditions. Pour cela, traverser les frontières devient une sorte de résurrection :

Je suis venu dans ton pays sauver ma mort
car seuls les morts peuvent sauver leur peau.
Ton pays, je ne le connaissais [pas], mais
je le portais sur le bout du cœur. Je suis venu travailler (PPB, 51).

Le pays d'origine s'apparente à une salle d'hypnotisation, où les patients ont peur d'être anesthésiés ; ils cherchent à s'en échapper. En effet, la misère causée par le chômage, le manque de paiement dans le pays d'origine, ôte à l'homme tout espoir de vivre. Aussi voit-on le personnage rêver d'un autre monde dans lequel il pourra ressusciter et revivre, où il pourra travailler tel que le témoigne l'extrait : « Je suis venu travailler ».

Le migrant se place ainsi dans une situation de dépendance par rapport au travail. Ceci constitue pour lui un nouvel espace identitaire : « Il devient un être dont l'existence est centrée sur le travail, sur la force dont il offre la dépense à la société » (Nahkslovsy 2010 : 127). Le travail apparaît comme un point d'attachement à cet espace de l'entre-deux.

Si dans *Black Bazar* et *Le Petit Prince de Belleville*, la migration relève des motivations personnelles du narrateur en passant par les contraintes économiques et politiques, dans *J'appartiens au monde*, nous remarquons cependant, que la décision est collégiale : celle de toute la famille tel que nous l'apprend l'extrait ci-dessous :

Elle [Stéphanie, la mère de la narratrice] avait atterri à l'aéroport Elliot-Trudeau de Montréal un soir de juillet 1994, en provenance de Yaoundé au Cameroun, armée de nombreux rêves de succès. Sa famille l'avait tant saoulée de conseils qu'elle revoyait régulièrement chacun de ces visages familiers qui avaient tenu à l'accompagner jusqu'au seuil de l'avion pour lui cracher à coups de gestes expansifs, les dernières recommandations. Tous étaient unanimes sur un fait : elle était Prométhée que toute la communauté, longtemps engloutie dans les ténèbres de la misère, envoyait en mission d'urgence pour ravir le feu sacré

à l'homme blanc afin de sauver la vie de la famille en perdition comme un bateau ivre dans les eaux troubles. Elle était la dernière étoile perdue dans un ciel ténébreux, l'unique chance de lumière dans une vie d'obscurité. Les épaules ployant sous le poids de lourds espoirs que toute une communauté avait fondés sur elle, elle avait péniblement pris place dans son siège, le cœur battant très fort, les bras tremblants, se comparant sans doute à Jason, parti à la conquête de la toison d'or en compagnie des Argonautes (JAM, 25-26).

Dans le but d'augmenter le revenu familial et les chances de survie, la famille a décidé d'envoyer Stéphanie étudier au Canada. La famille espère réorganiser sa vie ; **l'illusio** ou l'investissement dans l'acte fonctionne ici comme une décision collective dans le champ familial. La famille entre dans le jeu et y participe à sa manière. Les membres de la famille ont conjugué leurs efforts pour l'aide financière et même pour « le capital culturel », c'est-à-dire l'information d'opportunités et l'importance du déplacement : c'est l'espace de possibilités stratégiques ou « l'espace orienté et gros des prises de position qui s'y annoncent comme des potentialités objectives, des choses à faire [...] » (Bourdieu 1992 : 384). Ce voyage devient d'une part, une perte au sein de la famille car l'individu se détache de sa communauté et d'autre part, la perte des repères mais aussi le profit pour le voyageur. Le migrant apparaît comme « une personne originaire d'un pays peu développé qui s'expatrie pour pouvoir travailler » (Schneider 2013 : 127), pour le bénéfice aussi bien personnel que pour les membres de la famille restés au pays. En cela, le travail devient un espace identitaire pour le migrant. Nous le découvrons dans le passage suivant :

La première année avait été plus que brillante pour ma mère. [...] Inscrite au département de mathématique de l'université de Montréal; elle s'était distinguée pendant les quatre premières sessions universitaires par des notes élogieuses qui lui avaient valu d'ailleurs l'encouragement des enseignants et le respect des condisciples tout simplement admiratifs.

Elle était au sommet de sa joie [...] quand la nouvelle qui mit fin à ses rêves lui parvint du Cameroun : sa mère, en larmes, lui annonça que son père, respectable directeur de la société des minerais, avait été arrêté par la police (JAM, 26).

Privée désormais de source financière, Stéphanie ne pourra plus continuer ses études. Elle se lance alors, à la recherche du travail pour survivre. Elle exerce la fonction de garde d'enfants avec l'intention d'épargner un peu d'argent afin de poursuivre ses études. Fort malheureusement, elle est trompée par son patron qui la laisse enceinte. Elle s'accouche d'une fille qu'elle déteste, étant donné qu'elle la considère comme la source de son malheur.

Dans le cours de l'histoire, *J'appartiens au monde* présente d'autres personnages qui ont quitté leurs pays pour des motifs divers. Nous découvrons que l'existence des pouvoirs dictatoriaux amène de nombreux journalistes et écrivains privés de libertés essentielles à s'exiler vers les pays où la liberté d'expression et de communication est possible, vers les pays où il n'y a pas de guerre ni d'oppression. Tel est le cas de :

Alain Didier, gabonais, était journaliste dans son pays et l'avait quitté afin d'échapper aux représailles du pouvoir en place (JAM, 55).

Varun Thanatayethon, sri-Lankais, avait quitté son pays pour échapper au massacre de dix-sept travailleurs humanitaires de l'organisation non-gouvernementale « Action contre la faim » (JAM, 58).

Slim Choukri, professeur d'université, poète et dramaturge tunisien, a quitté son pays pour échapper à la mort. Son calvaire part de la publication, dans une maison d'édition française d'une pièce de théâtre, *La décennie des charognards*, dans laquelle il battait en brèche le régime du président Ben Ali, coupable aux yeux du dramaturge de dictature. Une nuit, il avait été victime dans son appartement d'une fusillade (perpétrée par les agents du gouvernement) qui l'avait rendu veuf. Le lendemain, il avait clandestinement pris le chemin de l'exil (JAM, 51).

Quant à **Rodriguez Pinto**, portugais, sa prise de positions est fondée sur la notion de réseaux migratoires, c'est-à-dire sur les informations provenant de contacts personnels existant dans le lieu de destination. Il a quitté son pays pour raison de survie ; fatigué de côtoyer le chômage et la misère dans son pays, il dut suivre le chemin que lui conseillaient les trompettes des voyageurs. Ces infatigables pèlerins lui avaient présenté le Canada comme un pays où on ne manquait pas de travail et où on pouvait s'offrir autant d'emplois (JAM, 61).

Ces personnages, agissant au nom de leurs propres ambitions dans le champ des possibilités stratégiques, ont refusé d'être déterminés par le champ du pouvoir et par leur environnement respectif. Ils ont choisi le voyage ; de ce fait, ils ont traversé des frontières. Et cette traversée implique toujours une quête en rapport avec le pays d'origine et le potentiel pays d'accueil. D'où une quête de l'entre-deux identitaire.

En passant en revue les quatre textes de : Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape, nous remarquons que les bannissements politiques, les motivations personnelles ainsi que les contraintes économiques constituent les raisons migratoires des personnages. *Je suis un écrivain japonais* marque la différence en ce sens que ce titre laisse sous-entendre l'idée de « sortir de son espace intime, d'un lieu personnel réel ou imaginaire, [...] c'est oser être soi »

(Monénembo 1991 : 131). En effet, le narrateur de *Je suis un écrivain japonais* est un immigré, le texte aborde une migration délibérée, comme l'ont fait les narrateurs des autres ouvrages. Cependant chez Laferrière, cette migration recherchée associe le déplacement géographique à la quête esthétique ; cette quête est différente des autres. Il s'agit d'un voyage qui implique un changement de regard sur soi-même, sur son pays d'origine et sur son pays d'accueil. L'auteur se recherche au milieu de ces deux mondes auxquels il appartient. La quête identitaire de l'entre-deux devient alors « un exil qui veut allier littérature et sociabilité, écriture et loisir » (Albert 2005 : 18). Nous le découvrons ainsi dans le texte :

Né dans la Caraïbe, je deviens automatiquement un écrivain caribéen. La librairie, la bibliothèque et l'université se sont dépêchées de m'épingler ainsi. Être un écrivain et un caribéen ne fait pas de moi forcément un écrivain caribéen (JEJ, 27).

À la question de savoir pourquoi ce titre, *Je suis un écrivain japonais*, le narrateur répond :

Je l'ai fait pour sortir précisément de ça, pour montrer qu'il n'y a pas de frontières. J'en avais marre des nationalismes culturels. Qui peut m'empêcher d'être un écrivain japonais ? Personne (JEJ, 199).

Évoluant dans ce champ littéraire francophone, l'auteur développe un habitus qui veut dépasser les préjugés nationaux dans une sorte « d'internationale de la littérature » (*Ibid.*). Il s'agit ici d'une migration imaginaire qui refuse de s'identifier à une patrie ou à une nation. Telle est l'idée implicite du titre. L'acte d'écrire devient alors une expérience du voyage, une arme miraculeuse qui permet à l'écrivain de découvrir sa propre voie et d'être libre de tout engagement extérieur. En d'autres termes, l'auteur refuse d'être limité à une seule nation, d'être prisonnier dans un seul espace. Le narrateur de Laferrière veut appartenir au monde. La littérature devient l'exit-option pour exprimer l'évasion d'incertitudes identitaires.

II b. L'expérience migratoire

Emprunter le chemin de traverse d'un lieu à l'autre dans le sens de la mobilité « est une manière d'apprendre les réalités du monde et d'être confronté parfois violemment au manque d'humanité et à l'absence de souci de l'autre » (Tanella 2010 : 10) ; ceci est une occasion de voir d'autres perspectives et d'embrasser d'autres manières de penser. En effet, chaque peuple a son mode de vie, sa propre vision du monde et sa façon d'agir. En choisissant d'immigrer, le personnage éprouve la distance entre l'autre et lui-même, entre l'autre monde et son monde,

pour mieux se retrouver et affermir ainsi sa propre existence en tant qu'être humain. Cette épreuve commence par la vie de tous les jours, par les conditions de vie :

La situation sociale de l'immigré

a) L'habitation

Parler de l'habitation, revient à s'interroger sur le lieu où vit l'immigré. En effet, l'immigré en tant qu'étranger se place dans une situation de déséquilibre. Sans emploi et sans revenu, il lui faut pourtant un logement, le pays d'accueil ne lui en offre pas un gratuitement. Ce personnage s'engage dans cette nouvelle vie sans aucune ressource. C'est pour lui un moment de crise aigüe. Aussi se précipite-t-il à se loger n'importe où quel que soit l'état de l'endroit.

Dans *Black Bazar*, le narrateur nous fait part de cette situation, à travers son interlocuteur du nom de Fessologue. Ce dernier est amoureux d'une fille franco-congolaise qu'il fréquente. Suspicieuse et curieuse, elle veut connaître le domicile de son copain, celui-ci ne veut pas car dit-il :

Pour moi ce n'était qu'un dortoir, il n'était pas question qu'elle vienne me voir là-bas. Elle tomberait dans les pommes parce qu'elle verrait que si j'étais toujours propre sur moi [...], je dormais dans une vraie porcherie. Il n'y avait pas de chaises, pas de table. Il n'y avait que des matelas par terre et qu'on superposait les uns sur les autres au matin afin d'avoir de la place pour circuler un peu (BB, 93).

Dans cet extrait, l'on est curieux de savoir pourquoi le narrateur parle des matelas et non d'un matelas. Ceci suppose qu'il n'est pas seul dans ce logis ; ils y sont nombreux. Fessologue s'exprime :

Je partageais un tout petit studio avec des compatriotes à Château-d'Eau, depuis mon arrivée en France. On vivait à cinq dedans comme des rats, mais pas de la même famille. Chacun trouvait un coin pour ranger ses affaires (BB, 88).

En effet, par manque de moyens financiers, l'immigré nouvellement venu n'est pas en mesure de se loger. Aussi déploie-t-il un habitus de dépendance en faisant recours à ses prédécesseurs ; il cherche un logement chez d'autres immigrants comme lui. Ceci est un acte salutaire aussi bien pour le nouveau-venu que pour le premier occupant, propriétaire.

De peur d'être dépossédé un jour de cet unique bien qui lui permet d'assurer sa vie, le narrateur partage ce lieu avec d'autres immigrés pour être en mesure de payer son loyer :

C'est moi qui l'ai trouvé et les autres sont venus me rejoindre parce que ça coûte cher de vivre seul dedans (BB, 89).

Il n'est pas fier de cette situation ; il en a honte et éprouve de la tristesse, en même temps, il espère qu'un jour sa situation changera pour le meilleur.

L'habitat de l'immigré dans *Black Bazar* se caractérise par son exigüité ; par surcroît, cet habitat est bondé de monde. Cet espace vital ressemble à un ghetto, non seulement un lieu de substitution de la terre promise, mais aussi « une forme mitigée du pays [d'origine] abandonné, se traduisant par une concentration à la fois physique et culturelle, [...] » (Memmi 2006 : 84). Autrement dit, cet habitat ressemble à la case ou à la hutte de son pays natal dans laquelle vivaient plus de cinq à huit personnes.

Cet endroit vital se présente ainsi comme « un lieu de temps perdu et de l'enfermement que les personnages n'osent pas quitter à la recherche du soleil pour ne pas le perdre » (Atangana 2010 : 81).

Cette situation est similaire à celle des personnages décrits dans le texte de Wekape ; à une différence près, le narrateur s'est limité à décrire un cadre étroit et intime : la chambre. Le narrateur de Wekape, par contre, en fait un long portrait ; il s'intéresse d'abord à l'environnement qui entoure l'immigré, son espace social pour déboucher ensuite sur son espace intime. Quelques rues suffisent pour créer une ambiance étrangère et susciter l'inquiétude du voisinage :

La rue Vézina était l'exemple vivant des disparités criardes qui caractérisaient les quartiers de Montréal. Une pièce de laideur, eût-on dit, dans un musée achalandé d'objets précieux et recherchés. Une petite goutte de misère dans un océan de joie inextinguible. Contrairement aux secteurs cossus du Westmount et d'Outremont où les immeubles d'un luxe insolent rivalisaient de beauté et de magnificence, les habitants de la rue Vézina présentaient sans relâche la lèpre nauséabonde de leurs murs sales et lézardés, éternellement soumis aux caprices de l'hiver, de l'automne et de l'été, [...]. Le coin Victoria/Vézina était le principal point d'attraction de cette avenue qui sentait perpétuellement des urines fumantes, la merde fraîche, le sexe rongé par les puces et les punaises, [...], l'odeur âcre du haschich, du chanvre indien et des cigarettes, le parfum piquant des tuyaux d'échappement, l'irrespirable parfum des vomissures d'alcooliques (JAM, 35).

Le narrateur dresse un tableau sombre mais combien significatif et illustratif de l'espace vital de l'immigré. Il mentionne un antagonisme de vie, un contraste entre deux parties de la ville où il fait revivre les pratiques coloniales : il met en opposition deux milieux, celui des natifs, caractérisé par sa magnificence et sa beauté et l'autre, celui des immigrants, sale et nauséabond. Le narrateur montre un monde compartimenté. Ce monde, coupé en deux, est habité par des espèces différentes. Il rejoint l'analyse de Mongo Béti dans *Ville cruelle* où il distingue deux villes : « Tanga Sud -est le Tanga des autres, Tanga Étranger, ou Tanga ville coloniale, caractérisé par l'isolement à la fois humain, du fait de son rejet sur soi et rejet des autres- et Tanga indigène pour le colonisé » (Eza Boto 1954 : 53). « L'autre Tanga, le Tanga sans spécialité [...]. Deux mondes, deux destins. Le jour, le Tanga du versant sud, Tanga commercial, Tanga de l'argent, Tanga du travail lucratif, vidait l'autre Tanga de sa substance humaine. Les Noirs remplissaient le Tanga des autres où ils s'acquittaient de leurs fonctions : manœuvres, petits commerçants, boys, prostitués, subalternes, escrocs, oisifs, main-d'œuvre pénale » (*Ibid.* : 19). Ce Tanga indigène misérable et insalubre, c'est le siège du pauvre, mutatis mutandis, c'est le siège de l'immigré.

Dans cette prise de position, le narrateur projette l'existence des deux milieux sociaux différents ; « d'une part, un monde d'existence extérieure, lié au capital économique et culturel et d'autre part, un monde d'existence intérieure d'immigrant, lié à la tolérance de la forme de conceptions mentales dues aux conditions d'existences objectives » (N'Goran 2009 : 22). C'est-à-dire la coexistence de deux mondes : l'un est développé économiquement et culturellement, l'autre pauvre vivant aux dépens du monde économiquement développé suite à l'histoire coloniale. En effet, la ville est caractérisée par l'essor économique et culturel ; c'est le symbole de l'évolution, de la modernité. Le village, quant à lui, vit au rythme de ses croyances et conditions de vie rétrograde et dégradée ; c'est le symbole du temps révolu, antique et archaïque. Le narrateur présente également une autre dimension de la désillusion de l'immigré en terre d'élection. Le natif vit dans des lieux magnifiques et salubres qui ponctuent la différence des classes. La zone habitée par l'immigré s'oppose à celle du natif qu'il considère comme représentant la bourgeoisie : « La ville de la bourgeoisie est une ville repue, son ventre est plein de bonnes choses à l'état permanent, c'est un monde stable. La ville du pauvre est une ville accroupie, une ville à genoux, une ville vautrée » (Fanon 1961 : 69).

Autrement dit, les deux mondes obéissent au principe d'exclusion réciproque ; il n'y a pas de conciliation possible. Le narrateur illustre le conflit des cultures en faisant allusion à la différence entre l'espace où vit l'immigré dans ce pays de l'hébergement et l'espace du natif.

Le narrateur présente l'opposition entre ville et village tel que cela se présente de nos jours. La ville signifiant dans ce contexte, le pays d'accueil siège du riche ; le village s'apparente ici aux quartiers des immigrés, aux banlieues, milieu du pauvre. Dans ce conflit, le narrateur choisit son camp ; il accuse et prend parti pour le village ou pour le pauvre, par la manière dont il peint l'état des infrastructures qui caractérise la ville actuelle. Il présente une ville éclatée en plein essor. Par contre, les banlieues fonctionnent comme des symboles subversifs en plein centre-ville, ponctuant cette différence entre le riche et le pauvre.

C'est la même impression qui se dégage dans *Je suis un écrivain japonais* de Laferrière. Ce dernier, présente à son tour, une société compartimentée en fonction de la situation géographique d'autant plus que les conditions climatiques à Montréal ne sont pas clémentes :

C'est facile de manger dans une grande ville. Il suffit de suivre le premier type qui marche tête baissée vers le sud. Partout le Sud est toujours plus misérable que le Nord. [...] on a tous un itinéraire dans une ville. Le sien, c'est aussi le mien : la différence c'est que j'ai choisi mon sort, lui, le subit. On le voit à ses épaules affaissées. [...] je le suis pour déboucher sur une vaste pièce où tous les éclopés de la ville semblent s'être donné rendez-vous. Ça sent la soupe aux légumes. Ça ne sent pas mauvais, ça sent la misère, une odeur de toile mouillée et des fruits pourries (JEJ, 205).

À travers ce passage, nous apprenons que la soupe populaire rassemble les Noirs et les Blancs. Les barrières entre autochtones et étrangers se brouillent. La vie précaire reprend le dessus car habiter quelque part, c'est être capable de satisfaire au besoin élémentaire, celui de manger. Autour de la soupe se retrouvent toutes sortes de personnes faisant l'effort de se déplacer sans se poser de questions. Ils se rendent en silence vers l'endroit où la soupe est servie, vers le lieu de leur survie en pleine ville.

Le narrateur de *Je suis un écrivain japonais* peint la misère du chômeur et du "sans logis". Il dénonce l'acte de charité posé en faveur de cet homme démuné, comme un surplus de misère, une nourriture gâtée et malsaine. Le narrateur déborde du cadre familial pour présenter la vie du pauvre, symbole de l'immigré.

Dans *J'appartiens au monde*, l'habitat de l'immigré présente les mêmes caractéristiques que celles décrites dans *Black Bazar* ; l'immigré vit dans un milieu semblable à un dépôt, un lieu incertain, isolé, un environnement mis à l'écart, situé donc, à la périphérie : « C'est un lieu qui symbolise la restriction, l'exclusion, la grisaille et l'enfermement » (Atangana 2010 : 76).

Cet espace révèle déjà la réduction, la négation de l'individu donnant l'impression qu'on est surveillé, en tant que danger social.

L'habitat de l'immigré est aussi un centre d'attraction, d'échange et de ventes illicites de produits tel que l'extrait suivant nous le montre :

J'oublie aussi ce parc attractif qui jouxtait notre école et qui avait été pris d'assaut par des trafiquants des drogues [...], il n'était pas rare que les narines affrontent l'odeur étourdissant des drogues dures qui constituaient le principal parfum des coins et recoins de détente (JAM, 36).

L'étroitesse et la fragilité de cet espace n'offre pas un cadre éducatif fiable. L'enfant devient l'homme du dehors. N'ayant rien à faire, il fréquente des parcs publics. Aussi voit-on ce milieu envahi par des jeunes qui deviennent des délinquants et se livrent à la drogue.

Face à sa situation misérable, l'immigré s'affirme à travers des actions inappropriées. Son habitat est à la fois un rejet et une réaction au rejet, dans la mesure où ce lieu se dessine comme « une coquille formée par un groupe minoritaire qui sent réellement ou faussement que son existence est très menacée » (Memmi 2006 : 84).

Ces coins des villes animés par différents groupes aux origines multiples forment ainsi des quartiers populaires ou des « banlieues », comme refuge identitaire. Celles-ci deviennent des lieux de repli, de recroquevillement sur soi ; elles témoignent un refus face à l'étranger et symbolisent une relation de méfiance entre l'étranger et le natif que Mouralis nomme « la peur de l'altérité » (Mouralis 2007 : 20). Ces banlieues deviennent des milieux hostiles ; ce sont des espaces où l'on passe l'éponge sur ses coutumes et traditions d'origine. Mis à l'écart, l'immigré est confiné dans ses sites qui s'apparentent à ce que Foucault appelle « des hétéropies » (Mazauric 2012 : 13) : ce sont des espaces qui bourgeonnent en marge d'une société.

Dans *J'appartiens au monde*, l'immigrant nouvellement venu loge dans des bâtisses minables :

Nous vivons dans un immeuble en ruine, prototype de bâtisse insalubre [...]. Ces minables bâtisses étaient une planche de salut pour les rescapés de l'Atlantique, de l'Océan indien, de la dictature africaine, de la misère latino-asiatique, qui atterrisaient à Montréal (JAM, 39).

Beyala présente la même situation dans *Le Petit prince de Belleville* :

J'habite 92, rue Jean-Pierre-Thibaud, cinquième étage sans ascenseur. Nous sommes un tas à la maison et si vous connaissez le coin, vous savez que c'est toujours plein de tribus qui viennent d'Afrique et qui vivent en tas sans négliger personne, solidarité oblige (PPB, 8).

Le narrateur montre les immigrants qui vivent dans un quartier défavorisé, de loin inférieur à celui du natif et qui contraste avec le nom du quartier « Belleville », où ils sont regroupés afin de veiller les uns sur les autres. Le narrateur nous informe qu'ils sont un tas à la maison ; il dénonce la vétusté de l'endroit « cinquième étage sans ascenseur », il exprime son désarroi car il n'a que sept ans. Monter les marches chaque jour jusqu'au cinquième étage semble pénible pour un enfant de son âge. Autrement dit, pour l'immigrant « tout abri où il se sent mal dans sa peau, est une expérience douloureuse » (Tanella 2010 : 53).

Dans cette société étrangère, l'immigré déploie des stratégies ; il vit à titre provisoire dans ces anciennes bâtisses, espérant un avenir meilleur. Mais au gré des circonstances, cette situation provisoire le définit, il a tendance à s'installer plus durablement dans ses conditions de précarité. Tel est le cas du personnage de *Black Bazar* :

Je vis depuis quinze ans dans ce studio qui est au rez-de-chaussée (BB, 89).

Autrement dit, l'immigré, résident provisoire par définition, n'est logé que provisoirement ; pauvre, il n'est logé que pauvrement. Son immigration n'étant qu'illusion, il parvient à s'accommoder un logement éphémère, dégradé et dégradant. La fragilité de son logement accentue son isolement et le sentiment d'exclusion engendre ainsi « la perception en gris d'un espace qui est celle d'un hiatus occupé par la plainte de l'exil » (Casanova 2008 : 60) ; c'est-à-dire qu'il se plaint continuellement de sa situation dégradante ; qui pis est, il se plaint d'avoir quitté son pays d'origine. Il sombre dans le désespoir car rien ne marche tel qu'il l'imaginait ; tout devient morne. Le narrateur de *Wekape* le confirme :

Le célèbre appartement 101 était celui qu'on perçoit aussitôt qu'on franchit le premier étage de l'immeuble. C'était un morceau choisi de cet édifice sinistre, une sorte de pénitencier aux murs moisissés, perpétuellement atteint d'hémorragies en hiver comme en été, au printemps comme en automne. Avec son plancher craquelé de bois pourri, [...] qui abritait toutes les vermines de la terre, il contenait une minuscule chambre cachée dans l'obscurité d'encre et dont les murs peints de noir accentuaient l'indescriptible hideur où ma mère et moi nous débattions à qui mieux mieux pour dompter l'étroitesse de l'espace. [...] le système électrique comme le chauffage d'ailleurs étaient totalement défectueux. Notre chambre ressemblait la nuit venue à un temple religieux, avec ses bougies à n'en plus finir (JAM, 42).

Cet espace vital est un lieu qui détermine l'immigré comme un être écartelé entre la terre rêvée et l'illusion du pays natal : d'où sa situation de l'entre-deux. Cet endroit devient ainsi « le

symbole d'une compensation à la fois de ses fantasmes fuyants et de la nostalgie du terroir » (Atangana 2010 : 93). De ce fait, la figure de l'étranger marque elle-même un désir, une quête, une relation car le fait même d'immigrer traduit déjà une quête, une recherche de nouvelles relations, de nouveaux contacts.

Les différentes vagues d'immigration font que les immigrés se concentrent en un seul endroit.

C'est le cas des personnages de Wekape :

Le premier étage de notre immeuble comprenait huit appartements, en majorité des trois et demi, tous occupés par des immigrés, ou plutôt des "aime-migrer" [...] (JAM, 49).

Le narrateur problématise ici, la question de l'Autre ; cet autre Noir, un autre Africain avec qui, il partage l'espace. Étant donné que les immigrés connaissent les mêmes problèmes socio-économiques, ils tendent à se regrouper et forment une agglomération spontanée et utilitaire parce qu'ils sentent qu'ils sont souvent menacés. Les immigrés créent ainsi une sorte de solidarité particulière qu'Albert Memmi appelle « La solidarité des vaincus » (Memmi 2006 : 98). Cette solidarité repose sur le simple fait de résider en terre étrangère. L'immigré cultive alors une solidarité inconditionnelle avec d'autres groupes tels que Julia Kristeva le déclare : « les amis de l'étranger à part les belles âmes qui sont obligées de faire le bien, ne sauraient être que ceux qui sont étrangers à eux-mêmes » (Kristeva 1988 : 37). Pour ce faire, ils se fortifient les uns les autres et créent un sentiment de communion entendu comme une mesure de protection contre l'hostilité réelle ou imaginaire de ceux qui sont en dehors du groupe ; ce que Kristeva appelle « le banquet de l'hospitalité, cosmopolitisme d'un moment, la fraternité des convives qui apaisent et oublient leurs différences » (*Ibid.* : 23). Autrement dit, la solidarité entre les immigrants - bien que n'étant pas forcément du même pays - supporte l'individu et fortifie les liens sociaux. Cette solidarité qui caractérise les immigrés se présente comme une conséquence des individus qui ont perdu tout repère : « ils cherchent à travers cette union, une certaine stabilité, une quête d'un lieu à soi et d'une communauté d'appartenance » (Kané 2004 : 40) qu'Appadurai nomme *ethnoscape* ; « paysage formé par les individus qui constituent un monde mouvant, une sorte de reconstitution du pays d'origine » (Appadurai 1996 : 250). Les immigrés développent une conscience cosmopolite entendue comme « un idéal, une utopie où l'on est obligé de parler des interdépendances à travers le globe dans une façon planétaire, dans

lequel tout le monde est plus ou moins connecté l'un à l'autre »⁵ (Webner 2008 : 345).

Tel est aussi le cas des immigrés de Bala qui vivent en tas et forment ainsi une communauté à part ; la communauté des gens incapables de s'identifier avec la majorité environnante à laquelle ils cherchent à appartenir. Ce regroupement des immigrés, montre leur impossibilité de se construire un espace vital convenable. Nous le percevons à travers les extraits ci-dessous :

Toute la tribu nègre est venue rendre visite à La Soumana. Monsieur Guillaume, Monsieur Kaba, M'amzelle Esther, Monsieur Ndongala, Monsieur Makossa. Ils ont apporté des biscuits, des gâteaux et aussi des jouets pour les enfants. Grand-mère Kâ Balbine s'est déplacée exprès. C'est une vraie grand-mère, bien sûr. Mais elle est plus vieille que tout le monde (PPB, 139).

Ces rencontres deviennent le lieu privilégié des négociations interculturelles, où il s'agit surtout de préserver et de perpétuer le patrimoine culturel d'origine :

Cette nuit, toute la tribu nègre est venue. De marée des gens, cinquante environ. Ils sont peinturlurés. Certains sont habillés de boue. Ils ont amené du vin de palme, de la cola, des poulets rouges, des mangues, des avocats. On a installé Soumana sur une natte. [...] La partie la plus importante de cette cérémonie a été consacrée à la noix de cola. La cola est le symbole de la concorde, de la paix et du bonheur dans mon peuple. C'est sur elle que nos empires se sont bâtis jadis (PPB, 191).

Soumana est la deuxième femme d'Abdou Traoré. Rongée par la jalousie et le désespoir, elle est sérieusement malade. Par solidarité, les autres immigrants que le narrateur nomme la tribu nègre sont venus lui rendre visite, apportant chacun un présent en guise de soutien. Cette communauté se rend chez Abdou et se comporte ainsi en conseil de famille pour organiser un rituel de paix selon leurs coutumes et traditions. Ayant une ferme croyance en la puissance de leurs traditions, elle pense que la maladie de Soumana provient des troubles vécus dans cette famille polygamique.

Le passage ainsi illustré, montre que l'immigré vit en décalage avec le monde qui l'entoure, il vit en marge de la société d'accueil. Cet environnement différent de celui du natif est un refuge car l'immigré vient et va au travail pour le meilleur et le pire ; il est obligé de confronter ce monde du dehors, qui devient fortement une partie de lui-même pour comparer ce qu'il fut à ce qu'il est devenu. Toujours précaire, carnavalesque, le foyer de l'immigré n'est jamais

⁵ Cette traduction est de Viviane Kayumba. Voir, 2008, *Anthropology and the new cosmopolitanism. Routed feminist and Vernacular perspectives*, Berg Oxford, United Kingdom.

heureux ; cet espace renvoie à l'idée du non-lieu où l'altérité prend place.

Les différents narrateurs présentent l'image des villes qui communique une culture ; ils brossent les espaces urbains et l'espace social qui « englobent à la fois la facticité de l'espace et la réalité de banlieues » (Kané 2004 : 89). Cette évocation des espaces se fonde sur les sensations qu'ils (ces lieux) offrent aux narrateurs. C'est dans cet espace, ce lieu de concentration à la fois physique et culturelle, ce lieu de l'entre-deux ; ce lieu de déséquilibre occulte où se tient le peuple qu'une nouvelle vie commence. A cause de leurs odeurs, leurs couleurs, ces quartiers, Belleville, Château-Rouge, la rue Vézina font penser à l'Afrique, pour ainsi dire de ses habitus comme pour indiquer une tentative de reconstitution de l'Afrique en France, au Canada, etc.

Aux yeux du profane, ces espaces sont réels, c'est-à-dire existants. Nous les percevons à travers l'arrangement de mots ou d'images de l'auteur. Cet arrangement rend possible « l'espace réel qui devient un discours des chemins croisés » (Westphal 2011 : 77).

Ces lieux sont entendus « comme un décor-paysage du pays d'origine évoquant les non-lieux mais aussi la mobilité qui les traverse » (Appadurai 2001 : 257). Il s'agit des lieux ou des territoires utopiques qui ont pris naissance par l'écriture. On a affaire à un empire de l'imaginaire sur l'espace du territoire ; c'est-à-dire un paysage imaginé sur lequel les identités sont dispersées, recomposées et réinventées. Grâce au concours de la mémoire, l'auteur en a donné une représentation.

Ces espaces deviennent fictionnels selon que, chaque monde réinventé est un monde produit à partir du modèle existant. Autrement dit, ce sont des mondes possibles, « des mondes imaginés qu'on a cru, qu'on a espéré » (Regnauld 1998 : 8). En valorisant ces espaces, c'est-à-dire la ville ou les banlieues, ces auteurs trahissent leurs difficultés de localisation et soulignent ainsi leur enracinement dans le pays d'accueil, tout en évitant de se subordonner à une nation donnée. En effet, les frustrations causées par la réalité permettent au pays rêvé de trouver son site dans l'imagination qui l'a entretenue. Vu que les narrateurs de ces quatre textes ont peut-être eux-mêmes vécu la situation ; ces villes, imaginées et celles existant réellement, deviennent spectaculairement confuses aux yeux du lecteur.

b) L'occupation de l'immigré

Les immigrés sont dans une situation plus fragile que les natifs au regard de l'emploi. Lorsqu'ils arrivent dans ce nouveau milieu, il leur faut du travail pour survivre. De ce fait, ils opèrent dans le champ de possibilités stratégiques, ils acceptent d'abord tout travail qui s'offre à eux. N'étant pas bien introduits dans les milieux de l'emploi, ils se trouvent généralement dans l'illégalité. La figure du clandestin devient synonyme de l'emploi illégal. L'immigré devient un travailleur clandestin, une main-d'œuvre bon marché : aussi son « emploi est-il entre le formel et l'informel, entre le légal et l'illégal » (Kané 2004 : 92).

Cette situation est bien décrite chez les personnages de *Black Bazar*, qui exercent de petits travaux mal rémunérés :

Serge était chef de rayon dans un magasin Le Clerk en banlieue parisienne. C'est grâce à lui qu'on mangeait de la bonne viande et qu'on n'achetait pas d'ampoules ou de papiers hygiéniques à la maison. Il s'arrangeait avec des agents de sécurité de son magasin pour sortir n'importe qu'elle marchandise (BB, 92).

Contraire à l'éthique et à la déontologie professionnelle, cet acte laisse voir que le personnage est mal rémunéré et son salaire ne lui permet pas de combler ses besoins. Pour compenser à ce manque, il développe une action dans ce champ des possibilités stratégiques. Il vole les biens du magasin ; cet acte renforce son illégalité.

Les narrateurs de ces quatre textes exposent l'emploi précaire qu'exerce l'immigré. *Black Bazar* nous donne d'amples détails :

Tout ce monde estimait que j'avais un boulot de fainéant parce que je travaillais dans une imprimerie à Issy-Les-Moulineaux. Ce qu'ils ignoraient c'est que je ne faisais que soulever des cartons de revues et des livres pour les charger dans les véhicules (BB, 92).

C'est le cas des personnages de *WeKape* qui sont qualifiés mais exercent des fonctions de sous-qualifiés :

Blaise Lumière, il était français [...]. Il était gynécologue mais travaillait comme caissier à la boucherie de Paris (JAM, 65.)

[Slim] Il était autrefois professeur de littérature française à l'université de Tunis, mais il n'avait pas pu

trouver un emploi dans des universités canadiennes. La mort dans l'âme, il se convertissait alors en enseignant suppléant à la maternelle et au primaire, pour le compte de la commission scolaire de Montréal, dans le but de pouvoir manger et faire face aux différentes factures mensuelles (JAM, 55).

L'immigrant est victime d'amateurs peu scrupuleux, en ce sens qu'il « est une main d'œuvre pas cher [...], il est considéré comme un personnage susceptible d'être mis à profit, volé, triché, vidé de son dernier shilling » (Kovacs et Cropely 1975 : 28). N'ayant pas d'autres choix, il accepte son exploitation et donne ainsi droit à la colonisation de poursuivre son chemin. Nous assistons à ce que nous qualifions de « colonisation inversée ». Ce n'est plus le colon qui va chercher à exploiter le colonisé, mais c'est plutôt le colonisé qui va solliciter et marchander son exploitation auprès du colon. La situation des immigrants ressemble à celle du temps postcolonial ; « concentrés dans des quartiers défavorables, ils sont victimes de pratiques discriminatoires nourries par un racisme hérité de l'époque coloniale » (Bonn 2004 : 33).

Dans ce cadre, l'immigration s'élabore dans un contexte historique et social précis, en tant que phénomène social directement lié au système colonial dont les immigrants sont victimes. Dès lors, les textes de ces quatre écrivains peuvent s'interpréter comme une résistance à l'impérialisme occidental dont les formes d'oppression se sont déplacées sans pour autant disparaître.

Le cas du personnage de Wekape est illustratif :

Maman était condamnée à travailler au noir chez des patrons véreux qui profitaient de la précarité de son statut de sans-papier pour lui payer toutes les deux semaines une misère, à peine le SMIG [...]. Elle prenait silencieusement sa paie, le cœur rongé par la colère, les yeux baignés de larmes. Elle sortait tous les matins à six heures et ne revenait à la maison qu'à vingt heures (JAM, 41).

Dans ce champ de lutte, le statut social de l'immigré le défavorise, lorsqu'il n'est pas en règle avec la loi du pays d'accueil, il évolue dans l'illégalité, dans la clandestinité, parce qu'il a un statut de sans-papiers.

Sa situation devient plus inconfortable qu'il l'est déjà du fait même de son statut d'étranger. Au regard de ce qui précède, il s'avère que l'immigré n'existe dans ce milieu avant tout et presque exclusivement que par son travail. Sa position de travailleur est forcément provisoire et l'idée du retour n'est jamais possible au regard de ce qu'il gagne. Quand l'emploi vient à manquer, sa présence est considérée comme illégitime. L'extrait étale la mauvaise foi et le manque de compassion de certains natifs qui, ayant une suprématie économique veulent gagner

davantage au détriment de l'immigré. L'étranger se dessine comme un champ de lutte et d'exploitation où les puissants écrasent les démunis.

Considérant le problème de domination, « ce qui morcelle le monde, c'est d'abord le fait d'appartenir ou non à telle espèce, à telle race » affirme Fanon (1961 : 170). Étant donné qu'il est étranger, l'immigré affronte de telles situations. Étant entre deux mondes, il a choisi l'exit-option, pas de retour possible dans son pays d'origine.

Chez Beyala, il ressort également que ces personnages occupent aussi des positions les plus basses et exercent des travaux dérisoires ; c'est le cas du père Abdou Traoré :

Quand il n'est pas de service de poubelles, il fait des exercices par terre pour s'augmenter mais il [ne] s'augmente pas à cause des soucis quotidiens. Tout ça pour dire qu'il n'est pas dérangeant et [ne] bouffe rien du tout (PPB, 26).

Ayant toute une ribambelle d'enfants en plus de ses deux femmes, le service de poubelle ne lui permet pas de subvenir totalement à tous les besoins familiaux. Ceci justifie leur présence dans ce bâtiment minable et peu coûteux, sans ascenseur ni chauffage. Dans son sens d'humour, le narrateur dévoile qu'Abdou tente de faire des exercices physiques pour maintenir sa santé ; c'est en vain car il n'a pas suffisamment de moyens pour une alimentation saine et appropriée. Dans cet eldorado mythique, la vie ne lui semble pas facile. La situation s'empire, lorsqu'il est arrêté :

À la maison, il [n'] y a plus grand-chose à manger, il [n'] y a plus de fric, vu que mon papa est toujours appelé et gardé à vue pour être mieux décortiqué. Je fais des bracelets, je les vends et je donne l'argent à M'am [...] (PPB, 24).

L'extrait montre que la situation familiale de Traoré se désagrège au fil des jours par manque de moyens financiers car le père ne travaille plus. Nous voyons le jeune Loukoum entreprendre une action dans le champ stratégique ; il fabrique des bracelets pour aider sa famille à survivre en l'absence du père.

Cette situation se lit également dans le texte de Wekape avec papa Bonté, qui se distingue par la vente des produits avariés :

À une centaine de mètre de notre immeuble se trouvait le dépanneur "papa Bonté", [...] il avait l'art d'appâter ses nombreux clients à qui il offrait en guise de bonus, des bananes et des tomates avariées

que les habitants de la rue accueillait avec une joie et une ferveur inénarrable. [...] “Papa Bonté” vendait, au mépris de la loi, des bouteilles de bière corsée et des paquets de cigarette qu’il refilait chèrement aux camarades de classe. C’est aussi chez “papa Bonté” que se réunissaient les malfrats de cette rue. On y trafiquait des drogues dures, des armes à feu et de sexe (JAM, 37).

Pour ainsi assurer sa survie, l’immigré se livre à des actes contraires à la loi, qu’il maintient selon les circonstances. Il s’engage dans des situations qui lui semblent faisable dans cet éventail du monde des possibles. En entreprenant un commerce illicite, Papa Bonté favorise le mauvais comportement des immigrés. Dans l’extrait ci-dessus, les jeunes immigrés trafiquent de la drogue et des armes. Il s’ensuit l’existence d’un système global d’habitus pluriels et diversifiés. L’immigré devient ainsi, « l’homme pluriel » (Lahire 1998 : 76) ou l’homme aux expériences multiples, qui déterminent l’individu et qui le distinguent des natifs. Ceci revient à dire que l’immigré actualise ses actions en fonction du contexte, de sa situation sociale précaire.

Nous observons cette situation à travers les personnages de *Black Bazar* :

Il y a toujours des attroupements devant la station du métro où des racoleurs teigneux harcèlent ceux qui passent par là avec une touffe de cheveux à la Jackson five. Ils leurs proposent des coupes rapides et moins chères dans les sous-sols à moitié éclairés ou au neuvième étage sans ascenseur d’un des immeubles délabrés des parages. Ces racoleurs, [ils] savent obliger les clients potentiels, les engager dans des couloirs tortueux, des escaliers sombres d’où l’on entend à longueur de journée, des coups de ciseaux et le grésillement de tondeuses de seconde main (BB, 204).

Ces actions témoignent d’une recherche d’identité dans ce nouveau monde où l’immigré est obligé de créer et d’inventer des situations pour survivre. Les conditions vitales construisent ainsi l’expression de l’individu. Nous le lisons dans l’extrait ci-dessous :

Je reconnais qu’à Château-d’Eau, on n’y coupe pas que les cheveux. On n’y aligne pas que les voitures aux immatriculations étrangères. On n’y trouve pas que des dames en charentaises et pyjama Yves Saint-Laurent. Il y a aussi la vente à la sauvette des vêtements. Les transactions vont se conclure dans des toilettes des cafés malgré la vigilance et les plaintes des commerçants. On y joue aux cartes, et les billets de banque passent de mains en mains à une telle vitesse qu’elle pousserait David Copperfield à prendre une retraite anticipée (BB, 207).

À travers la trajectoire de la vie de l'immigré, nous découvrons les différentes positions que prend le narrateur. Il explique les conduites sociales, les ressorts de l'action du personnage de l'immigré, par le recours à l'habitus selon lequel : « chaque acteur social est porteur d'une diversité de répertoires d'action » (Lahire 1998 : 82). C'est-à-dire que certaines actions sont pesées, réfléchies et rationalisées, d'autres ne le sont pas. La prostitution et la drogue, à titre d'exemple, deviennent un emploi lucratif pour les immigrées :

J'oublie ces jeunes filles perpétuellement décimées par des drogues dures qui, pour un sandwich, pour une cannette de bière, pour quelques dollars et même pour rien s'offraient bénévolement aux chasseurs de sexe qui écumaient la célèbre artère (JAM, 35-36).

La prostitution s'avère une activité très prisée et se révèle comme une valeur marchande pour les personnages de Beyala. La prostitution assure leur vie dans cet espace de l'entre-deux ; c'est le cas d'Aminata, la maman [biologique] de Loukoum :

Et bientôt Aminata repart travailler, [...] elle met une culotte en cuir, des bottes qui lui arrivent jusqu'aux cuisses et un pull col roulé qui moule bien les mamelles, vu que c'est c[e] qu'un client remarque d'abord. Elle va toute la nuit et elle revient le matin les yeux rouges, une haleine épouvantable et l'air crasseux (PPB, 234-235).

Musulmane par son origine, Aminata se prostitue pour gagner son pain. La conscience de la pauvreté est mise en évidence. L'espace de l'entre-deux est vécu comme un moment et espace de morcellement de l'identité du personnage et une remise en question des valeurs culturelles imposées par les conditions de vie ; il y a ainsi une dépersonnalisation, un sentiment de perte de sens de la réalité. En faisant mention de la prostitution, le narrateur prend une position où il déplore la situation médiocre de l'immigré.

Les quatre textes exposent les différentes perspectives qui caractérisent le personnage dans sa quête du mieux-être. L'immigré travaille d'arrache-pied pour gagner un salaire de misère. *Je suis un écrivain japonais* illustre cela :

Tout va mal depuis que l'heure de la sieste a disparu de notre cadran solaire. La machine humaine n'est pas faite pour être debout et alerte pendant dix-huit heures consécutives. [...] la société industrielle a éliminé la sieste tout en poussant la machine à fond de train. Pour tenir, on se dope toutes sortes de drogues. Suzie est au café et à la cigarette simultanément (JEJ, 75).

Le narrateur use de l'humour pour déplorer la sieste caractéristique des pays chauds à d'autres époques mais dans cette prise de position, il (le narrateur) montre combien la vie à l'étranger est pénible. L'immigré se dépense beaucoup pour survivre, il travaille sans relâche jusqu'à l'épuisement de ses forces. Pour refaire ses forces, il lui faut alors de l'énergie supplémentaire. Ainsi, a-t-il recours aux fortifiants que sont l'alcool et la drogue.

Dans ce nouveau milieu, les circonstances qui s'offrent à lui influent sur sa personnalité ; ceci nous conduit au point suivant,

C) Le comportement de l'immigré

Comme précédemment dit, la situation que vit l'immigré dans la terre d'élection conditionne son comportement. L'immigré est une personne en difficulté, chargée de problèmes, c'est la raison pour laquelle il se comporte de manière irrationnelle. Il ignore les règles qui sont en vigueur dans le pays d'accueil. Dans ce champ des possibles, l'individu perçoit les conditions sociales qui ne lui sont pas favorables ; en revanche, il développe des intentions créatrices pour s'adapter aux circonstances.

Les narrateurs de Mabanckou, Laferrière, Beyala et Wekape évoquent ces éléments dans leur trajectoire historique.

Le Petit Prince de Belleville illustre ce genre de comportement :

J'ne peux pas tous vous expliquer, mais j'vous jure que rien de tel que de mettre les Nègres ensemble pour voir tout le foin que ça donne. Ils rigolent plus de trois fois rien. Ils se tapent dans les mains, sur les cuisses, rejettent la tête en arrière et rient les dents dehors comme des nanas qui attendent un gros câlin. Quelquefois, ils chantent tous faux mais c'est vraiment pas important (PPB, 75).

Le narrateur se moque de ses frères et met en évidence leurs comportements jugés sauvages par le natif. Cette façon d'agir contraste avec le comportement du natif dont le silence et le calme sont d'or. Les manières de l'immigré sont mal vues par le natif, alors que pour ce personnage, ces agissements sont normaux. Le narrateur présente l'opposition des cultures. Il relève l'étrangeté du comportement de l'immigré, qui doit s'adapter à la nouvelle culture.

Dans ce champ de lutte pour la survie, l'immigré est parfois ennemi de lui-même lorsqu'il fait face à un intérêt personnel. Nous le découvrons dans *Black Bazar* :

La cohabitation avec les Nigérianes n'était pas de tout repos. Les chamailleries sur des futilités n'ont pas tardé à brouiller les relations entre les filles. Des histoires de petits copains ou de sorcellerie. Dès qu'une des Nigérianes emmenait un homme dans l'immeuble, les autres se mettaient en compétition pour coucher avec lui. [...] Les Nigérianes s'affrontaient avec des pilons, des fourchettes et parfois avec des bidons remplis de soude caustique. Certaines finissaient avec des visages zébrés des cicatrices profondes (BB, 84).

Quand l'individu décide de traverser une frontière pour se retrouver à l'étranger, s'arracher de sa famille, sa langue, son pays, cela témoigne « d'une audace qu'accompagne une frénésie sexuelle » (Kristeva 1988 : 15), car les interdits du pays d'origine n'existent plus dans ce pays d'accueil. Désormais tout est possible. D'où un comportement de déviation. C'est ce qui caractérise les immigrants de *Black Bazar*, qui rapportent comment pour de raisons financières les filles nigérianes s'adonnent à la prostitution. Elles ne tardent pas d'en venir aux mains lorsqu'un client potentiel se présente ; il faut donc s'approprier du premier venu. L'immigré mène une vie sous forme de théâtre et ses actions deviennent des scénettes dans la mesure où il faut faire un choix, une rupture, une adaptation ou une ruse pour survivre dans ce pays d'élection.

L'extrait ci-dessous exprime clairement cet état de choses :

On avait dû héberger une fille débarquée du pays parce qu'elle était dans la merde. Les gens qui l'avaient fait venir n'étaient que des baratineurs de première classe qui se sont défilés quand elle a atterri à Roissy. Elle s'appelait Louzolo [...]. Elle avait eu la sagesse d'avoir avec elle quelques numéros de téléphone de certains compatriotes de Paris. Les autres sur la liste s'étaient débinés ou ne décrochaient par leur téléphone. J'étais donc sa dernière chance (BB, 89).

Dans ce passage, le narrateur relève un comportement non conforme à la culture du pays d'origine : une fille qui partage le logement avec cinq garçons. C'est une chose inconcevable selon sa culture mais permisible dans un pays étranger. Nous remarquons que cette fille Louzolo a débarqué en France grâce au concours du capital social ou réseaux de connaissances. Au pays, elle avait de relations avec des gens qui lui fournissaient toutes les informations nécessaires pour qu'elle se décide de venir en France. Fort malheureusement, quand elle est arrivée, personne ne s'est présenté à son accueil. Bon gré mal gré, elle a été accueillie par ce

groupe de cinq hommes qui partageaient l'unique chambre. La fille Louzolo opère dans le champ des stratégies possibles en faisant un choix conscient. Au risque de se retrouver dans la rue, elle a accepté ces conditions. Son exemple montre l'angle qu'a choisi le narrateur, un aspect de la vie, important, dans la construction de l'identité hybride.

Les comportements de l'immigré jouent un rôle fondamental dans la formation de l'identité dans sa position de l'entre deux. Le narrateur de Wekape donne un renseignement capital :

J'entendais tous les bruits de la rue Vézina : coups de klaxon sonores, cris de drogués et des marchandes de sexe, chant lancinant des ambulances sur le qui-vive en plus de la musique infernale [...]. J'aurai tout donné pour quitter cette rue (JAM, 79).

Nous comprenons que les agissements de l'immigré dévoilent tout simplement son état intérieur. La réalité qui se dessine sous ses yeux, le désoriente. Il manifeste alors son désarroi par ce comportement non conforme à la loi de l'étranger ; il expose ainsi sa personnalité au jugement du natif. Son environnement devient un milieu bruyant, dangereux et hostile :

C'est à peine dans cette rue impitoyable que des enfants à peine entrés dans le giron de la vie construisaient la fondation de leur vocabulaire issu du langage de charretier que leur déversaient à foison les drogués invétérés, les marchands de plaisir, des tueurs à gage et les vagabonds qui écumaient tous les coins et recoins de cet espace (JAM, 38).

La rue Vézina, c'est ici que beaucoup d'enfants faisaient leur premier apprentissage du maniement des armes à feu et des armes blanches (JAM, 37).

En faisant mention de la délinquance, le narrateur de Wekape retrace fidèlement le phénomène social de l'immigré tel qu'on l'observe dans la société.

Par sa manière d'être, ses actions, il met en évidence un comportement distinct que Bourdieu nomme « capital culturel », qui se révèle « comme un patrimoine social et culturel dans des pratiques quotidiennes » (Bourdieu, 1998 : 272). Ce comportement forge ainsi la posture individuelle et marque la condition personnelle du statut social qui marque la différence. C'est-à-dire qu'aux yeux des natifs, les réactions de l'immigré apparaissent nouvelles et lui permettent ainsi de le distinguer comme étranger, comme une société à part, rendant le milieu dans lequel il vit, défavorable. À partir de cette prise de position, le narrateur prend en considération la vie sociale de l'immigré :

Ici en effet, comme dans d'autres quartiers défavorisés de la ville, tels Saint-Henri [...], le ressort de la violence, de la misère, de l'insalubrité et de l'incivisme avait été comprimé plus qu'il n'en fallait (JAM, 38).

Nous pensons qu'un tel comportement se présente comme une réplique du passé colonial, où le personnage se lance dans une offensive contre l'ordre inégal du monde. Des scènes de violence se passent dans ce milieu :

J'oublie également ces fréquentes scènes de ménage qui tournaient à la bataille sanglante au point où même les trois chiffres magiques-911 (la police) - ne suffisaient pas pour pacifier les belligérants (JAM, 36).

Étant dans l'instabilité permanente, pour commencer il défie la morale de son pays et provoque ensuite des excès scandaleux dans le pays d'accueil. De ce fait, son bonheur est limité par la situation qu'il traverse ; c'est une vie miséreuse. Vacillant entre la tristesse et la jovialité, avec une prédominance de la tristesse, il devient un être violent ; c'est l'éclatement du refoulement du désarroi intérieur. Ne pouvant plus rentrer dans son pays d'origine, mis à l'écart, il devient un personnage double comme l'affirme Kristeva : « L'expression de l'étranger signale qu'il est en outre » (Kristeva 1988 : 14) ; c'est-à-dire qu'il est de trop, il occupe ainsi une position ambigüe. Tel est l'un des personnages de Laferrière qui a abandonné son métier d'enseignant pour devenir vagabond :

J'étais professeur Juste en bas de la côte, j'enseignais l'histoire aux adolescents. Je traversais le parc deux fois par jour sans rien remarquer. Un jour un gosse qui avait pu être un de mes étudiants m'a vendu de l'héroïne. Je voulais tenter de l'expérience. [...] Ce n'était pas une expérience, c'était la réalité. Un jour je ne voyais plus l'intérêt d'aller enseigner [...] je me suis acheté un sac de couchage, c'est la seule chose dont j'avais besoin. Et je me suis installé sous cet arbre (JEJ, 138).

Le narrateur montre l'influence qu'exerce le milieu dans la vie de l'individu. À force de vivre dans un milieu dégradé et de fréquenter des endroits malfamés, on finit par s'y adapter et s'y confondre. Ce personnage de Laferrière est un intellectuel et professeur par surcroît ; il s'est laissé happer par ce jeune drogué et est devenu un homme de la rue, passant nuit à la belle étoile. Son comportement rejoint l'idée de Miguel de Cervantès qui dit : « dis-moi qui tu hantes et je te dirai qui tu es » (Miguel 1615 : 22).

En effet, cet individu se présente comme n'ayant pas de personnalité ; pour n'avoir pas su rester

fidèle à lui-même, il a cédé à la pression extérieure. Il montre une personne qui sort d'une vie noble pour entrer dans une vie différente, parallèle et vivre une nouvelle vie lorsqu'il déclare : « je voulais tenter l'expérience » (JEJ, 132).

L'individu paraît ridicule. Il ressort que, les comportements positifs ou négatifs qu'affiche l'immigré sont fondamentalement des manifestations des pressions dont il est l'objet.

En prenant cette position, le narrateur se moque en quelque sorte de ce personnage, mais en même temps il fait naître un éveil et une prise de conscience du danger qui guette à tout moment l'immigré ; étant dans une situation dualiste, il est désorienté. Ce changement témoigne d'une quête identitaire de l'entre-deux.

Le désœuvrement dans lequel l'immigré vit, le prive de toute distraction. Puisqu'il n'a rien et qu'il n'est rien, il est considéré comme un paresseux, un moins que rien, un vaurien. Aussi se préoccupe-t-il de choses sans importance et d'une banalité déconcertante, tels les personnages de *Black Bazar* qui, depuis le comptoir du Jip's [bar] contemplaient ce qui se passait dans un magasin de sous-vêtements :

On tombait sur les filles qui essayaient des strings. On faisait des commentaires et on ricanait lorsqu'elles passaient devant le bar (BB, 66).

Par manque de moyens et de loisirs, les immigrants fréquentent des bars ou des cafés désœuvrés qui deviennent leur centre de divertissement, où ils passent leurs temps à boire et à regarder les femmes. Un tel comportement se lit également dans *Le Petit Prince de Belleville* :

Je me sautille jusqu'au café de Monsieur guillaume. Tout le clan nègre est là. Il y a quelques arabes assis. Ils lorgnent toutes les nanas qui passent. Ils commentent, ils rigolent (PPB, 108).

Le printemps est là. Il fait beau [...]. Et vers le soir, tous les immigrants sortent boulevard de Belleville. Certains s'installent dans des cafés. Ils parlent. Ils se taisent [...]. Ils regardent les jeunes filles passer. Quelques-uns disent des gros mots sur la démarche de l'autre. Les immigrants [se] raffolent de la chose. Ils en parlent tout le temps (PPB, 206).

Ils passent ainsi leur temps et attendent la nuit pour aller dans leurs sombres taudis. L'immigré est ainsi considéré comme une personne étrange aux manières inconnues. Ne connaissant pas très bien les habitudes de l'étranger, l'immigré opère toujours dans le monde des possibilités stratégiques. Nous le voyons à travers les personnages de Beyala où Soumana, la deuxième

femme d'Abdou Traoré donne naissance aux enfants sous le nom de la première femme M'am qui est considérée comme la femme légitime en France :

-Tu parles ! Je peux même pas dire que mes enfants sont mes enfants.

-Pourquoi tu dis ça ?

-Parce que j'ai pas de papiers, j'ai rien. Les enfants sont juste sortis de mon ventre et c'est M'am qui m'a prêté ses papiers pour accoucher (PPB, 89).

Le narrateur nous présente un personnage en situation d'irrégularité. Devant ce problème d'accouchement, Abdou Père a imaginé une solution, celle de substituer la deuxième femme à la première. En effet, l'étranger ne présente qu'un système marital monogamique. Abdou s'affronte aux habitudes du pays d'accueil qui sont remarquablement différentes de ce qu'il connaît à savoir, la polygamie. Pour se conformer à cette nouvelle situation, il pose un acte qui n'est pas de mise dans ce nouveau pays, impliquant sa deuxième femme dans un état de Sans-papiers. Entre deux cultures, la première se réfère au pays d'accueil, la seconde à celle du pays d'origine considéré comme valeur archaïque ; ces représentations expliquent les conduites déviantes de l'immigré.

II c. Conclusion

Dans le parcours historique de ces auteurs, leurs narrateurs brossent souvent des situations marquées par la solitude et le sentiment de manque indéfinissable, doublé d'un sentiment de ne pas appartenir au nouvel environnement.

Dans ce deuxième chapitre, les narrateurs décrivent des banlieues, des grands bâtiments délabrés qui abritent dans leurs appartements insalubres de nombreuses familles et des jeunes immigrés qui recourent à l'informel pour survivre et d'autres qui cherchent tant bien que mal des moyens de s'en sortir honnêtement.

Dans la présentation de l'habitat de l'immigré, il y a renversement du centre : la banlieue et certaines zones spécifiques comme point de concentration des communautés immigrées. Avec Beyala et Mabanckou, ce sont les banlieues françaises et en revanche, c'est la France, Laferrière et Wekape, c'est une banlieue canadienne. « Il y a infiltration du centre, déplacement de la banlieue vers le centre. Inversement, il y a fermeture totale de la marge dans un choix d'auto-exclusion et le refus du regard central » (Cazenave 2003 : 91).

Ces textes mettent en scène des personnages immigrés confrontés à une société dans laquelle

ils doivent s'affirmer. En établissant une comparaison entre les personnages de ces quatre textes, nous sommes frappé par le fait que, l'immigration ou l'émigration est pour les uns, un séjour temporaire correspondant à une formation universitaire ; pour d'autres, c'est un refuge à cause de politiques dictatoriales ; pour d'autres encore, ce départ est suscité par l'espoir de trouver dans cet ailleurs, une amélioration de conditions de vie, une recherche de liberté et une réalisation des ambitions personnelles. Pour la dernière catégorie, il n'y a pas de bonheur possible sans l'étranger. Du point de vue actanciel, le statut des actants se définit par des signes sociaux négatifs et pathétiques, faisant d'eux des personnages tragiques.

Les personnages de ces quatre textes présentent des signes sociaux différents. Les sujets secondaires ont quitté leurs pays à la recherche des meilleures conditions de vie. Ils ont décidé d'aller tenter leur chance, les uns en France et les autres au Canada, l'eldorado mythique. Les actants principaux quant à eux, sont en quête du savoir.

L'habitat de l'immigré apparaît comme une première déception, son premier motif de désenchantement. En outre, il découvre un décalage entre l'espace rêvé, qui est la grande ville, celle des autoroutes, des immeubles et le lieu qu'il habite réellement, c'est-à-dire, la banlieue, la périphérie ; celle-ci s'apparente au milieu d'origine.

Il reçoit un choc qui le conduit dans la recherche des palliatifs ou des compensations pour un regain d'équilibre. Par rapport à ses rêves, cet ailleurs se révèle comme une illusion.

Chapitre III : La désillusion de l'entre-deux

Dans ce troisième chapitre, nous allons considérer les difficultés que l'immigré rencontre dans le nouveau pays, ses relations avec les natifs, la façon dont lui-même se considère et s'y prend pour survivre dans ce nouvel espace.

Pendant qu'il était dans son pays d'origine, il se nourrissait d'idées, s'imaginait un monde heureux ; « [...] il idéalisait l'Europe [ou le Canada] en un Eden mirifique, où le bonheur se ramasserait en brassées entières sur les boulevards des provinces » (Nkashama 1987 : 25). Il nourrissait un idéal sans connaître la réalité. Une fois arrivé, il est déçu par les réalités rencontrées. L'image d'un monde merveilleux qu'il entretenait, s'avère fausse, s'estompe et donne place à une dystopie ou une contre-utopie.

III a. L'utopie de l'immigré

L'utopie, selon Omgba et Atangana, est « le rêve d'un mieux-être, d'un mieux-vivre aussi bien individuel que communautaire » (2012 : 264).

Dans le cadre de notre travail, le terme « utopie » implique l'idée d'une société idéale, dans laquelle l'homme croit trouver sa consolation. Il s'agit de la quête d'un horizon ouvert porteur de promesses de liberté et de bonheur. Autrement dit, l'homme aspire à plus d'espace, à plus d'ouverture vers l'altérité.

Lorsque l'immigré atterrit en terre étrangère, le spectacle qui s'offre à lui, l'éblouit. La ville en elle-même avec ses gratte-ciels, ses routes ainsi que sa propreté correspondent à la ville de rêve tel que nous l'affirme le personnage de Beyala :

Je peux tout vous raconter. J'ai rencontré tellement d'hommes et de femmes, venus par grappes s'accrocher à la ville. Paris. Une image, un parfum, un mirage sans soleil, sans arbre (PPB, 21).

Dans ses rêveries, cette ville constitue une sorte de fantôme porteur de toutes ses attentes. Fort malheureusement, le premier contact avec ce nouveau monde apparaît très décevant car « l'immigré se voit différent du reste de la population du fait de son apparence physique » (Albert 2005 : 90) ; entendez, la couleur de sa peau. Certaines habitudes diffèrent ou ne sont pas pratiquées dans son pays d'origine ; l'usage de cartes bancaires par exemple, tel que le

narrateur de *Black Bazar* le mentionne :

Le crédit revolving, les découvertes bancaires [...] pourquoi les banques nous poussent à nous mettre la corde au cou au lieu de miser tout cet argent à la bourse et de nous foutre la paix dans notre misère ? (BB, 189).

En effet, dans la plupart des pays d'origine des immigrés, les cartes de crédit bancaire n'existent pas. Les banques restent le seul monopole des riches, des hommes d'affaires et de grandes entreprises. Le reste de la population garde son argent à la maison. S'affronter donc à cette nouvelle manière de vivre, pose un grand problème à l'immigré.

Lorsqu'il était dans son pays d'origine, il recevait des informations qui l'incitaient à quitter. Nous le découvrons à travers un des personnages de *Black Bazar*, Louzolo :

Ces gens qui devaient l'héberger lui avaient raconté qu'ils avaient un grand appartement qui donnait sur le Champ-de-Mars et que lorsqu'ils se brossaient les dents ou se rasaient, ils regardaient la Tour Eiffel. Louzolo était déçue de voir que je vivais dans un petit studio alors que j'avais quitté le pays il y a plus d'une décennie (BB, 190).

Louzolo découvre un environnement et un habitat qui ne répondent pas à ses attentes. Elle n'en croit pas à ses yeux. Elle venait pleine de bons rêves, voilà que tout s'effondre devant la réalité en face d'elle. C'est de manière humoristique que le narrateur peint le portrait de ses frères immigrants venus chercher le bonheur dans le pays d'accueil. Ce bonheur n'est qu'illusoire. La même impression se dégage du texte de Wekape, *J'appartiens au monde*. Lucie-Espoir, canadienne par son père et africaine par sa mère, côtoie les immigrés. Voyant les étrangers venir en masse et compte tenue de la réalité, elle s'exprime :

Je ne sais pas si le présent est beau pour moi ou pour toutes les centaines des rêveurs qui atterrissent chaque jour à l'aéroport Elliot-Trudeau, bordés de rêves faux et enivrés de calculs chimériques [...]. (JAM, 48).

Vu la misère dans laquelle croupissent sa mère et les autres immigrants voisins, Lucie-Espoir comprend donc que le pays dont rêvent les étrangers n'est qu'une utopie. Elle voit l'arrivée des immigrés d'un œil pessimiste. Lucie-Espoir pose ici le problème d'intégration : ceux-ci ne parviennent pas à s'intégrer. En tant qu'enfant de la nouvelle génération, elle partage les mêmes souffrances avec eux. Pour ce faire, elle prend la parole de ceux qui ne le sont pas pour dénoncer

ces conditions de vie et l'exploitation subie. Cette dénonciation apparaît aussi comme une mise en garde destinée à ses compatriotes au sujet du leurre que peut présenter l'exil.

Il en est de même des immigrés de Beyala. Ils pensaient que l'étranger est un pays où l'on gagnait facilement sa vie. Le narrateur s'exprime :

Pourtant, là-bas sur cette terre qui ne nous appartient plus, le tam-tam murmurait, les bouches soufflaient d'espoir : l'argent, l'argent ! Il est là dans ce paysage transparent au-delà des mers, au milieu des voitures, des lampadaires et des mirs fêlés, [...]. Les bouches disaient : « il y a de l'argent, des millions à ramasser, partout, avec les mains, avec la tête, avec le cœur, avec les fesses » (PPB, 22).

Le passage révèle l'espoir qui animait le personnage avant de traverser les frontières. Déjà dans le pays d'origine, il vivait l'illusion d'un paradis terrestre. Étant sur le lieu, l'immigré se rend vite compte qu'il ne vit que l'ombre de la vérité. L'adverbe « pourtant » dévoile ce sentiment de déception. Le rêve s'oppose à la réalité. D'où l'utopie :

J'ai perdu mon âme au-dessus d'un océan. Je suis un bout de différence qui fait rager les imbéciles. Mes pas dans les rues font monter les murailles et renforcent les pierres de l'indifférence. Moi l'immigré, l'étoile exilé, j'avance la tête renversée. J'essaie de ne pas peser lourd, d'être un papier froissé [...] (PPB, 81).

L'exil qui, autrefois semblait être une libération s'avère maintenant une expérience nouvelle qui le plonge dans une situation de tourment et de conscience déchirée, « parce que le point d'attache devient flou sans qu'il n'y ait possibilité de retour » (Kameni 2009 : 15).

En mettant l'accent sur les désillusions et les difficultés que rencontrent les immigrés, ces auteurs présentent un aspect moralisateur ou didactique de la représentation de la réalité du pays d'accueil. Ainsi, à travers les extraits pris dans *Black Bazar* et dans *J'appartiens au monde*, l'utopie apparaît comme des rêveries chimériques dans la mesure où le personnage ne connaît pas la réalité du pays rêvé.

Il ressort à travers les textes que, l'immigration, vue comme une libération, s'avère un potentiel échec en commençant par le regard que le natif jette à l'immigré.

III b. Le regard de l'autre

Parler donc du regard de l'autre, c'est chercher à comprendre, les deux figures de l'immigré qui déterminent son comportement dans la société d'accueil à savoir, celle de l'altérité par rapport à son origine et celle de la minorité dans sa relation avec la terre d'accueil.

Lorsque l'écrivain brosse la réalité sociale sous forme d'histoire ou de fiction, il montre son intention créatrice dans un cadre qui dévoile son savoir-faire, sans tenir compte du temps et du contexte de réalisation. Cette sorte d'engagement littéraire témoigne de la détermination qu'ont les hommes à changer les choses face aux interrogations de l'histoire. Ainsi se manifeste la présence de l'auteur, par le truchement de son narrateur et son attention à l'actualité : « cette actualité cherche à appréhender les relations sociales en faisant apparaître dans le récit, le regard qu'un individu peut porter de l'intérieur sur le monde social dans lequel se déroule son existence [...] » (Lévi-Strauss 1983 : 32).

L'analyse que nous entreprenons sur les quatre textes, *Black Bazar*, *Le Petit Prince de Belleville*, *J'appartiens au monde*, *Je suis un écrivain japonais*, permet d'affirmer d'une part, que ces romans essaient de recréer fidèlement le monde social de l'immigré. C'est-à-dire ses relations avec les natifs, les conflits et les tensions entre les groupes d'immigrés entre eux ; d'autre part, par leur imagination, ces auteurs tentent de compenser les frustrations dues à l'incohérence du réel car les immigrés sont frustrés dans la vie réelle. Il nous semble que ces quatre auteurs ont prélevé leurs matières sur le vif pour représenter une partie de leur vie : L'auteur fait comme si le réel surgissait devant lui alors qu'il a déjà eu lieu. Nous avons donc à faire à une reconstruction du monde vu à partir d'un point de vue particulier.

a) L'intolérance et le mépris

En venant dans la terre d'élection, l'immigré a cru y voir le moyen le plus sûr de s'enrichir, de se libérer du joug de la pauvreté et des gouvernements dictatoriaux qui l'oppressaient. Il ne l'envisageait pas comme un lieu de conflits et de domination. Confronté à la réalité de ce nouveau champ, il se rend compte qu'il construisait un monde en faillite. Il ne s'imaginait jamais ce que pouvait être la réaction du natif à son égard. Pour ce dernier, l'arrivée de l'immigré est vue comme une menace, elle irrite car il est considéré comme un envahisseur. D'où l'indifférence que le natif affiche à son égard.

En effet, la société d'accueil, loin d'être une source nourricière chaleureuse et accueillante, une

source de soutien moral, social et financier, est souvent hostile et plein de ressentiment. L'immigré affronte une société d'accueil dans laquelle l'acceptation est difficile. *Black Bazar* nous en donne l'exemple :

Monsieur Hippocrate n'est qu'un locataire, pourtant il se comporte en propriétaire [...]. Je ne sais pas comment il s'arrange pour savoir que j'ai un mois de loyer en retard ou que je n'ai pas assuré mon studio chez son assureur à lui, au bout de la rue [...]. Il prétend qu'il y a des bruits et des odeurs quand mes amis et moi, nous préparons de la nourriture et écoutons de la musique de notre pays d'origine pour oublier un peu les tracas de la vie quotidienne. [...] Je l'ai par exemple entendu râler que la France ne peut pas héberger toute la misère du monde, surtout les Congolais qui n'arrêtent pas de se pointer à la frontière [...]. Il y a d'autres pays en Europe, on n'a qu'à aller vivre là-bas ou retourner chez nous dans nos cases en terre battue. Et il sortait ces inepties en me défiant du regard (BB, 36-37).

Le narrateur nous introduit dans le champ de lutte où l'immigré entre en confrontation avec le natif ; ce dernier se trouve confronté aux individus qui ignorent les règles de base de civilité sociale. C'est la raison pour laquelle Hippocrate dans l'extrait ci-dessus, fait montre d'un sentiment d'intolérance à l'égard de son voisin immigré. Lorsqu'il mentionne « les cases en terre battue », il sous-entend le temps historique colonial où l'immigré vivait à l'état de la sauvagerie. Il paraît ainsi selon le passage susmentionné, comme un envahisseur, comme un ignorant, un insensible à la situation du pays d'accueil. Le regard que le natif lance à l'immigré l'emprisonne dans la catégorie de sous-développé : le narrateur fait répéter à Hippocrate tous les clichés chers aux colonisateurs, non sans humour.

Pendant que le serveur était reparti chercher des glaçons, monsieur Hippocrate s'est penché vers moi : -Vous avez vu ce serveur ! Lui je vais le virer, je vous jure ! Il a des cheveux un peu frisés, ça ne m'étonnerait pas qu'il ait du sang nègre quelque part ! Regardez le bien, est-ce que c'est normal qu'on embauche des gens pareils hein ? [...].

Il paraît qu'il y a des noirs immigrants qui demandent des réparations pour les pertes causées par la colonisation [...]. Moi, je dis que vous avez beaucoup à gagner avec l'héritage de la colonisation. Qu'est-ce que la colonisation, hein ! C'est un élan de générosité, c'est une aide qu'on apporte aux petits peuples qui sont dans les ténèbres [...]. Les civilisés sont allés au secours des sauvages qui vivaient dans les arbres et se grattaient avec les orteils (BB, 223).

Hippocrate adopte l'habitus de classe, celle de domination. Il évoque les relations de domination de l'histoire coloniale et expose ainsi son mépris à l'égard de ce serveur métis qu'il croit être de sang nègre. Hippocrate revêt la peau du racisme ; il se croit supérieur à ce serveur

et montre que la présence du noir, c'est-à-dire de l'immigré, est une nuisance.

Nous le voyons aussi à travers le texte de Beyala ; c'est le jour de Noël, Mr. Abdou a organisé une fête. Pour agrémenter la soirée, il a mis de la musique qui dérange l'un de ses voisins :

Enfin mon papa sort son magnétophone et met des cassettes de la musique malienne. Ça gueule à réveiller un mort.

- Que la fête commence ! Il dit.

Mais, voilà madame Zola, notre voisine qui arrive. Elle frappe. Elle dit que la musique la dérange, qu'elle [ne] peut pas dormir. Mais elle [ne] a pas l'air de quelqu'un qui dort, vu qu'elle porte une robe grise et ses quatre cheveux qu'elle a sur son crâne viennent de quitter les bigoudis (PPB, 147).

Le regard du natif signifie à l'immigrant qu'il est un gêneur, un indésirable qui vient semer le désordre dans l'espace du natif. Il agace et on le lui montre franchement sans pitié ni gêne. Déplacé au sens de quelqu'un qui vient importuner, il (l'immigré) se situe en ce lieu « bâtard, la frontière de l'être et du non-être social ; il suscite l'embarras » (Bourdieu 1998 : 13). Autrement dit, n'appartenant plus à son pays et étant dans l'espace où l'on ne veut pas de lui, sa vie présente reste en suspens ; il se crée ainsi des attitudes de l'entre-deux. Les personnages d'Hippocrate (*Black Bazar*) et de madame Zola (*Petit Prince de Belleville*) donnent l'exemple du rapport entre l'immigré et le natif comme des relations d'une porte fermée et du seuil infranchissable du paradis. Par ses manières d'être, par son comportement et sa culture, l'immigré apparaît différent du natif. Il est donc un étranger, au regard des hommes et des femmes du pays d'accueil ; et la plupart de ses attitudes sont considérées comme négatives :

Et quand notre fille est née, il [Hippocrate] voulait savoir si j'avais des triplés et non un seul bébé parce qu'un seul enfant ne pouvait pas piailler comme toute une école maternelle. Et il est allé larmoyer auprès de notre propriétaire commun qu'il y avait des groupes d'Africains qui semaient la zizanie dans l'immeuble, qui avaient transformé les lieux en une capitale des tropiques, qui égorgeaient les coqs à cinq heures du matin pour recueillir leur sang, qui jouaient du tam-tam la nuit pour envoyer des messages codés à leurs génies de la brousse et jeter un mauvais sort à la France (BB, 39-40).

En effet, le regard que le natif porte sur l'immigré suscite un questionnement identitaire. Le natif considère ce personnage comme un être dégradé, vivant au ban de sa propre société et à laquelle on ne doit aucun respect :

Je ne parle plus à monsieur Hippocrate. Je m'arrange pour rentrer quand il dort déjà. Et lorsqu'on se

croise sur le palier ou dans le local des poubelles, on se défie du regard. Lui crache par terre et hurle :
- Espèce de Congolais ! [...] Retourne chez toi (BB, 46).

Hippocrate manifeste son mépris vis-à-vis de l'immigré, en lui montrant clairement qu'il n'est pas chez lui. À travers ces extraits, le narrateur présente les différentes positions qu'il prend dans sa trajectoire sociale pour montrer la situation de l'entre-deux de l'immigré. Ce sentiment d'intolérance et de mépris, nous le rencontrons également chez Wekape à travers cet extrait :

Blaise Lumière [français], [...]. Ils suffisaient d'une simple discussion pour qu'il rappelle pompeusement à ses braves interlocuteurs qu'il était le maître et que le Canada français, la Tunisie, le Gabon et le Cameroun lui devaient respect et gratitude, car ils étaient, selon lui, les fruits de la colonisation française. « Vous représentez aujourd'hui des pays respectés grâce aux efforts herculéens que nous avons consentis pour vous hisser à un niveau satisfaisant de l'illustre humanité » clamait-il sans cesse, sous le regard terrifiant de ses voisins qu'il appelait fréquemment « Mes enfants » (JAM, 65).

Dans cette prise de position, le narrateur dévoile la lutte et les conflits auxquels les immigrés sont confrontés dans ce champ social. Il présente les relations d'opposition - à l'instar du temps colonial- entre agents dominés que le personnage appelle « ses enfants » et agents dominant, les colonisateurs. Le narrateur expose l'esprit du paternalisme colonial qui existe encore. Le personnage de Blaise adopte un habitus de classe ; il met en évidence le mécanisme d'inégalité sociale, basée sur l'acquisition du capital culturel et racial qui permette la distinction. Le rejet de l'Autre trouve son origine dans le passé colonial en ce sens que les ex-colonisateurs et ex-colonisés gardent en eux des traces indélébiles des anciennes relations qui se traduisent pour les uns, par un esprit de domination et de supériorité, pour les autres par un esprit d'exploitation.

Face aux attitudes du natif, l'immigrant, loin de son pays, se sent perdu dans ce champ de la polémique. Cherchant à se positionner, il devient l'homme de l'entre-deux, « de l'entre-deux temps, de l'entre-deux sociétés » (Abdelmalek 2004 : 158) ou l'homme du tiers-espace.

L'autre en lui rappelant sans cesse le temps colonial, c'est-à-dire le temps de « là-bas », alors qu'il vit présentement ici, il devient l'homme d'« ici » / de « là-bas » ou l'homme de l'entre-deux temps. En essayant de revivre la culture de là-bas dans l'ici (lorsqu'il égorge les coqs, joue au tam-tam et écoute la musique de chez lui tel que nous l'avons vu dans *Black Bazar* (BB, 40) ; dans ses manières d'être, l'immigrant devient l'homme de l'entre-deux sociétés.

Le narrateur opère donc dans un champ de la polémique où les deux protagonistes, le natif et

l'immigrant se défie du regard.

Partant de la structure significative du pays d'accueil, le natif manifeste son mécontentement dans ce champ social et ceci affecte ainsi le vécu quotidien de l'immigré. Chaque action du natif influe sur la vie de tous les jours, sur les relations entre eux. Ces relations sont souvent de relation d'intolérance et de rejet.

Il va sans dire que l'immigrant est souvent sujet aux suspicions qui favorisent la délation et la haine, surtout lors de la crise économique. *Black Bazar* nous en donne l'exemple :

Je [Hippocrate] ne vous l'apprends pas, la situation est grave. Très grave ! Il paraît que le trou de la Sécu ne fait que se creuser à cause de certains voyous qui n'ont pas le sens des valeurs républicaines et qui menacent notre démocratie. Je ne cite le nom de personne, mais il faut faire quelque chose (BB, 27).

L'immigré se présente ici comme un non national, un mal venu dans la mesure où sa seule présence est considérée comme une invasion. Il est de ce fait, assimilé à un ennemi de l'intérieur qui revêt une identité négative. Ayant un travail précaire, il est perçu par le natif comme responsable de la dégradation de l'emploi car il vend à bas prix sa force de travail. Et lorsque le système social ne marche pas, c'est lui qu'on condamne comme nous l'avons vu dans l'extrait ci-dessus. Il devient le bouc-émissaire.

Hippocrate voit la présence des immigrés comme un problème social, dans la mesure où ils ont besoin d'aide et de support pour trouver une place et s'assimiler au natif. En effet, le service de la sécurité sociale française, à l'époque où le narrateur parle, connaît un déficit dans son économie. Nous voyons que Monsieur Hippocrate attaque son voisin immigrant ; il l'accuse d'être responsable du trou qui se creuse dans la sécurité sociale du fait que cet immigrant jouit de toutes les indemnités sociales. Notons qu'Hippocrate jouit aussi de ces mêmes intérêts gratuits ; il éprouve de la jalousie à l'égard de ces immigrants qui bénéficient aussi de ce droit. Ainsi, chacun à la poursuite de ses intérêts, à la recherche de son capital exploite le plus faible que lui. Le narrateur dénonce, dans l'extrait ci-dessus, les injustices sociales en mettant en évidence le principe de la « Pyramide des tyranneaux » ou le principe selon lequel « un individu socialement opprimé par un plus puissant que lui trouve toujours un moins fort pour se reposer sur lui et se faire tyran à son tour » (Memmi 1985 : 4).

Les personnages de Beyala connaissent un cas presque similaire où ils sont traités de voleurs d'allocations familiales. Suite aux accusations d'un natif, Madame Saddock, Abdou Traoré est arrêté pour avoir deux femmes et une ribambelle d'enfants :

Les policiers sont venus chercher mon papa. Ç'a été comme un coup de théâtre. [...] Ensuite des journalistes sont venus. Ils nous ont mis comme ça, les plus petits devant et M'am derrière.

- Souriez... Allez, un petit sourire ! Qu'il disait le photographe. [...]. Ils ont fait des photos quand même. Ils sont partis. Et aujourd'hui, il y a une grande photo de nous dans le journal. [...] Et c'est écrit : « Une Famille D'immigrés Déclare Des Fausses Naissances, Et Détourne Plusieurs Millions De Centimes Aux Allocations Familiales » (PPB, 246-247).

Abdou père est venu de son pays polygame selon la tradition musulmane. Pour les Français, avoir deux femmes paraît anormale. Étant donné que de nombreux immigrés dépendent de services d'aide sociale selon la loi française, la famille Abdou bénéficie aussi de ce privilège. Ne comprenant rien à la culture de ces immigrés, Madame Saddock française d'origine va porter plainte contre Abdou qui sera arrêté par la suite. Les journalistes viennent prendre les photos pour humilier toute une famille en la mettant à la une des informations. L'action des journalistes traduit le mépris et l'hostilité que le natif développe vis-à-vis de la race d'immigrants, de la race noire. La famille Traoré revêt ainsi la carapace de voleur qui bénéficie illégalement des allocations familiales :

Les mères ? Eh bien ! J'en ai deux et c'est [sont] elles qui sont les causes de tout ce raffut ! Vous savez bien ! C'est passé dans les journaux. Un nègre avec deux femmes et un tas des mômes pour toucher les allocations familiales. Ç ['] a fait un foin du diable (PPB, 8).

Il devient évident que l'immigré, quel que soit son acte, ne serait autre qu'un perturbateur. Il est considéré comme la source de tous les maux. Dans cet espace de l'entre-deux, la vie de l'immigré est faite d'épreuves ; une vie où « ses actes sont des événements parce qu'ils impliquent surprise, rupture, adoption ou ruse » (Kristeva 1988 : 17) ; autrement dit, le natif pense qu'il est vain de chercher à prévoir les conduites de l'immigré car ils sont impossibles, avec eux, on ne sait jamais. Ils sont victimes de toute sorte d'injustice.

Ses réactions démontrent un habitus d'attachement au groupe dominant et une disposition teintée de racisme. Il s'avère que le natif ne veut pas être associé, voire identifié à l'immigré. Ce dernier paraît « un arriéré pervers, aux instincts mauvais, voleur, un peu sadique » (Memmi 1985 : 104). Son isolement garantit la prolongation de l'intolérance et l'imposition de la souffrance. Par ses actes, l'immigré perd toute sa personnalité. Incompris, l'accusation le trouble et vit en marge de la ville. Il crée ainsi une distance supplémentaire avec la population d'accueil.

Ces conditions de vie n'émeuvent pas l'État. Ainsi, l'immigré se voit inconsideré :

La rue Vézina ! [...] Ici en effet, comme dans d'autres quartiers défavorisés de la ville [...], le ressort de la violence, de la misère, de l'insalubrité et de l'incivisme avait été comprimé [...]. Les hommes politiques, les députés et les ministres y passaient les yeux hermétiquement fermés, tapis dans les sièges moelleux de leur véhicule qui les conduisait vers des destinations plus recommandables pour leur bonheur (JAM, 38).

En vertu du capital économique que le natif possède, la structure en place contribue à l'isolement des immigrés. Aussi « l'ordre symbolique est-il cette forme du pouvoir qui s'exerce sur le corps directement en dehors de toute contrainte physique » (N'Goran 2009 : 192). À travers cet extrait, le narrateur montre l'indifférence qu'affiche le natif à l'égard de l'immigré et le sentiment de rejet qu'éprouve l'immigré face à ce regard.

Dans *Black Bazar*, le sentiment de mépris émane surtout de l'histoire coloniale où l'immigrant est considéré comme un sauvage.

Wekape nous présente une autre dimension du regard de l'autre. La narratrice, Lucie-Espoir est mise dans la catégorie d'envahisseuse, de perturbatrice et d'indésirable, pour avoir empêché sa mère de réaliser le rêve de sa vie. Lucie-Espoir est une conséquence du regard de l'autre. Stéphanie exerce le métier de garde bébé, afin de subvenir à ses besoins après avoir été coupée de toute subvention familiale, à cause de l'arrestation de son père dans son pays d'origine. Alors à son poste, elle tombe dans le piège du regard que lui tend son patron, la duperie :

Le Patron Mr Grenier dit : Stéphanie, nous sommes divorcés. [...] nous sommes divorcés et elle est partie sans laisser de traces, m'abandonnant le destin de notre fille. C'est difficile, Stéphanie, mais je dois reconstruire mon bonheur et me reconstruire après ce passage à vide (JAM, 31).

Le personnage de Jean-Philippe Grenier, poussé par ses désirs charnels, cherche à avoir sa bonne dans son lit. Face à son refus, Jean-Philippe Grenier compose une histoire qui aura un résultat satisfaisant pour lui. Il déclare qu'il est divorcé alors qu'il ne l'est pas. Semblant s'apitoyer sur son sort, Stéphanie se laisse faire. Elle baigne dans l'extase de l'amour et de la joie, de voir sa misère prendre fin, lorsque celui-ci lui promet un mariage heureux. Les noces n'auront jamais lieu car la femme de Mr. Grenier rentre, elle n'était qu'en mission de travail. Elle trouve son mari en flagrant délit de lit ; elle s'en prend à Stéphanie, c'est la guerre. Le

petit moment de bonheur que Stéphanie a passé avec cet homme, s'avère un leurre. Lorsqu'elle cherche à comprendre la situation, ce sont de coups qui tombent sur elle :

Les coups pleuvaient sur ma mère (Stéphanie) et elle n'avait ni la force de se défendre, ni le temps de se poser des questions. Si au moins, elle savait ce qui se passait... Elle appela Jean Philippe, cet homme dont elle attendait un enfant et qui lui avait pompeusement promis, il y a trois semaines environ, au cours d'un inoubliable dîner, le mariage. [...], ma mère avait réussi enfin à se lever au moment où la blonde pointait nerveusement son arme à feu sur sa tempe en sueur. Elle la poussa instinctivement et l'arme s'échappa de ses mains. Pendant qu'elle se baissait pour la ramasser, ma mère en profita pour s'enfuir. Au salon, où elle passait à une allure de coureuse de cent mètres, elle aperçut la tête de cet homme qu'elle considérait encore comme son fiancé, caché derrière le téléviseur.

- Au secours, Jean-Philippe ! [...] Au secours sauve-moi, je t'en prie !

- Chut ! [...] Sauve-toi je t'en prie et sauve-moi, c'est ma femme.

- Mais tu m'avais dit...

- Ce n'est pas le moment ! Sauve-toi va-t'en.

Elle se dilua dans la clarté avare du jour levant, en chemise de nuit et arriva chez elle essoufflée, morte de peur et de chagrin, trempée de sueur et de honte, le visage bosselé. Depuis ce jour maudit, elle ne vit plus cet homme (JAM, 33-34).

L'extrait met à nu le stratagème monté par le patron pour conquérir le cœur de son employée, la convaincre de coucher avec lui. Nous dirons en termes de Bourdieu, que Jean-Philippe a usé de la violence symbolique, c'est-à-dire qu'il a fait admettre ses intentions comme légitimes afin d'obtenir ce dont il avait besoin. Stéphanie, à la recherche du capital économique, a voulu opérer dans le champ des possibilités stratégiques pour résoudre son problème. Elle tombe dans une embuscade qui va gâcher toute sa vie. Le narrateur dévoile ici l'égoïsme, le manque de responsabilité et de considération de la personne humaine, de Jean-Philippe, sans compassion ni cœur pour Stéphanie. Il est indifférent et dur, il n'a jamais manifesté l'intention de voir la fille après l'incident. Couvert par l'immunité de sa classe, il vit sans aucun souci.

Le narrateur présente les dispositions d'un habitus qui montre l'importance de chaque événement ayant marqué sa vie dans son trajet historique. L'histoire de Stéphanie dévoile l'attitude du natif envers son travailleur immigré. Cette situation se présente sous forme d'un rapport de force entre deux partenaires, dominé et dominant : « Le dominant est défiguré en oppresseur, tricheur, préoccupé uniquement de ses privilèges et de leur défense à tout prix ; le dominé en opprimé, brisé dans son développement, compose avec son écrasement » (Memmi 1985 : 110). Stéphanie à cause de sa position défavorisée n'a pas quelqu'un pour plaider sa

cause et défendre ses droits. Le narrateur dénonce ce rapport avilissant qui s'exerce sur les êtres vulnérables.

Tout s'est passé si vite qu'au bout de trois semaines, Stéphanie se retrouve enceinte sans mari, ni travail ; et c'est le cauchemar qui commence. La naissance de cette petite fille métisse qu'on appelle Lucie-Espoir et qu'elle surnomme Lucifer-Désespoir ne va qu'empirer sa situation déjà misérable. Aussi place-t-elle tous ses malheurs sur le dos de son enfant qu'elle méprise et déteste :

Quand elle (Stéphanie) me (Lucie-Espoir) vit, elle plaqua longuement sur moi son regard vif, puis tapant dans ses mains, elle lança :

- Maigrichonne, je ne sais si tes os se garniront un jour de la moindre couche de chair. À y voir de près, tu es condamnée à mort, je dois malgré tout réaliser que tu es ma fille, que tu sors de mes entrailles, même si c'est à cause de toi que ma vie est détruite [...] (JAM, 76).

Le motif de l'immigration de Stéphanie était de poursuivre ses études afin d'avoir une vie meilleure. Malheureusement, ses rêves ne se sont pas accomplis à cause de la naissance de cette enfant dont elle doit prendre soin.

Le regard de l'autre apparaît, ici, comme un regard usurpateur. Le narrateur dénonce les rapports sociaux de domination et d'imposition de sa volonté dans l'acquisition du capital symbolique. Stéphanie est confuse ; la réaction de la femme du patron la bouleverse au premier abord. Ensuite l'accusation « de voleuse de mari » la trouble davantage : ceci rejoint l'idée selon laquelle l'immigré « est présumé voleur, il faut le garder effectivement contre lui, suspect par définition ne serait-il pas coupable ? » (*Ibid.* :108). Dupée par l'homme et abusée par la femme, elle se voit humiliée, anéantie et diminuée. Stéphanie serait-elle insensible au mépris ? Comment échapperait-elle à l'agonie de sa vie ? Telle est la situation que connaît l'immigrant dans cet espace de l'entre-deux.

Nous trouvons aussi dans le texte de Laferrière le mépris et l'intolérance. Le narrateur de *Je suis un écrivain japonais* entre dans un restaurant. Pendant qu'il prend son repas, il savoure aussi le texte de Bashô. Le responsable de ce restaurant, l'apercevant en train de lire, voit cela de mauvais œil et l'interpelle :

- Qu'est-ce que tu fais ? [...]
- Tu lis quoi ?
- Bashô (regard suspicieux) (P. : 75)

- C'est qui lui ?
- Un poète japonais
- Tu te moques de moi ?
- Non
- T'es japonais ? [...]
- Tu n'es pas de la police par hasard ?
- Pourquoi je serais de la police ?
- tu peux finir tes frites, mais après tu pars.
- J'accepte qui je veux... Tu perturbes la clientèle.... Rejean est parti... Les gens que tu vois là viennent ici depuis au moins vingt ans. C'est leur dernière station avant la rue, Je dois les protéger...T'as compris-là (JEJ, 76).

Dans cet extrait, l'intolérance correspond à une forme de racisme que Memmi définit comme étant « la valorisation généralisée et définitive, de différences réelles ou imaginaires, au profit de l'accusation et au détriment de sa victime afin de justifier une agression ou un privilège » (Memmi 1985 : 98-99).

La présence de ce personnage dans ce restaurant s'avère intolérable car il déstabilise les repères fondamentaux à savoir, l'identité. Le responsable du restaurant chasse ce personnage sous prétexte de protéger sa clientèle. Nous découvrons dans cette attitude du natif, la peur de l'autre qui implique une attitude de rejet ; ne le connaissant pas, il paraît un ennemi potentiel, susceptible de trahison ou d'espionnage. En effet, l'immigrant grâce à sa position sociale, à son statut et particulièrement au capital symbolique qu'il a acquis, il est capable de fréquenter certains restaurants de classe comme c'est le cas dans l'extrait ci-haut cité. Cependant, il est toujours considéré comme un perpétuel suspect et comme une classe dangereuse. L'immigré est vu comme une menace d'atteinte à l'intégrité culturelle. Il ressort qu'il est soumis aux épreuves d'humiliation qui montrent la suspicion dans laquelle on le tient : « Il est fonction à des multiples contrôles, des tracasseries administratives auxquelles il est soumis, la preuve de son identité, etc. » (Abdelmalek 2004 : 46).

Mes anciens colocataires de château-Rouge avaient le privilège de prendre de la bière avec moi dans notre studio. Monsieur Hippocrate s'enflammait, faisant la police devant l'entrée de l'immeuble. Il demandait à mes clients leurs pièces d'identité. Et moi je réagissais violemment :

-Vous n'êtes pas de la police !

- Et vous, vous emmenez tous les clandestins de France et des pays voisins dans cet immeuble ! Vous allez m'entendre (BB, 98).

S'il n'est pas contrôlé, il est surveillé. Cette surveillance le maintient dans une sorte de prison où l'on cherche à le punir. Dans cette optique, la surveillance consiste en un regard que Michel Foucault nomme « le regard panoptique » (Foucault 1975 : 179). Il s'agit d'un regard qui tente de discipliner le personnage. Nous le découvrons dans l'extrait ci-dessous :

Deux policiers sont arrivés une heure plus tard. L'interrogation a débuté par une accusation directe. Je n'en menais pas large. Que faisait un Nègre et une asiatique dans une chambre crasseuse de ce quartier mal famé ? Je ne savais pas quoi répondre. On m'a tout de suite accusé d'être son mec puis on m'a longuement questionné à propos de la filière asiatique qui, semble-t-il, prend de plus en plus d'ampleur à Montréal (JEJ, 96).

Dans sa trajectoire historique, le narrateur focalise son attention sur l'image négative que le natif se fait de l'immigré. Le passage nous apprend que le narrateur a reçu la visite d'une fille asiatique dans sa chambre. Celle-ci, au beau milieu de la nuit se jette par la fenêtre et meurt. Il s'agit d'un subterfuge orchestré par cette dernière alors qu'elle avait déjà un plan dans sa tête. Voilà que la police arrive sur le lieu du crime. Le corps de la défunte gît devant la fenêtre de ce nègre. Tout soupçon pointe sur lui à cause de sa race et du milieu dans lequel il vit : la banlieue.

Par cette position, le narrateur dénonce toute considération négative et toute accusation fortuite contre l'immigré, à qui l'on prête des traits plus ou moins dégradants. Sur fond d'analyse, il ressort que les aversions et les répulsions qui se manifestent de façon apparente à l'égard de l'immigré, révèlent tout simplement l'expression d'un narcissisme du natif qui aspire à s'affirmer lui-même. En d'autres termes, le natif tente de se redéfinir face à cette invasion. Il se trouve entre le marteau et l'enclume ; doit-il rentrer ? Ces éléments concourent à une quête identitaire dans l'espace de l'entre-deux.

Remarquons que la société d'accueil se caractérise par un ethnocentrisme ; elle voit ses manières de faire comme normales, naturelles et correctes alors que celles de l'immigrant sont jugées sauvages et anormales. Aussi voit-on des termes défavorables ou des stéréotypes assignés à l'immigré. C'est ce que tente de montrer le texte de Laferrière :

-Le cliché se situe bien au-dessus de la morale. Il est là, rond mystérieux, éternel. Il nous regarde en souriant. Aucune utilisation personnelle d'un cliché n'est possible, sauf le renvoyer à l'expéditeur. On sait bien que les Nègres sont paresseux. Voilà un cliché. Et quand un blanc travaille trop, il dit qu'il travaille comme un nègre (JEJ, 100).

Dans ces rapports entre l'immigré et le natif, l'extrait dévoile de façon humoristique l'ingratitude ou la forme négative du mépris qui refuse à l'individu, l'approbation du mérite, la considération de ses talents. L'individu est comme n'existant pas.

Le narrateur déplore ce sentiment de négativité, cette considération de l'immigré en tant qu'individu marqueté par des stéréotypes. En effet, « le stéréotype décrit l'image des Autres souvent exploités en termes de ce qu'on croit ou ce dont on a peur pour soi-même » (Westphal 2011 : 144), c'est-à-dire que le stéréotype ne reproduit pas une image en soi, mais une image pour soi, une image prétexte, destinée à se représenter soi-même. C'est la même pensée qu'exprime Lottin Wekape :

Ma corpulence, enfin était une source de moquerie constante. J'étais en ce temps-là, affreusement maigre, au point où la moindre action que j'exécutais suscitait des frayeurs. À la fin, il n'était pas rare en me promenant dans les corridors de l'école, d'entendre le même discours autour de moi : « Tiens, tu ne connais pas donc pas Louchi ? Mais là ! C'est la fille métisse désossée qui porte les mêmes vêtements dégelasses chaque jour. Oui, cette fille atypique qui adore exhiber tous les jours son affreux costume d'halloween (JAM, 95).

Ce passage met en présence la narratrice Lucie-Espoir qui se distingue par sa pauvreté et par la couleur de sa peau. Ne connaissant pas son père (un canadien), elle est maltraitée par sa mère (une camerounaise) et mène ainsi une vie miséreuse. Évoluant dans un milieu pauvre, ce personnage vit à l'image de « sans-papiers ». Nous avons là un être, de prime abord, entre deux cultures, celle de sa mère parce que vivant au milieu des immigrants et celle de son père ; elle vit au Canada et affronte la culture canadienne à l'école. Lucie-Espoir est, de ce fait, un « sujet-innommable » (Toumson 1998 : 15)⁶, en ce sens qu'elle n'a aucun repère.

Souffrant d'un brouillage identitaire, elle n'échappe pas aux stéréotypes qui font d'elle une misérable sociale. Elle ne connaît aucune race d'une manière particulière. Elle a appris la culture de la race de sa mère par personne interposée. C'est-à-dire par le concours de la tribu d'immigrés qui sont ses voisins. Sa situation culturelle se définit en vivant en « échos avec le multiple, sans se réduire à une seule culture, elle fait donc preuve de cosmopolite » (Atangana 2010 : 150). En d'autres termes, Lucie-Espoir est d'ici et d'ailleurs. Elle est l'illustration symbolique d'une situation humaine exemplaire, le métissage que Toumson nomme « image-

⁶ Toumson, Roger. 1998. *Mythologie du métissage*. Paris, PUF.

force ou sujet innommable », en ce sens qu'il (le métissage) indique l'ouverture à l'autre et le dépassement des enfermements des cultures.

« Il semble effacer les frontières et les séparations car il supprime la transgression et se valorise à travers le brassage des cultures » (Brunel 1993 : 13). Symbiose de deux cultures, Lucie-Espoir se trouve entre deux bords pathétiques ; l'absence de son père, la haine de sa mère et l'humiliation, les heurts que lui font subir ses camarades. Dans ce champ de lutte, le jugement des autres l'immobilise ; elle subit le regard des autres qui la sculptent et qui lui renvoient une image négative. Puisqu'elle n'est ni noire ni blanche, entre les deux, elle vit doublement l'altérité.

Dans cet extrait, l'auteur traduit le phénomène de métissage, la coexistence en un même sujet de deux identités différentes. Il se sert du métissage biologique pour scruter les questions beaucoup plus complexes du monde actuel à savoir, le mélange culturel ou « le chaos-monde qui n'est qu'un simple "melting pot" par lequel la totalité-monde se retrouve aujourd'hui réalisée » (Glissant 1995 : 82). L'identification de Lucie-Espoir à la communauté africaine prédomine et épouse la solidarité instinctive devant les autres immigrés. Lucie-Espoir découvre qu'à l'école, elle est raillée, elle devient l'objet de fascination : on la remarque, on parle d'elle, on la hait. Elle n'est donc pas une présence banale, négligeable ; elle est plutôt un problème : le négatif, la pauvreté ; comment, explique-t-elle, ne peut-elle pas avoir honte de sa condition après avoir été méprisée et après avoir été sujet de moquerie !

À travers cet extrait, le narrateur présente le regard comme un élément qui façonne la figure de l'autre. La première figure, celle de l'altérité dans le rapport entre Lucie-Espoir et la communauté des immigrants ; la deuxième figure est celle de la minorité qui se réfère à sa relation avec son milieu natal. Vivant la haine dans sa famille, elle sent constamment la haine des autres, elle n'a d'autre milieu que cette haine-là. Dans ce champ de lutte, affirme Kristeva, « la haine procure à l'étranger une consistance, c'est-à-dire que l'immigrant se heurte à cette paroi douloureuse pour s'affirmer, présent aux autres et à lui-même » (Kristeva 1988 : 24). Sous cette lancée, le regard qu'on jette sur Lucie-Espoir signifie qu'elle agace ; et on le lui montre facilement en l'étiquetant de « costume d'halloween ». Il s'agit d'une humiliation qui rabaisse le personnage. N'appartenant à aucun lieu, subissant une haine viscérale, son environnement devient impossible.

b) La marginalisation

Lorsqu'il arrive dans le pays d'accueil, l'immigrant se plonge dans un environnement social bouleversant, frustrant où il doit relever des défis de taille. Il essaie de s'adapter à un ordre social complexe qui a ses propres prescriptions. La trajectoire qu'il tente d'emprunter, dans ce nouveau champ social, s'offre à lui comme un amalgame d'actions et de réactions. Il se rend vite compte que son statut « d'immigrant » ne le met pas en valeur, encore moins il ne facilite pas son intégration dans la société d'accueil.

Comme nous l'avons précédemment démontré dans le premier chapitre, l'immigré, dans les quatre textes de Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape, est repoussé dans les périphéries. Il vit dans une situation de grande précarité. Autrement dit, l'immigré est l'archétype du dominé tant socialement, économiquement que politiquement. Pour vivre, il doit travailler et accepter des métiers sous-qualifiés et sous-rémunérés tel que nous l'avons mentionné plus haut. Il connaît le chômage et bien souvent ne bénéficie d'aucune protection sociale. Il est donc marginalisé. L'immigré des banlieues, symbole de la misère, vit dans la solitude ; il est privé de contact avec le reste de la société d'accueil. Dans ce sentiment de solitude et d'exclusion, il vit dans une atmosphère d'incompréhension. La banlieue devient l'absence d'ouverture vers l'extérieur. Le travail constitue sa carte d'identité, sa carte d'accès à la société d'accueil, tel que nous le découvrons dans le texte de Wekape :

Elle [Stéphanie] avait pleuré deux jours durant parce que la demande d'Asile qu'elle avait introduite à la commission de l'immigration et du statut de réfugié avait été rejetée sans ménagement (JAM, 140).

À travers ce passage, les tribulations de Stéphanie en route vers l'intégration sont toutes centrées sur les moyens de rester au Canada. Ce personnage n'a qu'un travail provisoire et mal rémunéré. Pourtant le travail est une des possibilités et la plus évidente, de pouvoir s'intégrer ou tout au moins d'avoir une justification de sa présence dans ce pays d'accueil ; il modifie aussi l'idée de retour et la rend plus lointaine. Ce n'est pas le cas de Stéphanie ; malgré le nombre d'années passées au Canada, elle se voit expulsée car son statut de réfugié ne pouvait être accepté que sur base d'un travail. Son intégration s'est révélée impossible. Outre la marginalisation d'ordre économique et sociale, l'indifférence et le mépris qu'affiche le natif à l'égard de l'immigré, place ce dernier dans un-cul-de sac. La tare la plus marquante de cette relation entre l'immigrant et le natif est :

Le racisme

Dans cette terre d'élection, la surprise provoquée par la vision de l'autre est due à la couleur de sa peau. L'immigré est jugé selon son origine, selon son statut social sans cependant tenir compte de sa valeur intrinsèque. Nous le découvrons à travers les personnages de *Black Bazar* où les Métis méprisent les Noirs :

Le voisin ne cessait de grommeler :

- Nom de Dieu ! Je vous répète qu'un Africain m'a piégé avec une peau de banane.

Et ce n'est pas la peau de n'importe quelle banane ! C'est une banane venue directement d'Afrique (BB, 34).

Le passage nous informe qu'Hippocrate, l'un des personnages de Mabanckou, était tombé du cinquième étage au rez-de-chaussée sans avoir été poussé. Revenant de son évanouissement et voyant autour de lui ses voisins immigrants venus à son secours, il les accuse d'emblée d'être les auteurs de sa chute. Animé d'un esprit de racisme, Hippocrate n'évalue pas le bienfait de ses voisins immigrants. En retour, il avance des accusations fortuites contre eux. Ceci soutient l'argument selon lequel le quotidien de l'immigré dans le pays d'accueil n'est que frustration et humiliation à cause de la couleur de sa peau. Ce personnage fait montre d'un aveuglement notoire sur les mérites de ses voisins qui sont venus à son secours. Il passe l'éponge sur leurs qualités pour ne se focaliser que sur la couleur de la peau lorsqu'il affirme :

Un Africain m'a piégé [...] C'est une banane venue directement d'Afrique (BB, 34).

L'immigrant fait face au mépris qui prend la forme spécifique de sentiments d'oppression et d'indignation.

En mettant l'accent sur les mots **Africain, Afrique**, Hippocrate y associe la race noire car l'Afrique est connue pour continent des Noirs. Étant métis, ce personnage ne semble pas reconnaître qu'il a en lui du sang de l'homme noir. Il est fier d'être français :

Lui [Hippocrate] son pays, c'est la France, et il me gueule sa fierté d'être né français de souche. Je l'ai par exemple entendu râler que la France ne peut plus héberger toute la misère du monde, surtout les Congolais (BB, 36).

Le passage nous présente une sorte de discrimination entendue comme « une véritable

offensive biologique contre l'intégration d'une race dont on repousse le contact, à laquelle on refuse l'égalité » (Paraf 1972 : 235). La marginalisation dans ce contexte se traduit par une stigmatisation d'une catégorie d'individus. Autrement dit, on donne un jugement de valeur péjoratif à l'égard de l'immigré et une valeur négative sous forme de refoulement.

Le passage du *Petit Prince de Belleville* traduit la même pensée :

Quelqu'un essaye d'ouvrir la porte. D'abord doucement. Puis avec une telle force qu'elle pousse Timothée qui se trouve coincé derrière. Je [ne] le vois plus du tout. Monsieur Guillaume entre :

- Vous [ne] pouvez pas jouer sans faire de bruit ? Il demande.

J'ouvre la bouche. Je reste muet comme une carpe malienne. Il voit les vêtements par terre. Son visage devient tout rouge.

- Que signifie ce bordel !

Il s'approche, il m'attrape les oreilles. Il tire fort pour mon bien et il me demande :

- C'est toi qui as fait ça ? Et il ajoute. Décidément, on [ne] peut pas faire confiance à un Nègre (PPB, 41).

Loukoum est puni sans raison aucune. Le narrateur met en évidence la discrimination de bouc émissaire où Loukoum est blâmé pour des bévues et actions qu'il n'a pas commises. À cause de sa race, Mr. Guillaume déverse sa colère sur lui ; il traduit le mépris qu'il a contre la race noire. Aussi voit-on l'immigré stéréotypé en un terme défavorable, non fiable.

Dans ce champ de la polémique, en prenant cette position le narrateur fustige la catégorisation du personnage par des représentations dévalorisantes qui le discréditent. L'immigré relégué au statut d'étranger, ses actions sont jugés anti-sociaux, il faut donc le surveiller :

Je suis extrêmement bien assis. J'en demande pas davantage.

À ce moment-là, il y a eu un groupe de blancs qui sont entrés et ils ont crié :

- personne ne bouge ! Police ! Quelqu'un a dit : Merde !

Tout le monde nez contre le mur :

- on bouge pas, j'ai dit, fait l'inspecteur. Retournez-vous gentiment, nez contre le mur !

- qu'avez-vous répondu à l'inspecteur Harry ? demande un flic en lui braquant son flingue sur le nez.

- c'est un plaisir..., dit l'inspecteur. Fouillez tout le monde (PPB, 111).

Dans l'extrait ci-dessus, nous voyons la police entrer dans le bar où se rassemblent le plus souvent les immigrés (par manque de travail) et terroriser tout le monde. L'extrait montre le manque de confiance du natif vis-à-vis de l'immigré. Le regard, entre ce dernier et l'autre, est celui de la méfiance. L'insécurité que l'immigré ressent, l'inconfort qu'il éprouve entre la

situation qu'il expérimente et dont il avait rêvé, son incertitude par rapport à ses attentes dans son pays d'accueil, sont des éléments qui bloquent son inclusion.

Remarquons cependant que, si le magasin de Mr. Guillaume est réservé aux Noirs, il y a lieu de voir la différence de la perception du narrateur. Le point de vue rejoint la conception de la ségrégation socioculturelle. Dans ce texte de Beyala, l'immigration exclut curieusement toute représentation des autres immigrés. L'espace se réserve uniquement autour de la communauté noire musulmane, vivant difficilement ses relations avec les Blancs. La dénonciation du racisme s'y effectue avec virulence.

Black Bazar illustre ce même phénomène.

En effet, le personnage d'Hippocrate ne tolère pas la présence des Noirs. Il se comporte en agent de police en surveillant l'immigré :

Lorsque j'arrivais à l'entrée de l'immeuble où vivait couleur d'origine, j'étais intrigué d'entendre une respiration derrière la porte d'à côté :

- Y a quelqu'un qui nous guette depuis l'autre porte ! Je m'inquiétais.
- Bof, laisse tomber. C'est encore le voisin. Tu l'as déjà croisé l'autrefois. Je crois qu'il a un problème, il est toujours comme ça. Il n'aime pas les Noirs.
- mais il est noir comme nous !
- Y en a beaucoup de Noirs comme lui qui ne savent pas qu'ils sont Noirs (BB, 93-94).

Par ce personnage de Mabanckou, le narrateur jette un regard sur les Noirs et sur les Métis. Il fait ressortir les relations complexes entre ces deux races à cause des liens provenant de l'histoire coloniale et de l'esclavage. L'accent mis sur la couleur de la peau permet à l'auteur de dénoncer le malaise et l'espèce de guerre qui existe au sein de la communauté : ceux qui ont la peau foncée et ceux qui ont la peau claire. La société actuelle baigne dans une telle atmosphère. Le monde d'aujourd'hui est, en fait, constitué sur la conception coloniale, c'est-à-dire sur la séparation et les inégalités qui rendent difficiles les relations sociales dans les espaces urbains où souvent la compréhension des cultures d'origine de l'immigré par le natif est difficile.

Se rangeant du côté du Blanc, le Métis déploie son ambivalence ponctuée par son comportement versatile ; il n'est ni européen ni africain. Il traduit ainsi une situation de l'entre-deux, une position à cheval. À travers le personnage d'Hippocrate, l'auteur présente des individus qui sont entre deux mondes car lorsqu'on perçoit le contexte de domination, nous dit Frantz Fanon, « ce qui morcelle le monde, c'est d'abord le fait d'appartenir ou non à telle

espèce, à telle race » (Fanon 1961 : 170). Il y a des individus qui sont entre deux mondes et qui ne savent pas à quel monde ils appartiennent. C'est le cas d'Hippocrate. Dans ces rapports immigré et natif, l'auteur dévoile l'expression d'habitus sous un autre angle. Il relève un élément capital dans la quête identitaire de l'entre-deux, celui du métissage culturel. Hippocrate vit dans l'ambiguïté raciale. Vu la couleur de sa peau, il serait compté ou classé parmi les natifs. Par manque de moyens, il vit dans ce milieu défavorisé ; et de ce fait, il se livre un combat permanent. Le narrateur met en évidence cette ambivalence :

Yves est sorti du Jip's en insultant son demi-compatriote. Ce Négro-blanc commence à m'énervier ! Je m'en vais sinon ça va mal finir pour lui. Ce n'est pas avec les Métis de son espèce qu'on aura gain de cause dans ce pays. Pendant qu'on revendique nos droits, les Négro-Blancs nous vendent aux enchères comme à l'époque coloniale. Quand le système est contre les Noirs, il se dit blanc et quand les Blancs lui rappellent qu'un Métis n'est qu'un nègre comme un autre, il revient au milieu des Nègres. Ce Roger que vous voyez [...] est français le jour et ivoirien la nuit, jamais l'inverse (BB, 105).

Le racisme auquel le narrateur fait allusion dans ce passage témoigne de l'errance, du manque d'origine fixe et de repère, de la part du Métis. Il oscille entre la race blanche et la race noire selon les circonstances. Il apert que le passé colonial a engendré des êtres ambivalents qui se sentent marginalisés de part et d'autre. Ils appartiennent à deux races et vivent entre deux cultures, entre deux mondes. Dans le contexte postmoderne, le Métis s'apparente à l'immigré. Ce nouveau personnage, en rupture avec sa société d'origine, évolue dans le paysage urbain du pays d'accueil où il vit le dilemme de choix entre-deux cultures.

Nous le découvrons aussi chez Calixthe Beyala à travers l'un de ses personnages qui exprime son angoisse et son regret face aux relations avec le natif. L'extrait ci-dessous livre l'état d'âme de ce personnage :

-Dans l'ombre de mes angoisses, j'enlace d'infinités regards. Je me heurte aux mépris de mes rêves, de nos rêves. Je cherche mon visage dans cet ailleurs qui m'expulse et me vomit. [...] Oui, toi, l'ami, toi qui me rencontres chaque matin et croise tes mots quotidiens avec mes syllabes creuses -Toi qui détourne la tête quand mes yeux te fixent et viennent poser mille petites questions sur ton front- Toi qui regardes ailleurs quand mes lèvres s'entrouvrent sur des mots dont l'étrangeté défait la lassitude et t'emplit de mille cristaux.

- Toi là-bas que rien ne semble atteindre- c'est pour toi aussi, toi qui par ton silence m'annules et me tapes dessus quand l'envie te prend, écoute : je suis venu dans ton pays sauver ma mort. [...] Mon pays, tes aïeux le connaissaient bien. Ils ont arraché ses fleurs, déboisé ses forêts, creusé ses terres pour le

dépouiller de l'or rouge de la vie. Je ne leur en veux pas, car je n'ai plus de corps, je n'ai plus de rancune (PPB, 51).

Dans ce pays d'hébergement, l'immigré se butte contre le regard du natif qui le scrute. Le personnage semble plaider sa cause, vu l'indifférence, l'insensibilité et la distance que le natif manifeste à son égard. En effet, le natif est protégé ; il est hors d'atteinte d'attaques et de rejets qu'expérimente l'immigré. Aussi voit-on le personnage justifier la raison de sa présence dans cet espace étranger. Il fait allusion à l'époque coloniale où l'Afrique a été pillée par les colonisateurs. Il blâme le colonisateur d'avoir appauvri l'Afrique.

À travers cet extrait, le narrateur présente la relation entre l'immigré et le natif qui se dessine comme « un jeu entre deux parties dans lesquelles, elle est contrecoup, contrepoint du jeu de l'autre » (Bourdieu 1998 : 144), en d'autres termes un champ de la polémique dans lequel les deux belligérants se livrent un combat permanent. L'indifférence du natif brime l'immigré :

Tous les hommes se trompent. Tous les hommes vont au-devant de leur perte. Tout le monde commet des erreurs. Mais je n'ai rien fait de mal. J'ai juste essayé de trouver dans un environnement différent des exorcismes convenables. [...] je ne me suis pas trompé. J'ai juste cherché la survie dans mes signes à moi. Mais tu as eu peur, l'ami. Tu as eu peur de ce dieu si différent, de mes idées différentes, du dessein de l'homme, de la souffrance, de la mort, tout ce que selon mes traditions donne pour bien ce que serait pour toi le comble de l'horreur. Je n'ai rien fait de mal car ta législation n'a pas intégré mes coutumes (PPB, 246).

L'immigré se rend compte que ses espérances ne sont qu'illusoires. De là vient l'expression de son paysage intérieur et de sa déchirure sociale. Dans son désarroi, il exprime sa déception et sa consternation, face à une nouvelle culture où il se trouve dépossédé de ses valeurs traditionnelles en commençant par le changement qui s'opère au milieu de ses femmes emportées par le vent de la liberté. Ainsi se dessine une quête d'identité dans cet espace de l'entre-deux, car c'est dans ce lieu qu'il cherche à se définir. La difficulté de communication avec l'Autre ainsi que l'image réductrice de sa culture ne lui donne pas la chance de s'intégrer. L'immigré se trouve discriminé. L'emploi des phrases suivantes : « Tous les hommes se trompent ». « Tous les hommes vont au-devant de leur perte ». « Tout le monde commet des erreurs », illustre bien la détresse du personnage et nous éclaire sur sa solitude. Cette sorte de marginalisation se lit également dans le texte de Laferrière :

Le poissonnier, un grec, me touche l'avant-bras en me remettant le saumon bien ficelé dans un papier brun :

- Êtes-vous en train d'écrire un second livre ?
- Je suis un écrivain japonais.
- Comment ça ! Avez-vous changé de nationalité ?
- Non, c'est le titre de mon nouveau livre [...]
- En avez-vous le droit ?
- D'écrire le livre !
- De dire que vous êtes japonais ?
- Avez-vous l'intention de changer de nationalité ?
- Ah non... Je l'ai déjà fait une fois ça suffit.
- Vous devriez vous renseigner là-dessous (JEJ, 18).

L'extrait illustre l'histoire d'un écrivain noir. Il a l'intention d'écrire un livre qu'il compte intituler, *Je suis un écrivain japonais*. À l'annonce de ce titre, son interlocuteur s'étonne. Voyant que cet écrivain est de race noire, il croit que c'est un délit pour un Noir de s'autoproclamer japonais. À travers les questions qu'il pose à l'écrivain, nous percevons une certaine discrimination raciale, un certain refus à un Noir de se mêler à la race blanche.

Dans ces relations entre l'immigré et le natif, le racisme auquel l'immigré est confronté se fonde essentiellement sur la différence culturelle qui existe entre les peuples en contact. Le racisme s'avère une forme d'enfer pour l'immigré dans le sens qu'il est non seulement privé de sa liberté mais aussi de son humanité.

III c. La découverte de soi

1. L'ouverture à l'autre

Laferrière aborde le rapport de l'immigré avec le natif d'une manière tout à fait particulière :

Deux jours plus tard, il [Takashi] confronte dans sa chambre Hideko qui fond en larmes et lui raconte tout. Sa mère. Le pavillon d'or. Son dégoût et son attirance pour Tomo. C'est un combat qu'elle mène de tout temps sans pouvoir mettre le doigt sur l'ennemi toujours masqué. Son attirance sexuelle pour la laideur. Les êtres informes, les rejetés, les exclus. Ce sont eux qui l'excitent (JEJ, 127).

Le narrateur fréquente un groupe de jeunes filles japonaises qui sont lesbiennes. Dans leurs relations, il remarque que ces filles s'aiment les unes, les autres mais leurs sentiments sont

étouffés par la présence de Midori, la cheftaine qui attire presque l'attention de tout le monde. En bon observateur, il découvre que la présence de ces filles autour de Midori a une autre justification ; c'est ce que l'extrait tente de nous révéler. Faisant allusion aux rapports entre l'immigré et le natif, et contrairement à ce que Mabanckou et Wekape ont présenté dans l'extrait ci-haut-cité, nous avons affaire à un rapport de l'Autre qui n'enferme pas, qui ne marginalise pas la minorité, ces êtres rejetés, exclus. Il les aime malgré leur laideur et leur exclusion. Ce sont eux qui donnent sens à sa libido. Et le passage ci-dessous soutient cela et se lit comme une réponse à l'extrait ci-dessus :

Elle n'est pas la seule. C'est le cas des millions de gens. Le fait d'être belle ou laide n'a rien à voir avec nos désirs. Deux univers parallèles. On ne se voit que dans le regard de l'autre, malgré tous nos efforts (JEJ, 128).

Dans ces deux extraits, le narrateur s'exprime de façon imagée pour montrer comment le regard du natif envers l'immigré n'est qu'une réflexion de soi, c'est-à-dire que le natif en regardant l'immigré se voit lui-même dans cet Autre. Il va sans dire que même les préjugés qu'il lui prête, le concernent aussi. Le narrateur s'élève contre le regard de mépris, d'hostilité et d'exclusion qui existe entre les hommes car l'autre permet une découverte de soi dans un échange mutuel. Le mal que nous voyons dans l'autre nous interpelle aussi. Le passage suivant, explicite la situation :

J'ai fréquenté des Noirs, juste pour comprendre cette obsession de ma mère. Et pourtant, ce qui me touche c'est la peau [...]. Il y a des peaux qui sont d'une telle douceur. - On dirait une peau de souris- quand je rencontre un homme comme ça, je fonds littéralement [...] (JEJ, 179).

Le narrateur tente de montrer le phénomène de l'altérité, l'acceptation de l'Autre par l'illustration de l'amour. En effet, l'amour est aveugle, l'amour ne choisit pas la couleur de la peau pour naître. Il est là. L'amour se déploie sans tenir compte des circonstances particulières, il accepte la différence, la diversité. Il trouve son plaisir même dans ce qui est laid, ce qui est méprisé. En d'autres termes l'amour s'assimile, s'aliène et s'oublie ; en ce sens que « l'assimilation ne se réalise qu'au prix d'un sacrifice oublié par lequel le sujet accepte de s'aliéner, et cet oubli du sacrifice de l'objet du désir est la condition de l'assimilation ou de l'intégration » (Duchet 1979 : 22), c'est-à-dire de l'échange avec l'autre. C'est le cosmopolitisme vernaculaire ou une double valorisation de l'interdépendance, d'une vie en

mouvement, entre cultures, langues et races, qui deviennent leur réalité vécue.

Le texte de Beyala évoque également ce fait : les deux femmes d'Abdou sont en relation avec une blanche Mme Saddock. Ayant rendu visite à la famille Abdou, Mme Saddock est choquée de la manière dont ces femmes africaines sont traitées :

-C'est inadmissible, qu'elle fait. Intolérable ! Il faut vous battre ! Moi, je [ne]vais pas le faire à votre place. [...] je sais que l'homme est partout et c'est lui que vous devez combattre. (PPB, 88)

Madame Saddock s'est mise à expliquer aux femmes des tas de choses. Elle a parlé des associations de défense de la femme, de la révolution féminine 68 où des femmes ont uni leurs forces. Depuis cette date-là, qu'elle fait, les femmes ont les mêmes droits que les hommes. Elles sont libres. Elles travaillent. Elles réalisent leurs rêves (PPB, 90).

L'extrait nous présente une certaine acceptation de la part du natif, madame Saddock qui éprouve de la compassion à l'égard de ces deux femmes, face à leur mode de vie : elles vivent la polygamie ponctuée par la domination de leur mari, Abdou. Madame Saddock se révolte contre ce mauvais traitement de la femme par un homme. Elle se résout d'aider ces deux femmes en leur expliquant comment les choses se passent dans ce pays d'accueil. Elle livre une information capitale à ces femmes bien que cette information aille à l'encontre des croyances de leur pays d'origine, à savoir : l'égalité de l'homme et de la femme.

Par le personnage de madame Saddock, le narrateur fait montre d'une certaine ouverture du natif. Le narrateur de Beyala met en évidence l'importance de l'altérité pour ces femmes africaines. L'auteur utilise le personnage de madame Saddock pour instruire ces femmes afin de pouvoir se libérer et montrer aussi que la femme africaine ou l'immigré en général est obligé de composer avec l'Autre. Le problème d'identité et d'altérité se pose ici en termes d'échange. Les femmes africaines ont permis à la femme blanche de percer leur intimité ; et cette dernière les a aidées à se détacher de leur culture afin d'embrasser les manières nouvelles du pays d'accueil. Ici, l'auteure semble créer une révolution de genre, dans l'orientation du positionnement des femmes dans les sociétés islamiques. Elle amplifie le caractère cosmopolite de la pensée sociale islamique, comme complément et contre point à la pensée occidentale.

Par cet échange, le narrateur ouvre une voie à l'universalité et par conséquent, il montre que l'identité de la personne n'est pas figée, qu'elle se transforme au cours des expériences.

Madame Saddock est le canal par lequel les deux femmes trouvent une petite issue d'accès à la culture du pays d'accueil, pensée occidentale.

Elle devient de la sorte, un réseau de soutien pour ces immigrantes : « elle présente une attitude plus ou moins favorable de la société d'accueil » (Dansen 2001 : 69), incitant l'immigré à participer aux structures sociales de la société d'accueil. Ainsi, un échange réciproque se crée entre l'immigré et le natif. C'est ce qui transparait dans l'extrait ci-dessous :

Et on a fabriqué des bagues. On gagne du fric et M'am est vraiment contente. En plus, elle a l'idée géniale d'embaucher un Blanc pour nous aider à vendre les bracelets chez les Blancs, car c'est plus facile à un blanc d'ouvrir sa porte à un autre Blanc. Il s'appelle Laurent, c'est plutôt le genre familier avec les négresses qu'il appelle souvent "ma Doudou", "ou ma Vieille", "ou ma Grosse" (PPB, 248).

À travers ce passage, l'intrigue nous montre que M'am est ouverte au message de l'autre, madame Saddock. En effet, après l'arrestation de son mari, M'am s'est engagée dans un champ de possibilités stratégiques pour subvenir aux besoins de sa famille ; elle fabrique des bracelets et des bagues qu'elle vend. Elle pense prendre un Blanc à son service pour fructifier ses affaires. Le récit dévoile le souci du narrateur qui engage son personnage dans un processus de négociation avec le natif, impliquant un intérêt avantageux pour tous. M'am tente d'établir une situation de contact culturel ; elle adopte une stratégie d'accommodation en créant une forme originelle d'adaptation. Un immigré noir, engager un Blanc à son service dans ce milieu d'accueil révèle une ouverture à l'autre, une collaboration, entre le natif et l'immigré, participant à la formation d'une identité de l'entre-deux entre les personnages. Il y a là l'idée du cosmopolitisme, d'interdépendance ou d'échange.

Dans ce même texte de Beyala, nous voyons également un Noir épouser une Blanche :

C'est en revenant de la piscine qu'il y a eu un scandale au café de Monsieur Guillaume. Il y avait là mon papa, Monsieur Kaba, Monsieur Laforêt, Monsieur Douala, mon oncle Kouam qui a épousé une femme blanche qui met des pantalons bien qu'elle est vieille (PPB, 75).

Ce mariage mixte montre une acceptation, un échange réciproque entre les deux belligérants. Selon la culture musulmane, une femme n'a pas le droit de porter de pantalon. Monsieur Kouam dépasse son cadre référentiel et s'adapte à celui lié à la culture du pays d'accueil. Voilà un exemple d'ouverture à l'autre. De même, cette femme blanche accepte la différence de l'autre. Il y a donc compréhension entre les deux acteurs. Le personnage de Kouam, étant marié à une Blanche, entretient ses liens avec les membres de la communauté où il emmène sa femme ; cette dernière accepte de fréquenter ce milieu tout en gardant sa différence culturelle.

Le cas de Monsieur Guillaume nécessite d'être analysé ; il adopte un enfant métis dont il ne connaît pas l'origine :

Pour vous dire la vérité, Alex est des parents inconnus. C'est un petit Blanc de couleur de l'Assistance publique. Monsieur Guillaume l'a adopté et l'a élevé sans difficultés. [...] Monsieur Guillaume l'élève sans trop se poser de questions. Il [ne] sait même pas si Alexis est malien, camerounais ou sénégalais. Il tient beaucoup à ce qu'il voie des Noirs pour [ne] pas perdre son identité (PPB, 26).

L'ouverture à l'autre est un processus dynamique et réciproque entre l'immigré et la société d'accueil. « Cet échange n'est possible que si la nouvelle société permet à l'immigré de conserver cette différence tout en lui garantissant les mêmes droits et devoirs que les autres membres de la société » (Martens 1990 : 130). Autrement dit, le personnage de Guillaume incarne un modèle d'acceptation de l'autre et lui offre l'opportunité de s'épanouir tout en conservant sa différence. Il n'engage aucune action de nature à changer la culture de l'autre (la culture d'Alex) ; bien au contraire, il l'aide à rester en contact avec sa communauté afin de ne pas se détacher de ses origines.

L'analyse de ces différents extraits nous montre que le regard de l'autre joue un rôle important dans la vie du personnage au sein de l'espace de l'entre-deux. « Nous ne prenons conscience de nous-mêmes que dans les circonstances qui nous réfléchissent », affirme Calisto (Calisto 2013 : 57) car, pour que ma conscience soit, il faut que l'altérité s'introduise dans mon être et le détermine.

Par le regard de l'Autre, nous découvrons les différentes positions que prennent les narrateurs dans les quatre textes de notre travail, *Je suis un écrivain japonais*, *Black Bazar*, *J'appartiens au monde* et *Le Petit Prince de Belleville*. Dans ce parcours social, les narrateurs essaient de retracer les éléments qui entrent en ligne de compte dans la formation de l'identité hybride. Nous voyons que le regard du natif envers l'immigré est d'abord un regard de méfiance, un regard qui le sculpte et le modèle à son image.

En effet, l'immigrant se voyant regardé, « il commence soudain à regarder à la tradition qui le regardait [...] entre déterritorialisation et reterritorialisation créant un réveil culturel » (Westphal 2011 : 128). En d'autres termes, subissant le regard de l'autre, l'immigrant finit par prendre conscience de lui-même. Il y a donc une prise en compte de soi-même, c'est-à-dire un regard sur soi-même.

2. Le repli sur soi

Au moment de son arrivée, l'immigrant se voit dans un état déconcertant d'étrangeté et d'ignorance, en rapport avec les habitudes et les mœurs de la société d'accueil. Établi sur un sol étranger, l'immigré vit dans une inquiétude permanente au regard des conditions de vie défavorables qui le caractérisent et ses conditions sont rendues difficiles par le regard du natif. Le bonheur dans lequel il compte vivre, devient fictif ; « l'exclusion et la déception qu'il expérimente apparaissent comme une utopie » (Bonn 2004 : 180). Sa vie lui semble une aventure à travers laquelle il doit s'évaluer chaque jour par rapport à l'autre. De ce fait, se voyant ainsi regardé, l'immigré s'interroge sur ses relations entre Soi et l'Autre. Par conséquent, la porte du paradis rêvé devient infranchissable car le regard de l'Autre pèse sur lui. Ce rapport paraît celui d'une porte fermée où le regard de l'autre est un regard de mutilation, un regard sous-tendu par des préjugés. Sous ces conditions, la situation de l'immigré se ramène à une seule nature identitaire : l'acceptation d'une identité octroyée telle que nous le présente le passage ci-dessous :

C'est dur d'apprendre tout ça. Mais je suis content, content [...] et triste aussi. Alors je lui dis :

- Moi, j'aimerais bien aussi
- Quoi ?
- Devenir navigateur.
- C'est possible.
- Moi je [ne] crois pas. Les Nègres ne sont pas intelligents (PPB, 55).

Ce passage révèle comment l'immigré, Loukoum, a intériorisé la valeur négative attribuée à l'homme noir. Avec beaucoup d'humour et d'ironie, le narrateur fait allusion aux paroles du colonisateur, du natif qui considère l'homme noir comme inférieur à l'homme blanc. Ce jugement négatif freine les ambitions de l'immigré de s'engager dans le monde des possibles où peuvent se réaliser ses rêves. Ce jugement empêche le personnage à s'ouvrir, le poussant ainsi à son isolement. Humilié, offensé, méprisé et rejeté, il se reconnaît ainsi comme différent. Lottin Wekape donne une illustration :

Notre balcon, un réduit au bois pourri qui menaçait de s'écraser à tout moment, était ma retraite préférée quand maman m'humiliait, me rouait de coups de poing, me blâmait injustement. [...]. Cet espace était mon refuge, l'observatoire à partir duquel j'épiais à l'horizon, un Eden invisible susceptible d'abriter

mes fugues futures (JAM, 75).

Le passage nous révèle une sous-catégorie du regard de l'Autre : le rapport entre la narratrice et sa mère. Pour des raisons évoquées plus haut, Lucie-Espoir, en tant que métisse se révèle une envahisseuse, une perturbatrice de la vie de Stéphanie, sa mère. Le regard que cette dernière porte sur son enfant est celui de haine, teinté de racisme. Elle ne cesse de rappeler à sa fille « qu'elle est métisse, une bâtarde, un sang impur, un sang mêlé » (JAM, 77). Stéphanie décharge ses frustrations sur Lucie-Espoir. Dans ce contexte, Lucie-Espoir se présente comme une immigrante (canadienne de père) qui vient s'installer dans un territoire étranger (sa mère camerounaise) et veut s'y enraciner, comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent. Leur rapport est considéré comme une jonction de cultures, un contact de cultures différentes.

Dans ce champ familial, la narratrice se situe dans un espace de l'entre-deux ; elle vit dans la dichotomie de cultures, car « le rapport entre deux cultures se caractérise par l'appréhension, [...], le rejet » (Atangana 2010 : 188-189). Considérée comme une bâtarde, son statut de citoyen est ainsi compromis aux yeux de l'Autre. Lucie-Espoir se résigne et accepte l'identité prescrite, elle accepte le stigmatisme que sa mère lui donne.

En effet, la mère de Lucie-Espoir affiche un comportement similaire à celui du canadien natif vis-à-vis de sa fille. Se considérant ainsi différente de sa mère, Lucie s'isole pour éviter les frustrations dont elle fait l'objet. Le balcon devient le lieu carcéral, un refuge, une banlieue (familiale) dans une banlieue où elle vit en marge. C'est-à-dire qu'elle est tolérée à titre d'indésirable ou de mal venu. L'image négative qu'elle a de soi est celle d'un personnage mal venu, mal aimé. Étant donc marginalisé dans sa famille, ce personnage n'a point de repères. La situation s'empire lorsqu'elle confronte également le regard du monde extérieur :

Au cours de mes quatre premières années d'études primaires, j'étais assez populaire dans mon école surtout à cause des vêtements râpés, défraîchis et démodés que je portais presque tous les jours, [...]. Mes chaussures, deux paires de vieilles bottines achetées par ma mère [...] ne connaissaient malheureusement pas un sort plus reluisant [...]. J'étais un épouvantail. J'étais déjà un déguisement, une espèce de masque de carnaval prompt à amuser la galerie (JAM, 93).

Ici, l'image de soi porte sur le portrait physique de Lucie, burinée par la souffrance et la misère : « j'étais un épouvantail, un masque de carnaval prompt à amuser la galerie ». Par rapport à son profil, elle a intériorisé le stéréotype qu'on lui a assigné ; elle admet sa dévalorisation en ce sens que « le stéréotype [...] confère au sujet une fixité sémantique qui tend à la chosifier, à

réduire son identité... » (Delvaux 1995 : 690). Ainsi, en confirmant ce rapport négatif d'elle-même, Lucie-Espoir accentue son enfermement, son étrangeté et nie ses valeurs dans son champ familial et dans la société. Elle se place dans un cul-de-sac où elle accepte l'identité prescrite ; elle se replie sur elle-même vis-à-vis de sa mère et des autres.

Il s'ensuit que la confrontation des regards engendre des identités mixtes, c'est-à-dire des identités hybrides. Autrement dit, la mise en marge, le fait d'être refoulé, provoque une rupture brutale avec l'image de soi qui conduit à une mise en œuvre des stratégies pour une redéfinition dans cet espace de l'entre-deux. C'est le même problème qui se dégage du texte de Beyala :

Moi, Je suis à mon plus mal : Lolita ne me regarde plus. Elle parle à personne. À la récré, je cligne de l'œil. Mais on dirait que ses yeux sont télécommandés pour pas me voir [...] peut-être bien qu'elle m'a jamais vu aimé. De fois, je pense que Lolita [ne] m'a jamais aimé et je me demande c' qu'elle pourrait bien aimer. Mes cheveux sont crépus. Ma peau est très foncée. Mon nez n'a rien de spécial. Mes lèvres pareilles. Mon corps est celui d'un petit garçon. Pas de beaux muscles, pas de cheveux blonds bouclés (PPB, 207).

Loukoum donne une description physique, négative de soi. Cette description correspond au stéréotype symbole du racisme confectionné par le natif. « Ce portrait mythique et dégradant, fini dans une certaine mesure par être accepté et vécu par le colonisé ; il gagne ainsi une certaine réalité et contribue au portrait réel du personnage » (Memmi 1985 : 108). Autrement dit, le natif présente une image négative de l'immigré et celui-ci finit par intérioriser cette image négative de soi au point de l'accepter. Ce faisant, il se comporte conformément à cette présentation. C'est la même pensée que véhicule le passage ci-dessous :

Pierre Pelletier a des cheveux blonds un peu rouges. Il est toujours habillé comme on croit rêver avec des vêtements luxueux, le genre des vêtements qu'on trouve pas boulevard de Belleville. [...] Avant de commencer son premier cours d'écriture, il me regarde. Je suis gêné. Je suis habillé comme une minable. J'ai un bonnet debout sur l'arrière, vu que j'ai trop de cheveux. Je porte un pantalon qui m'arrive aux mollets (PPB, 54).

Dans ce portrait de soi, il ressort que Loukoum se présente comme un personnage minable, portant des vêtements délabrés par rapport au natif, Pierre Pelletier. Cette description témoigne sa pauvre situation sociale. L'auteur dévoile le malaise existant ; le préjugé de couleur au sein des habitants d'un même pays où la couleur de la peau valorise l'homme. Typifié, l'immigré voit ses valeurs et ses considérations fondées sur le cliché : « Aussi la couleur noire est-il

(l'homme noir) ce pauvre affamé, ce dominé, cet être d'oppression fatalement un être de carence » (Memmi 1985 : 36). La visibilité sociale de l'immigré est rendue facile par cette description.

Le texte de Wekape offre aussi un personnage qui accepte de se conformer d'une certaine manière à l'image qu'on lui a attribuée pour être en paix envers lui-même :

Durant toute une année, je m'étais involontairement offerte en spectacle, en voulant restituer à la vie un nom humilié, piétiné, vomé et lacéré de part en part [...]. C'était comme si je voulais ramener à la vie un nom mort depuis des années de fréquentation scolaire et en décomposition avancée. Au cours de la deuxième année, je m'étais assagie non parce que j'avais énormément payé pour apprendre, mais surtout parce que je n'avais plus de force. [...] je constatais cependant que mon mutisme améliorait mon sort. Moins je m'agitais et moins mes bourreaux jouaient avec mes nerfs. Belle découverte ! Il me suffisait donc juste d'imiter les carpes pour hériter d'une immunité inespérée ! Une misère comme prix, comparé à tout le bien que je tirais de ce mutisme salvateur (JAM, 95).

De ce passage, il ressort que la confrontation des regards, c'est-à-dire, des habitus, reconfigure notamment les postures identitaires de la part de celui qui se trouve en situation de minorité. Nous voyons que la narratrice opère dans le champ des possibilités stratégiques, le champ de la polémique. Elle prend une résolution pour éviter la souffrance, la moquerie des autres. Elle minimise les effets de la stigmatisation. Son nom subit une déformation de la part de son maître d'école : Lucie devient Luchi à la satisfaction des autres qui aimaient bien se moquer d'elle. Précieux, son nom détermine son identité ; Lucie empêche ainsi les autres de le bafouer. Elle lutte pour redonner de la valeur à son nom, à son identité mais en vain. Plus elle lutte, plus la colère des autres s'envenime. Se rendant à l'évidence qu'elle est minoritaire, elle monte alors une stratégie. Elle se résigne de ne plus répliquer au mauvais traitement auquel ses camarades la soumettent : elle opte pour la loi du silence, pour l'indifférence et adopte une attitude de ne rien voir, rien entendre, rien sentir, rien dire. C'est l'absence de sentiments, d'émotion, de sensibilité car quelque chose se fige dans sa manière de voir les autres et de s'auto-considérer quand tout lui est égal, quand rien n'est différent. Apprendre à voir le différent et le renvoyer à sa différence, dans sa case à part, dans son ghetto, « ce n'est pas le reconnaître, c'est préparer chaque conscience au repli sur soi dans sa minorité visible » (Tanella 2010 : 55). Lucie-Espoir s'est repliée sur elle-même à travers le comportement adopté vis-à-vis de ses camarades. Son mutisme a transformé la situation, elle est parvenue à supporter les moqueries des autres et cela a réduit son angoisse devant l'agression.

Je suis un écrivain japonais de Laferrière présente une situation similaire :

Parfois, je passe la nuit au terminus voyageur d'où les autocars partent pour les grandes villes d'Amérique du Nord. On n'a qu'à dire qu'on va à Chicago ou New-York pour qu'on vous laisse tranquille. Attention à l'odeur, cela vous fait localiser de loin, Les policiers font leur tour de garde à la petite gare, reniflant les gens afin de repérer l'odeur de la pauvreté. [...] et ce n'est pas facile de la faire partir cette odeur, croyez-moi. On va prendre une douche au centre Saint-Vincent de-Paul. On se savonne jusqu'à ce que l'odeur disparaisse [...]. Mon truc ; je remplace cette odeur identifiable de pauvreté par une autre [...]. Je veux changer d'odeur (JEJ, 204).

Le narrateur de ce texte est un Noir vivant à Montréal. Il a l'intention d'écrire un livre qu'il compte intituler, *Je suis un écrivain japonais* tel que nous l'avons mentionné dans le premier chapitre. Apprenant cela, le gouvernement japonais s'agite : comment quelqu'un peut-il être écrivain japonais alors qu'il est noir et vit au Canada ? Telle est la question que se posent les Japonais. Un Noir devenir un écrivain japonais paraît une insulte à leurs yeux. Pour se rassurer de l'importance du fait, les Japonais montent une stratégie : ils surveillent le personnage au point qu'ils rassemblent toutes les informations nécessaires à son sujet. Pour ce faire, ils décident de se rendre à son domicile à l'improviste afin de le filmer et s'entretenir avec lui. Après les avoir aperçus à travers le judas de la porte et s'être rendu compte du danger encouru, le narrateur quitte furtivement son domicile ; il se confond avec les sans-logis, il déambule, mange avec les vagabonds. C'est à ce niveau qu'intervient le passage ci-dessus.

Nous sommes en présence d'une immigration intellectuelle de la part du narrateur. Il veut que son livre soit aussi lu et puisse figurer dans les bibliothèques japonaises, mais le regard de l'Autre n'apprécie pas le fait. Ce regard n'évalue pas le personnage en tenant compte de ses aptitudes ; par contre, ce regard convoque l'apparence, la couleur de la peau, donc la race. C'est un regard raciste, marginalisant. Prenant conscience d'être regardé et voulant échapper à la ronde policière, le narrateur décide de se faire passer pour un délinquant, un pauvre, afin de mener tranquillement sa vie. Le regard de l'autre pousse le personnage à l'écart, en marge, en ce sens qu'il « quitte sa sphère d'appartenance normale et se trouve projeté dans une autre sphère » (Antagana 2010 : 22). Il s'affuble d'une nouvelle identité et ses repères classiques deviennent invisibles. Il se trouve ainsi dans une situation de nouveaux repères ; il en découle une marginalité conjoncturelle articulée sur l'idée du clivage et de la quête.

De ce fait, il s'opère une mutation identitaire c'est-à-dire, une combinaison de deux stratégies : d'un côté le repli sur soi vis-à-vis des Japonais, de l'autre la recherche des similitudes dans le

groupe majoritaire surtout quand il affirme : « la race ne joue pas tellement, on est tous de la même race des perdants, dans le but de changer notre statut social » (JEJ, 204). L'image de soi dans cet extrait est celle d'un lâche, d'un fugitif qui se rend compte qu'il est différent et ne peut tenir face au regard de l'autre. Le personnage se rend compte de ses propres limites ; la réaction des Japonais lui montre les deux versants de l'identité : il est noir ; de ce fait, il ne peut pas être japonais. Aussi accepte-t-il l'effacement par le remodelage de l'identité en vue de se dépouiller de ce stigmaté, de cette marque de distinction qu'est « l'odeur de la pauvreté », la marque de la pauvreté. Le mépris flagrant, envers les Noirs qui ressort de ces textes, miroite la position que prennent ces quatre auteurs dans la trajectoire de leurs récits.

3. La prise de conscience

La rencontre avec le natif génère des attitudes différentes de la part de l'immigré. Le comportement du natif rappelle sans cesse à l'immigré qu'il est différent. Celui-ci, prenant conscience de la différence de l'altérité, cherche à se valoriser en adoptant un habitus de révolte :

Je suis tombé un jour sur une femme bien maquillée qui portait un pyjama et des charentaises alors qu'on rapportait qu'elle vivait à Creil, une banlieue à plus de cinquante minutes de Paris en train. Lorsqu'on l'a chahutée sur son accoutrement plutôt recommandé pour le lit et le sommeil, elle a répondu que la France était un pays de liberté, d'égalité et de fraternité, [...].

Et d'ailleurs, bande d'ignares, est-ce que vous avez remarqué que mon pyjama-là est griffé Yves Saint-Laurent. Je ne l'ai pas acheté pour me cacher dans mon lit avec ça. C'est pour qu'on me voit ! Avant de parler il faut bien regarder à qui vous avez affaire (BB, 206).

L'immigré se trouve ici pris en tenaille entre deux exigences difficilement conciliables : d'une part, la volonté de se fondre dans le monde national de manière à devenir rapidement un citoyen comme les autres ; d'autre part, le respect de ce que sa vraie culture l'enseigne. L'extrait nous montre une fois de plus un comportement traduisant une mise en valeur du paraître. Il s'agit ici, du passage d'un code culturel à un autre ; l'abandon de sa culture entraîne chez ce personnage, une perte de valeurs et de repères. Nous sommes en présence d'une attitude inappropriée pour le natif, mettre une tenue de nuit pendant le jour témoigne d'un certain dérèglement mental. Pour l'immigré en effet, il s'agit d'une expression identitaire face au regard méprisant du natif. Lorsque la personne répond violemment que la France est un pays de liberté, il traduit un comportement de l'entre-deux ou une identité hybride qui consiste au

respect de la différence, promouvant l'égalité des droits, des devoirs et de mixité : « Il s'agit de la cohabitation en bonne intelligence de plusieurs communautés culturelles dans un espace territorial qu'elles ont en partage en conjuguant équitablement leurs spécificités » (Atangana 2010 : 212), en respectant la volonté de l'autre.

Dans le texte de Wekape, l'immigré exprime le même sentiment de révolte :

- Hé ! Le colon français, que le diable te trotte.

T [u]'as encore bu ton chien de saoul, hein !

Alors, va mener ton carillon loin d'ici. Tabarnak ! hurlait Mathieu qui en profitait pour se venger des fréquentes humiliations que lui faisait subir son voisin.

- Si au moins je comprenais ton patois hic ! Ils peuvent à présent parler fort à leurs maîtres. Ils peuvent même hic ! Comme hic les choses ont changé ! Vive hic la liberté, [...] (JAM, 68).

Ce passage présente l'explosion de l'immigré aux actes d'humiliation dont il est victime de la part du Français. A l'instar du Canadien, ce dernier rappelle sans cesse à ses voisins immigrés qu'ils lui doivent du respect car il est le maître ; il rappelle que ces immigrés ne sont que les fruits de la colonisation française. C'est dans ces conditions que l'un d'eux (immigrés noirs) profite de son état d'ébriété pour se venger. Il développe les stratégies de défense. Cette attitude se lit aussi dans le texte de Mabanckou :

Ce jour-là il leur a répondu :

-Messieurs les agents, si vous pensez que je suis en situation irrégulière, vous vous trompez !

Rien ne justifie ce contrôle dans la mesure où je ne trouble pas l'ordre public. D'ailleurs, pourquoi seulement moi et pas tout le quartier. Je ne suis pas le seul basané ici, non !

Vous n'avez pas le droit de me traiter ainsi et je vous rappelle que le code de procédure pénale interdit de telles humiliations publiques [...] (BB, 207).

À travers cet extrait, il se dégage en filigrane la peur du natif vis-à-vis de l'immigré, qui accentue ainsi le refus de l'Autre. L'immigré s'évertue dans le champ de la polémique et s'exprime ouvertement à travers sa réplique ; il cherche à revaloriser sa singularité par une revendication de sa race. Il réagit en montrant ostensiblement par bravade sa différence car la stigmatisation des migrants est le résultat de l'ignorance et de la haine en lieu et place de la fraternité. De l'autre côté, le natif lui montre qu'il est différent et inacceptable. D'où l'enfer c'est les autres. Et si l'on considère que l'Autre, c'est l'immigré, par conséquent, l'enfer, c'est

l'immigré. Beyala présente dans son texte la même scène :

- À un moment, je lève les yeux, je regarde, il y a un attroupement. Je suis curieux de savoir ce qui se passe. [...] Il y a un Nègre debout sur une estrade. Il est africain. [...] Le Nègre tient un drapeau blanc dans ses mains. Des dizaines de personnes l'écoutent. Le Nègre dit que les Nègres ne savent pas qu'ils sont nègres. Vous voulez tous être blancs, mais les Blancs voient bien à votre gueule que vous êtes pas du terroir. Antillais ? Ça veut rien dire ! Nous sommes tous africains... L'Afrique, c'est nos racines. Personne ne peut renier ses origines sans aller à sa perte [...].
- Réveillez-vous ! Défendez-vous ! Le Monstre est là ! Il va tuer vos enfants ! Il va violer vos femmes ! Il a un visage : le visage du Front national ! Réveillez-vous et soyez tous noirs ! Plus d'Africains ! Plus d'Américains ! Plus d'Antillais ! Tous des nègres ! Apprenez un chant nouveau ! Chantez l'hymne à la solidarité !
 - Femmes n'écoutez pas les propagandistes du planning familial. Faites des enfants ! Reproduisez- Vous ! Car quand le grand jour viendra, vos enfants vous sauveront ! (PPB, 123-124).

Dans l'extrait ci-dessus, nous voyons le personnage qui réveille la conscience des autres immigrés ; ils les appellent à l'unité pour la cause commune, celle des étrangers, afin de ne pas se conformer à la culture du pays d'accueil. Il pose un geste de survie ; c'est-à-dire, « une réaction ayant pour objectif le renversement de la dynamique de domination qui implique d'une part, la conscience du jeu et de l'autre, la maîtrise des règles » (Bourdieu 1998 : 115). En situation de morcellement culturel, les individus deviennent sensibles aux atteintes portées contre leur unité de sens ou contre leur valeur. Ils prennent conscience de leur singularité au contact et au refus des autochtones. Cette prise de conscience se lit également dans le passage suivant :

- Les hommes sont tous cinglés, dit mon papa. Comment voulez-vous que ça marche sur la terre quand tu peux pas t'offrir un verre sans que la police t'mette au trou ?
- [...] il faut faire quelque chose, il dit mon papa, et vite.
 - [...] faut faire sauter le commissariat, il propose mon papa (PPB, 112).

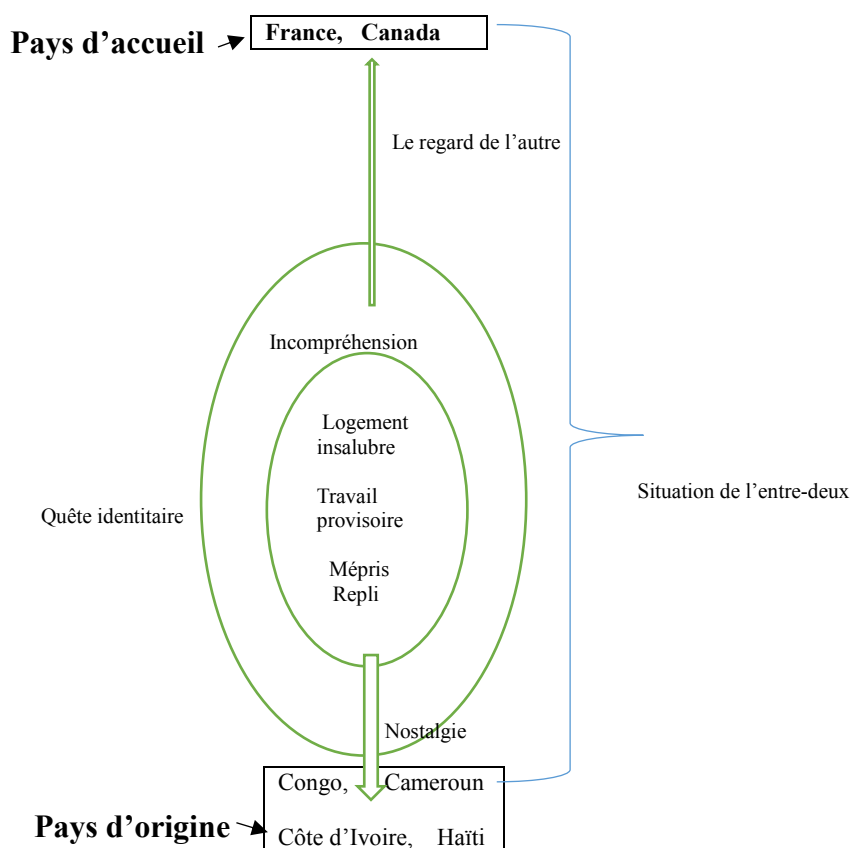
L'immigré s'illustre ici par la revendication de ses droits. Dans sa prise de conscience, il veut être libre, vivre comme un citoyen à part entière. Cette revendication prend sa source dans le champ des possibilités stratégiques pour se réaliser dans le champ de la polémique, c'est-à-dire la révolte. L'insécurité dans laquelle il vit, le pousse à prendre des dispositions pour sa propre protection. Vivant dans un pays étranger, l'immigré expérimente une instabilité permanente qui ne lui permet pas d'être heureux. Il se rend à l'évidence qu'il est toujours un individu en marge dans ce pays d'accueil.

III d. Conclusion partielle

Dans ce chapitre, nous avons vu que le pays rêvé des immigrés de Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape constitue un leurre, qui pis est, un mythe. Cette utopie trouve son importance dans la représentation du personnage de l'immigré et son inscription dans le champ social étranger. Son espace a un impact différent sur sa personnalité, son comportement, ses actions et sentiments. Il affronte à la fois deux regards, celui du natif et le sien. Il s'ensuit une relation de méfiance entre lui et l'autre. Humilié, il se recroqueville en formant une sorte de sous-société qui lui permet de maintenir les liens avec sa communauté.

En effet, l'exil est loin d'être une source de plénitude existentielle. Il est souvent vécu comme un moment, un espace de morcellement de l'identité des personnages. C'est une remise en question des valeurs imposées. Toutefois, les narrateurs de notre étude ne tirent pas que des concepts négatifs de leurs expériences, ils en sortent transformés et enrichis de nouvelles découvertes.

Nous pouvons ainsi résumer la situation de l'immigré dans le pays d'accueil par le schéma ci-dessous :



Ce schéma montre le parcours ou la trajectoire symbolique des personnages ; en même temps

il présente le rapport ambivalent avec les pays d'origine et d'accueil. Le trajet du narrateur de Mabanckou et Beyala est centré sur le Congo / le Cameroun, dans un cercle qui renferme la nostalgie.

Pour le narrateur de Laferrière, le trajet est fortement lié aux deux pays, Haïti et Canada sans jamais passer par des sentiments négatifs. Quant aux narrateurs de Beyala et de Wekape, le trajet concerne bien les deux pays, d'une part le Cameroun et la France, et d'autre part la Côte-d'Ivoire et le Canada, fruit de leurs doubles cultures. Et la traversée est évoquée ici comme aller ailleurs, chercher le sens à donner à leurs existences. La France et le Canada constitue ici les lieux du salut pour le mieux-être.

Chapitre IV : La quête d'identité et d'appartenance

Dans ce chapitre, nous allons voir comment les narrateurs de ces quatre textes ont trouvé leurs voix d'expression et voies de salut, comment ils sont parvenus à s'intégrer dans cette terre d'accueil, comment ils se sont ouverts au monde et comment ils ont pu renouer avec leurs pays d'origine.

IV a. La recherche d'un point d'ancrage

Face à la souffrance et au rejet dont il est victime, l'immigrant se sent perdu et par conséquent, il devient sans repères tel que nous l'avons décrit dans les chapitres précédents de cette étude. Cela le pousse à s'auto-interroger : « Qui suis-je ? », pour une éventuelle prise de conscience. Cette prise de conscience de sa personne est au cœur de ses angoisses. Il cherche ainsi à comprendre ce qui est identique à son passé et à son avenir, c'est-à-dire un élément précis et fixe qui lui permet de se retrouver ou de s'identifier : c'est bien le point d'ancrage. Cette absence de repères le contraint à revenir sur soi. Ainsi naît la crise identitaire.

La quête identitaire

Dans cet espace de l'entre-deux, il s'avère que la quête identitaire émerge dans une période de crise, de doute et d'incompréhension. Cette crise invite l'individu à sortir de son habitus pour voir les choses autrement, cela permet aussi une réflexion sur l'altérité lorsqu'il pose la question des origines et de la perte de celles-ci.

En effet, l'identité d'un individu ne peut se développer que par rapport à un groupe social. Helms souligne que « l'identité d'un individu est modelée par plusieurs facteurs ; le groupe social auquel il appartient, la position socio-politique qu'occupe ce groupe dans la société et le degré d'intégration de l'individu au sein du groupe : l'identité est, donc, la somme des processus cognitifs, émotifs et comportementaux qui interpellent l'individu tout au long de sa vie » (1995 : 184). Ainsi, l'identité devient la faculté que chacun a de se voir de l'extérieur en interaction avec autrui.

À travers ses actions, le personnage découvre une autre manière d'être, une nouvelle expérience de soi, c'est-à-dire « un reflet de changement de sa personne, de ses positions, de sa présentation et de son appréhension du réel autour d'elle » (Battiston 2009 : 33).

La situation de l'entre-deux permet une oscillation constante entre un « ici » du pays d'accueil et un « là-bas » du pays d'origine. L'un et l'autre s'opposent et conduisent à la quête identitaire. Celle-ci commence par le système :

D'assimilation

L'assimilation s'avère une stratégie intermédiaire mis en place par l'immigré pour devenir autant que possible semblable aux natifs. Elle est le degré le plus fort de la recherche des similitudes dont le but n'est qu'une certaine invisibilité sociale, comprise, comme « la manifestation du désir d'être vu, écouté, d'être identifié, individualisé » (Iona 2010 : 48).

Dans le rapport entre l'immigré et le natif, le regard de ce dernier amène souvent le premier à vivre en marge. Celui-ci, en tant qu'être social cherche toujours à collaborer, et de ce fait, il témoigne de la sorte d'une volonté de se faire connaître comme **semblable**. Désillusionné par ce regard souvent hostile, l'immigré se rend compte que son identité est menacée. Il développe ainsi diverses stratégies pour sortir de sa marginalité ; il cherche à coopérer avec la communauté d'origine, il décide de s'intégrer en essayant d'imiter l'autre. Conséquemment, l'individu est tiraillé entre le vécu antérieur - l'expérience passée de là-bas - et un présent différent d'ici. Ainsi, il se situe à un niveau prononcé de différence qui entraîne l'incompréhension, la non-acceptation et le rejet. Se voyant méprisé, considéré comme un non-voulu, il arrive soit à abandonner la culture d'origine de sorte qu'avant de s'assimiler, il est d'abord aliéné de l'ancien pays ; soit il maintient sa culture et reste dans l'isolement soit il abandonne les traits culturels de son pays natal pour embrasser les nouvelles manières, les nouvelles structures du pays d'hébergement. Aussi voit-on l'éclatement de valeurs culturelles nouvelles.

Nous découvrons par exemple chez Mabanckou que le personnage use d'un contre-modèle africain à partir des codes hybrides pour s'intégrer :

Moi, je ne rigole pas avec l'habillement, mes amis du Jip's le savent, y compris Roger le Franco-Ivoirien. Ce n'est pas pour me vanter, mes costumes sont taillés sur mesure. Je les achète en Italie, plus précisément à Bologne où j'écume les magasins, m'arrêtant à chaque boutique le long des arcades de cette cité. [...]. J'ai six grosses malles d'habits et de chaussures, -Pour la plupart des Weston en Croco, en anaconda ou en Léopard [...]. Si je suis toujours habillé en costard, c'est qu'il faut "maintenir la pression" [l'impression]. Comme on dit dans notre milieu de la société des Ambianceurs et des

personnes Élégantes, “la Sape” (BB, 43).

Le personnage de l'extrait ci-dessus adopte un comportement culturel extérieur : celui d'accorder une importance considérable à la tenue vestimentaire. En effet, dans la société congolaise, la Sape représente une marque de réussite. L'image que l'immigrant a de lui-même est pour l'essentiel, celle que lui renvoie le natif : une image négative. Pour ce faire, l'immigré croit qu'il faut être comme le natif, lui ressembler à tout point de vue ; aussi a-t-il recours à l'usage vestimentaire. Il puise ce modèle de comportement déjà constitué dans son pays d'origine « pour résoudre à peu près une situation éventuelle » (Ralph 1977 : 105) : l'assimilation.

Le personnage de *Black Bazar*, Fessologue, s'embarque dans cette situation de « prétendre » de « faire comme si, afin que les autres croient vraiment à la réussite du voisin » (Cazenave 2003 : 81). En revanche, ce personnage vit dans une précarité extrême ; depuis quinze ans, il partage un studio avec quatre de ses compatriotes. Il adopte une action pour montrer au natif qu'il est aussi capable de s'habiller comme lui, dans une tenue décente et de qualité. Ce faisant, l'immigré essaie de se bâtir une différence ; il procède ainsi à la construction d'une utopie. C'est ce qui ressort des extraits ci-dessous :

Les gens n'arrêtaient pas de me regarder. Je me disais que c'était l'effet de mon costard, de mes chaussures et de mon parfum. Alors je réajustais la cravate, je redressais mon pantalon afin qu'il tombe bien sur les chaussures. J'ai ouvert les trois boutons de la veste, une technique pour mettre en valeur ma ceinture Christian Dior. Et puis, tout à coup un type s'est libéré de la foule à la manière d'un rugbyman. [...] (BB, 48).

Le type est venu me lancer à brûle pourpoint :

-Monsieur, pourquoi vous êtes encore en grève, hein ! Est-ce que vous ne trouvez pas que vous abusez quand-même ? Vous avez tous les avantages sociaux et tout le bazar, et vous pourrissez la vie des pauvres gens. [...]. Maintenant dites-moi à quelle heure est le prochain RER puisque même ces écrans de merde ne marchent plus hein ! [...] (BB, 49).

-Qu'est-ce vous faites sur le quai au lieu de nous trouver un train, hein [...].

J'ai mis du temps avant de comprendre pourquoi on s'en prenait à moi. Puis j'ai aperçu un agent de la RTP et c'est alors que j'ai réalisé que nos costumes avaient la même couleur (BB, 51).

Les extraits montrent comment cette attitude de « se faire voir », de « prétendre être » tourne le personnage en ridicule. Le narrateur tiré à quatre épingles donne réellement l'impression d'être une personne respectable. Dans ce processus d'intégration, le natif s'oppose à

l'immigrant par son orgueil.

Les habitudes vestimentaires sont considérées comme un manquement impardonnable au goût universel. Cet état de choses permet à l'immigré qui veut s'assimiler, de se confondre avec la majorité. Il se trouve que les agents de métro sont en grève ; voilà que Mr. Fessologue se présente en habits de fête devant les gens furieux qui attendent le train depuis des heures. Malheureusement, son accoutrement ressemble à celui des agents du service de transport ; il se voit ainsi menacé. Ne sachant que faire, il reste calme car l'habit ne fait pas le moine. Certes, l'apparence de Fessologue témoigne incontestablement d'un statut social élevé alors que dans l'intrigue, il n'en est rien. En se forçant de paraître comme le natif, il ne vit qu'une utopie, en ce sens que sa tenue vestimentaire devient un masque d'une identité flottante de l'altérité.

En d'autres termes, l'imitation par l'accoutrement ne change pas l'identité de l'immigré en natif. Bien au contraire, l'immigré acquiert une identité nouvelle qui se superpose sur l'ancienne, celle du pays d'origine. L'auteur se moque gentiment de ses compatriotes pour qui « la Sape » est très importante ; bien plus, elle (la Sape) les différencie des natifs et les met immédiatement en vedette. Le phénomène de la « Sape » pose la question d'une définition des critères de réussite sociale pour l'immigrant. L'auteur critique l'importance excessive de l'apparence vestimentaire et physique de l'immigré.

Lottin Wekape évoque le même problème :

Slim Choukri [...]. Il était grand comme un figuier, propre comme un chat et s'habillait volontiers à l'occidental. Régulièrement, on le voyait engoncé dans de somptueux costumes-cravates qui lui allaient si bien (JAM, 50).

L'immigrant tente à tout prix de se conformer au mode vestimentaire du pays d'accueil. Le personnage entreprend une stratégie individuelle pour s'intégrer. En cela, il remet en cause ses liens avec sa communauté d'origine. Il est différent de la minorité. Nous sommes informés dès le début que ce personnage de Slim est celui, pour qui l'idée du retour au pays natal n'effleure point. Pour lui, « chaque individu avait le droit de choisir son pays d'élection » (BB, 56). En adoptant le style vestimentaire de l'occident, il se place dans une situation de l'entre-deux.

Calixthe Beyala met aussi en évidence ce mode d'assimilation de l'immigré :

Monsieur Kaba nous vient de la Guinée. C'est le monsieur le mieux habillé de Paris que vous [ne] pouvez [pas] imaginer. Il a des chemises roses et des cravates de luxe. C'est le plus grand maquereau des Noirs de Belleville. Il est accompagné de son garde du corps Monsieur Richard Makossa et de deux

filles. [...] Monsieur Kaba s'approche de nous, les deux mains en avant, son cigare dans le bec, [...] (PPB, 14-15).

Il ressort que les quatre auteurs mettent en exergue le comportement des Noirs consistant à « singer » le mode de vie des Blancs, selon l'expression de Daniel Biyaoula (1996 : 25), dans le but de lui ressembler. Malheureusement, tout se situe au niveau des apparences. Il s'agit donc de capter les signes extérieurs de la réussite, de les répercuter pour sa propre satisfaction et pour l'approbation et le renforcement du groupe. Le Sapeur s'évertue à imiter l'aspect extérieur des natifs ou des gens au sommet de l'échelle sociale. Cette aspiration à « passer pour » des gens arrivés, contribue à créer un contraste entre le Sapeur et la réalité existante. C'est un phénomène que nous trouvons dans le roman de Mabanckou :

Château-d'Eau c'est pour nous le lieu de transit avant d'arriver à Château-Rouge. Y a la boutique Luxure où l'on vend toutes sortes de perruques féminines qui sentent la naphthaline et l'odeur du vomi d'un nourrisson. La boutique est prise d'assaut du matin au soir parce que ces filles, elles veulent être à la hauteur des blondes aux yeux bleus [...] (BB, 205).

L'attitude d'imitation qu'adoptent ces immigrantes leur sert à constituer un nouveau modèle de comportement car, « on n'est pas émigré lorsqu'on exporte son être, ses manières, ses coutumes, ses goûts en vue de les imposer dans le pays qui nous reçoit » (Mabanckou interviewé par Singou 2012 : 24). Selon cet esprit, les femmes immigrées veulent ressembler aux filles blondes. Elles cherchent à avoir les cheveux comme les natifs et par surcroît, elles tentent de changer la couleur de leurs peaux. Autrement dit, « cette singerie va parfois jusqu'à se dépigmenter la peau » (Biyaoula 1996 : 25), c'est une impasse dans laquelle l'immigré s'embarque tel que nous le découvrons dans le passage suivant :

Un soir, alors que le commerce battait de l'aile depuis un moment, elle a suggéré à Rachel l'idée de vendre les produits à dénégrier. – On doit vendre ces choses-là, je sais où on ira acheter les Ambi rouges et les Diprosos à un tarif très réduit. [...] eh bien ! Nous les Noirs, c'est pareil : nous ne renoncerons pas à nous blanchir la peau tant que nous serons persuadées que notre malédiction n'est qu'une histoire de couleur (BB, 81).

L'immigré voudrait être accepté, considéré, toléré et valorisé dans ce nouveau champ. Ce comportement construit, ne peut pas correspondre exactement au modèle réel dans toute sa particularité. Il n'est qu'une approximation courte et trompeuse. D'où encore l'utopie. L'auteur

dénonce cette vie artificielle qui dévalorise l'immigré en lui substituant une identité de façade tel que l'affirme Biyaoula : « je perçois chez tout ce monde comme quelque chose de faux, d'apprêté. Je ne parviens pas à le définir, mais ça provoque en moi un haut le cœur, une sorte de pitié et de honte » (Biyaoula 1996 : 35).

Mais lorsqu'il choisit de s'intégrer, il doit donc ajuster le mode de personnalité correspondant à l'ancienne patrie, pour se conformer à celui de la société dans laquelle il a immigré.

Autrement dit, « l'immigré n'hésite guère à changer de nom ou à simuler souvent de bonne foi ; il se conforme aux normes du dominant en adoptant un comportement dit de mimétisme » (*Ibid.* : 30), du « presque le même mais pas tout à fait, un trompe-l'œil » (Bhabha 1994 : 87), signe du désavouement et du reniement de soi qui traduit ainsi une certaine incertitude de ce qu'on est. C'est la même pensée que véhicule cet extrait :

Je défrisais mes cheveux et les tirais en arrière [...]. Un Gabonais qui traînait devant le Mc Donald de la gare de l'Est m'a laissé entendre qu'en fait je n'étais qu'un type minable, que si je me défrisais les cheveux, c'était parce que je n'assumais pas ma négritude, que j'avais un problème grave, que je faisais honte à la plus belle race du monde. [...].

Le Gabonais a rajouté que je n'étais qu'un pauvre noir qui n'aimait pas le manioc et que je me défrisais les cheveux pour ressembler aux Blancs.

- Regardez-vous, on dirait un singe ! Les cheveux lissés c'est pour ressembler aux Blancs ou quoi ? [...],
- ça, c'est, barre-toi pauvre aliéné.

Après les cheveux, il te restera la peau à blanchir (BB, 244-245).

Le narrateur de Mabanckou défrise ses cheveux au grand mécontentement de son groupe. Ce comportement traduit une déviation amenant le personnage à la dérision. Ses efforts sont vains ; il n'y gagne qu'un trait supplémentaire : le ridicule. Ayant perdu le contrôle de soi et étant déchiré entre son moi profond et son identité sociale, l'immigré est parfois inconscient d'avoir sacrifié son authenticité pour s'intégrer ou pour satisfaire ses propres ambitions. Voilà pourquoi son ami le rappelle à l'ordre. La réaction de ce dernier confirme le ridicule auquel il s'expose ; il l'appelle « pauvre aliéné ». N'arrivant pas à s'identifier complètement au natif, l'immigré se voit mal dans sa peau car il n'est ni l'un ni l'autre, ni réellement ce qu'il était auparavant malgré la modification de son corps : « il est alors à cheval sur deux cultures » (Albert 2005 : 140). Le personnage décide d'être semblable au stéréotype socio-culturel de la nouvelle patrie. En voulant changer sa nature, il confirme l'image négative réfléchie par le natif. De ce fait, « il ré-institue en quelque sorte la culture autrefois coloniale et continue à l'attirer jusqu'à ce jour, au

point de vouloir donner à travers une similarité artificielle de corps et d'esprit, une impression de coïncidence entre l'espace étranger et l'espace urbain africain » (Cazenave 2003 : 87) ; il s'agit d'une aliénation pure et simple.

De tout ce qui précède, on peut avancer que, la rencontre coloniale entre l'homme blanc et l'homme noir a plongé ce dernier dans l'ambivalence de l'imitation, « du presque mais pas tout à fait ». Cette ambivalence pose, dans ce contexte, une problématique de la subjection coloniale et « suggère que la colonisation fétichisée est une contre-réaction de la révolte » (Bhabha 1994 : 75). Lorsque le narrateur évoque le phénomène de l'imitation, ipso facto, il soulève la question de fétichisation de la culture occidentale et la subordination dans laquelle se replacent ses compatriotes. En recourant à cette pratique, l'homme noir accepte sa subordination à l'homme blanc, c'est-à-dire qu'il [l'africain noir] se reconnaît comme un « sans pouvoir », un « sans signification », un « sans norme ».

En décolorant sa peau, bien plus, en accordant une importance remarquable à l'apparence par la Sape, il tente dans cet espace de manque de retrouver un certain équilibre. En même temps, « il devient aussi caricatural, une sorte de coquille vide où l'être est remplacé par le paraître » (Calisto 2013 : 59) ; car le mimétisme « est un camouflage, non pas une harmonisation de la différence mais une forme de ressemblance qui diffère de la personne en la montrant en partie, par métonymie » (Bhabha 1994 : 85). Ce mimétisme devient une stratégie qui confère un plein pouvoir au natif pour se moquer de l'immigré.

Aussi l'auteur dénonce-t-il l'imitation de la femme blanche par la femme noire à travers l'usage des produits cosmétiques. Il condamne les modifications de l'immigrée dans ses apparences comme dans ses habitudes quotidiennes. De cette modification, il résulte :

- d'un côté, le rapport d'ambiguïté de l'immigré avec sa terre natale, envers laquelle il éprouve un sentiment de culpabilité ;
- de l'autre, envers sa terre d'élection où il espère trouver son bonheur mais à l'égard duquel il développe une aversion résultant du regard hostile du natif ; car le comportement de l'immigré ne s'accorde pas avec le système du pays d'accueil ; il suscite des réactions de peur, de colère ou de probation pour le natif.
- Soit l'immigré imite le natif pour camoufler le signe de sa différence, soit il se renferme sur lui-même tel que nous l'avons démontré plus haut, soit alors, il brandit ostensiblement sa différence par bravade en s'opposant violemment.

Partant des extraits exploités, l'effort obstiné de surmonter le mépris dont l'immigré fait

montre, afin d'être comme le natif, le conduit à une quête inversée qui mène à l'aliénation de sa culture d'origine au détriment de la nouvelle culture. Dès lors, il doit abandonner les manières de sa terre d'origine et adopter celles de son nouveau pays. Cet état de chose place l'immigré dans une situation à cheval sur deux cultures, celle de l'entre-deux. Toutefois, nous fait remarquer Memmi, « un homme à cheval sur deux cultures est rarement bien assis » (Memmi 1985 : 14), car ce changement culturel entraîne une perte de repères et engendre des comportements déviants. Il s'avère que dans cet effort d'assimilation, tout est mis en œuvre pour que l'immigré ne puisse pas franchir le pas, qu'il comprenne et admette que cette voie d'assimilation est une impasse. Il s'ensuit que l'intégration est vouée à l'échec à cause de l'opposition et le refus de l'Autre : d'où l'utopie, car « l'intégration se traduit par la reconnaissance des mêmes vérités et la conformité aux valeurs validées par la culture dominante » (Bonn 2004 : 79). Autrement dit, l'intégration doit être une acceptation réciproque de la culture de l'un et de l'autre entre l'immigrant et le natif. Se rendant compte de l'impossibilité du fait, l'immigré s'accepte comme différent et séparé.

IV b. La quête d'appartenance culturelle

Dans *Black Bazar*, le narrateur jette un regard interrogateur sur les immigrants africains dans leur ensemble non pas à titre individuel. Leur identité se définit en relation avec l'Autre, c'est-à-dire les natifs ; elle devient une identité collective entendue comme « une relation intérieure, celle qui joint l'individu au monde » (Laronde 1993 : 17), à l'exemple de cet extrait :

Ils nous engueulent à la télé, à la radio et dans les journaux. Est-ce que c'est nous qui creusons le trou de la Sécu ? Il nous reste encore une chose, mon frère africain, c'est l'union de l'Afrique. Ce n'est que comme ça qu'on bâtira l'unité africaine du guide éclairé Mouammar Kadhafi (BB, 19).

Nous observons le personnage de l'Arabe du coin témoignant du sentiment d'appartenance. Le passage montre les immigrants à la une des émissions télévisées dans lesquelles, en tant que nécessaire, ils sont accusés de vider l'argent de la sécurité sociale. Cette crise contraint l'Arabe du coin, à sortir du soi habituel pour préserver son identité qui se définit à partir d'une appartenance à un territoire. Cette accusation est, pour lui, une demande de reconnaissance par d'autres immigrants partageant le même espace. L'étranger devient un lieu de renforcement de l'unité africaine - en dépit des pays d'origine - où les Congolais, les Tunisiens, les Algériens et les Ivoiriens se considèrent comme des frères issus d'un même pays. Le regard de l'auteur

s'appesantit, par le truchement de son narrateur, sur une recherche d'identité culturelle où l'unité africaine se vit en dehors des frontières face à l'hostilité ambiante telle que le personnage l'affirme : « c'est l'union de l'Afrique » (BB : 119).

Ces immigrés font de l'identité collective une identité individuelle par la bouche de l'Arabe du coin. Toutefois, le récit reste focalisé sur un individu, ses difficultés à négocier une nouvelle identité dans son nouveau milieu. Ce sentiment d'appartenance social se lit également dans l'extrait suivant :

Je l'avais surnommée couleur d'origine à cause de sa peau très noire. Au pays, on croit encore que les Nègres qui naissent en France sont en principe moins noirs que nous. Eh bien, mon manque de pot, jusqu'à notre rencontre, je n'avais pas encore croisé une personne aussi noire que mon ex. [...] comment peut-on être noir comme ça et être né en France ? (BB, 65.)

Le narrateur soulève la question liée à la couleur de la peau. En effet, son ex « Couleur d'origine » est née en France, le pays des Blancs. Au lieu d'être blanche ou un peu noire, elle est plutôt plus noire qu'un Noir d'Afrique. Le passage nous livre d'une part, la vision de l'auteur sur la question de la race ; il se révèle que l'on est ce qu'on est ; naître dans un pays des Blancs ne peut pas changer la couleur de sa peau.

D'autre part, dans cette crise identitaire, Fessologue, en ayant des relations avec cette fille, témoigne du désir de renouer avec ses propres attaches culturelles. Déçu parce que « Couleur d'origine » le quitte, Fessologue tourne son regard vers la femme blanche. Il décide désormais de prendre en considération ce qui se passe en lui, le vide qu'il ressent en tant qu'Africain à Paris. Pour combler ce vide et trouver son point d'ancrage, il s'attache à cette fille blanche, Sarah qui l'incite d'adopter un certain nombre de comportements culturels, extérieurs tel que nous démontre l'extrait ci-dessous :

Je suis un autre homme, et cela fait rigoler mes amis du Jip's qui me voient avec des pantalons pattes d'éléphant comme les années soixante-dix. [...] Je défrise mes cheveux et les tire en arrière comme dans des films des années trente ou quarante que je regarde avec Sarah. C'est elle qui aime que je sois comme ça. Je dois me distinguer, créer mon propre style même à contre-courant (BB, 243).

L'auteur soulève la question du sujet et de son identité. L'identité est en partie liée à l'altérité et fonctionne comme un miroir dans lequel le personnage contemple son image et prend conscience de son identité culturelle propre. Ainsi l'Autre, signifiant autrui dans la conception

contemporaine, est identifiée par le mot « alter » selon que « tout homme est un *ego* et tout *ego* a besoin d'un *alter* pour exister » (Groux & Porcher 2003 : 114). L'identité hybride devient, donc, une identité d'un *alter ego*, c'est-à-dire celle du rapport à l'altérité, avec l'autre.

Fessologue, lui, qui aimait la musique de son pays d'origine, se voit imposer un rythme étranger :

Et voilà qu'elle [Sarah] m'impose les coups de trompette et de clarinette, moi qui aime bien écouter du Koffi Olomidé, du Papa Wemba, du JB Mpiana ou du Werrason. [...]. Elle me demande de me laisser pénétrer par le génie de Miles Davis. [...] Toujours est-il que, depuis j'écoute quand même Mile Davis. Je commence surtout à aimer son Vénus de Milo (BB, 257-258).

Cette altérité entraîne une rupture du personnage vis-à-vis de sa culture d'origine à savoir, la musique congolaise. Fessologue tente, donc, de négocier son intégration dans son pays d'hébergement en redéfinissant son identité, étant donné que « celle-ci dépasse les clivages ethniques ou nationaux et oblige à prendre en compte les plates formes socioculturelles » (Albert 2005 : 19).

La quête identitaire est indissociable de la découverte de l'altérité qui se vit sous forme d'exil intérieur, accentué par un désir d'intégration et d'enracinement. En d'autres termes, la tension qui existe entre le regard sur soi-même et le regard d'autrui, génère une transformation de l'identité, qui passe par l'adoption du comportement du pays d'accueil. Les amis de Fessologue n'approuvent pas cette modification qui s'opère en leur ami. À une des reproches, faite par ses amis, Fessologue réplique :

Alors, je l'ai envoyé balader, je lui ai lancé une formule qui m'était venue comme ça à l'esprit et que j'avais lue quelque part : l'homme est le boulanger de sa vie. Donc, c'est à moi de pétrir mon corps, de le transformer comme je l'entends un point c'est tout (BB, 244).

L'identité apparaît dans cette situation de l'entre-deux, comme un « processus de singularisation » (Deleuze & Guattari 1986 : 112), c'est-à-dire un moyen d'exprimer sa personnalité, son moi. Le narrateur de *Black Bazar* ne joue plus son rôle consistant à préserver l'identité d'origine ; il est acculé par l'amour envers cette fille blanche, il devient de ce fait, incapable de maintenir le lien avec son pays d'origine, il se coupe alors de ses repères identitaires :

Sarah estime que c'est choquant que mes amis du Jip's m'appellent Fessologue. Elle m'a donc surnommé "Léon Morin prêtre". Un hommage dit-elle, à une certaine Béatrix Beck, grande dame de la littérature belge qu'elle me fait découvrir depuis parce qu'elle était agacée que je ne lise que du Simenon et les romans latino-américains que me prête Louis-Philippe (BB, 259).

Les relations entre Fessologue et Sarah ne sont pas figées ; elles sont dans un processus dynamique. Dans cet espace de l'entre-deux, le personnage s'intègre dans une reconstruction mythique de sa vie dont l'enjeu consiste à déchiffrer son identité nouée entre la fascination pour l'occident et sa culture d'origine. La relation avec l'Autre conduit Fessologue à changer de nom et à en adopter un autre à la demande de son ami. Le narrateur est obligé de se conformer aux valeurs nouvelles selon le goût de sa copine, comme canon pour guider son comportement. Il lui est, donc, demandé d'ajuster le mode de sa personnalité. Fessologue entre dans le jeu, il obtempère car il y trouve son compte ; c'est l'illusio. Il acquiert également d'autres nouveaux traits culturels :

Je dois reconnaître que c'est grâce à Sarah que je fréquente encore les librairies ces derniers temps. Les bouquins que je lis sont plus nombreux que les paires de chaussures Weston, les costumes Francesco Smalto et les cravates Yves Saint-Laurent que je portais lors des concerts de Papa Wemba [...].

J'avais décidé de ne plus boire d'alcool parce que j'étais devenu un autre homme [...] (BB, 260).

Dans ce passage, le personnage adopte le stéréotype socio-culturel que lui impose sa copine. Son identité s'est tissée dans le va-et-vient entre ses actions et sa conscience : ses désirs ou ses intentions de changer se traduisent à travers ses actes et ses réactions. Son identité ainsi construite devient de ce fait, une réalité sociale négociée avec autrui. Fessologue a manifesté plus d'intérêt pour s'intégrer dans ce nouveau cadre de vie ; il s'est résolument engagé dans cette action présente. Cependant, nous remarquons que ces relations Noir/Blanche sont d'emblées faussées dans la mesure où Sarah cherche à enfermer Fessologue dans son aliénation. En voulant se rapprocher le plus possible de Sarah, celui-ci s'est mis à distance de ses frères africains, dans la mesure où « il finit par intégrer ces discours de stigmatisation, le sentiment d'être inférieur, il finit par mépriser sa culture, son peuple, il ne veut plus alors qu'imiter, ressembler au colonisateur » (Fanon 1952 : 80).

Nous remarquons que les personnages de Mabanckou ne s'embarquent pas dans une quête d'origine tournée vers le passé. Ils se présentent en marginal par leurs aliénations et leur exclusion à la fois de la société française et africaine.

C'est le cas de « Couleur d'origine » :

Mon ex est une fille du pays, comme elle est née à Nancy, on peut dire qu'elle est aussi un peu française. C'est pour ça qu'elle ne comprend pas trop le comportement des gens de chez nous quand ils se mettent à crier dans les rues de Château-d'Eau ou de Château-rouge. On en voyait qui hurlaient dans une cabine téléphonique de la rue de Strasbourg, ils s'égosillaient, croyaient sans doute que s'ils parlaient normalement on ne les entendrait pas à l'autre bout du fil. Mon ex était alors folle de rage, elle disait qu'elle n'en pouvait plus de ces gens-là (BB, 51).

Le narrateur présente une équivoque entre un Noir né en Europe et celui provenant d'Afrique. Ces deux êtres, certes de même race, se distinguent cependant, par leurs habitus dus à l'influence des environnements tout à fait différents dans lesquels ils ont évolué. « Couleur d'origine » n'a jamais vu un comportement pareil où les gens sont si émotifs dans une simple interaction. Ces immigrés criaillent et hurlent. Née en France mais des parents congolais, « Couleur d'origine » se trouve à priori en situation de marginale en tant qu'immigrante. Cependant, elle se distingue par un habitus purement français ; par conséquent, elle est incapable de vivre et de se conformer au mode de vie de ses frères de race car leurs comportements lui sont étrangers.

Ce personnage fait figure d'enfants de la deuxième génération d'immigrés, celle d'« enfants et des parents se situant chacun différemment vis-à-vis de la question des origines et de l'appartenance identitaire » (Cazenave 2003 : 162), à savoir, l'identité de l'entre-deux.

C'est ce que nous découvrons dans *Le Petit Prince de Belleville*, où le manque de repères et les difficultés d'insertion chez les personnages posent des problèmes identitaires :

Un pays au corps écorché. Le mien. Je suis le désespoir d'un peuple pauvre. Démuni, oublié des dieux, banni des hommes. [...]. Je viens d'un pays planté de forêt, de soleil et d'argile. Mes parents y vivaient. Les hommes sont venus. Les arbres ont disparu. [...] ma mémoire s'est vidée. Qui suis-je ? Poussière ? Illusion ? Oui, l'ami. Mes parents ne sont plus là pour me rappeler que je suis l'aube d'un secret (PPB, 71).

L'extrait nous transmet le désarroi intérieur du personnage. La séparation d'avec son pays est vécue comme une douleur entraînant un déchirement intérieur majeur. Il nie sa rupture. Face aux réalités du pays d'accueil, il adopte un habitus de regret. Il fait la rétrospection de sa situation personnelle dans son pays d'origine et abandonne, alors, toute référence au monde

connu. Abdou Traoré prend conscience du naufrage de sa mémoire et ressent le vide de sa vie. Il pose le problème épineux de son identité : « Qui suis-je ? » (BB, 155).

Se voyant sans repères, il sombre dans la désillusion. Il est entre deux lieux.

La mémoire du pays d'origine est perdue, tel que l'extrait le témoigne : « Ma mémoire s'est vidée ». Loin de ses terres, endroit de liberté factice, l'entre-deux, « c'est l'oubli momentané pour gommer la souffrance des origines, l'impossible accostage vers un port d'attache » (Nahkslovsky 2010 : 114-115). Le personnage continue à étaler son désarroi :

Dans ma maison, la girafe de l'angoisse tournoie. Debout les femmes, j'ai vu venir la nuit. Des songes prémonitoires s'entassent à l'horizon. J'ai perdu la légende, je n'ai pas su les déchiffrer. À trop rêver, la vie perd nos traces. Je ne sais plus qui je suis. Barrière explosée. L'aube de la perte baigne ma maison d'une lumière blessante (PPB, 155).

Abdou Traoré cherche à se situer dans un contexte géographique, espérant que l'évocation des lieux peut faire remonter les souvenirs de sa mémoire perdue. La nostalgie de la terre d'origine devient le symbole d'un Eldorado perdu qu'il faut retrouver à tout prix ; « c'est l'aboutissement du rêve de tous les déracinés » (Same 2013 : 51), tel que le personnage l'affirme : « l'aube de la perte baigne ma maison d'une lumière blessante ».

Le narrateur de Beyala présente les immigrés qui font face à une société dans laquelle ils tissent des relations de proximité sur le plan culturel. La femme d'Abdou fait figure de proue, elle s'habille à la française, met des pantalons, travaille alors que la religion musulmane le lui interdit car la place de la femme, c'est le foyer. Ainsi dans l'extrait ci-haut cité, nous percevons le regret d'Abdou causé par la fragilité de l'identité de sa famille, aggravée par le manque de repères dans ce nouveau pays. L'identité de sa famille est déstabilisée par les théories de la structuration familiale du pays d'accueil. Abdou s'exprime :

La femme a changé. Je vois des théories descendre l'escalier de la raison, apporter du vent pour convertir le passé en monument d'échos. Qui donc habite ces théories ? La femme est l'égale de l'homme [...] depuis que les femmes servent de longues rasades d'indépendance dans ma maison, depuis qu'elles boivent de cette sève, j'apprends à ne plus être un homme. Qui suis-je ? Un immigré. Je n'ai plus de repère[s] (PPB, 169).

Ce passage révèle la vision du monde de l'auteur sur l'identité de la femme africaine dans le contexte étranger.

Face au changement qui s'opère dans le milieu de ses femmes, la masculinité de Traoré se dissout. Vivant sous la servitude des coutumes et de la domination de l'homme, l'auteur met en évidence la libération de la femme africaine. Celle-ci acquiert une identité nouvelle résultant de la relation avec le natif. Nous avons vu dans le chapitre précédent comment madame Saddock est venue éveiller la conscience des femmes d'Abdou Traoré. Ces femmes africaines ont pu apprendre leurs droits dont elles ignorent la teneur.

En effet, selon la tradition de leur pays d'origine musulmane, la femme n'est pas l'égale de l'homme ; elle a ses fonctions spécifiques et l'homme règne en maître et peut avoir autant de femmes. Voilà que dans ce pays d'accueil, la femme est l'égale de l'homme, bien plus, elle présente tous les atouts qui lui permettent d'exercer les mêmes fonctions que l'homme, pour son propre épanouissement. Dans ce champ de la polémique, « l'identité se construit dans le processus de la socialisation à travers l'intériorisation ou l'incorporation de l'habitus » (Bourdieu 1982 : 102). Ainsi, au contact de cette nouvelle culture, les femmes d'Abdou s'évertuent à adopter des comportements conformistes :

M'am n'a plus la même allure. Elle met des pantalons, des bleus, des jaunes, des rouges avec des sandales assorties (PPB, 255).

Mon fils a franchi un cap. Contresens. Il répugne à mettre la djellaba. Il veut des costumes comme ceux de Stallone, exactement les mêmes, de crainte de se sentir perdu (PPB, 206).

Cet extrait montre une juxtaposition d'univers référentiels : l'Occident et l'Afrique, à l'intérieur desquels, les personnages réfutent toute appartenance à un cadre identitaire unique.

Ce refus débouche sur un projet plus individualiste d'intégration sociale qui permet au personnage de se définir librement selon les circonstances qui s'offrent à lui tel que l'atteste le passage suivant :

Aujourd'hui, je vois mon fils. Il a découvert le vocabulaire de Paris. Des mots griffés de vent et d'hiver. Il a acquis d'autres manières de dire bonjour.

Il connaît des rituels qui me bouleversent. Il répugne à manger avec ses doigts. Il impose d'autres conformismes. Il importe des goûts, des préoccupations. Il passe sans s'inquiéter, d'un univers à l'autre.

Le nôtre, il le juge, il le méprise. Mes histoires l'amuse (PPB, 214).

Le narrateur présente un personnage qui tente de se définir doublement, à partir des références pluriculturelles par rapport à une altérité, dans ce nouveau champ social, pour ainsi privilégier

une conception plus mobile de l'identité en permanence avec des multiples appartenances. Il y a là une mise en échec d'une conception identitaire exclusive et figée. L'individu tente de « déconstruire d'anciens repères identitaires, fondés sur une appartenance monolithique pour leur en substituer de nouveaux, à construire sans pour autant adhérer complètement aux valeurs de la société d'accueil » (Cazenave 2003 : 125), vers lesquelles il tend mais qui ne lui sont pas encore accessibles du fait de son statut social marginal. Outre le conformisme dans cet espace de l'entre-deux, *Le Petit Prince de Belleville* dépeint des personnages qui se distinguent par « une tentative d'opération de synthèse qui leur permet de s'ouvrir à la modernité sans pour autant perdre leur âme » (Chevrier 2006 : 123) : c'est le dualisme. Tel est le cas de Monsieur Ndogala qui a épousé une femme blanche mais cherche à respecter ses traditions :

Moi, j'aime bien monsieur Ndogala, parce qu'il [ne] se laisse pas faire [...].

- comment va vot'e femme ? J' demande.

Il me regarde comme on croit rêver.

- Laquelle?

Je réfléchis, puis j' dis ;

- Celle qui a des cheveux argentés.

- Sonya?

- Ouais.

- Partie!

- Et pourquoi qu'elle est partie ?

- Si une femme se marie, c'est pour bien tenir sa maison et ses enfants. Fallait voir ça ! la maison dégueulasse. La même pas lavée. Le nez qui coule. Répugnant. J'ose même pas la toucher.

- Vous pouvez le faire, le travail...

- Noon ! c'est un boulot de bonne femme (PPB, 99).

Cet extrait, nous fait savoir que Ndogala trouve son ancrage dans la cohabitation avec des femmes blanches qu'il chasse les unes après les autres, car il ne souhaite pas adopter les us et coutumes du milieu d'accueil. Cherchant à s'intégrer, Ndogala n'entend pas réfuter sa culture, il veut maintenir cette démarcation de fonctions entre l'homme et la femme. Lorsque ce personnage refuse d'aider la femme à faire les travaux ménagers (selon la culture française), il tient à préserver son identité déjà construite, mais se trouvant menacée par les transformations impliquant les relations avec l'Autre. D'où une identité de l'entre-deux.

Dans l'option d'une symbiose culturelle, on remarque que les relations entre Noir et Blanche sont évidentes. On perçoit comment les deux races (noire et blanche) se comportent vis-à-vis

de l'une et de l'autre. Le texte nous présente le cas du couple Kouam (Noir) et Mathilda (Blanche) dont la cohabitation est difficile. Kouam s'exprime :

- J'me demande quoi faire pour que Mathilda m'écoute, qu'il explique à mon papa.
Elle ne fait qu'à sa tête. Elle n'obéit jamais et en plus elle me répond. Le soir, si elle veut sortir avec les amis, elle se tire. Je lui dis qu'on est mariés, et que bon, après tout, sa place est auprès de moi. Elle répond que ça n'empêche. Si tu veux venir, t'as qu'à venir. Fiche-moi la paix ! Elle va se pomponner devant la glace, elle siffle. Je [ne] sais plus quoi faire¹ (PPB, 97).

L'interrogation du personnage sur cette relation témoigne du souci qu'il éprouve vis-à-vis de la femme blanche. Il vit une confrontation douloureuse avec une autre culture. Cela déstabilise davantage ses repères identitaires en ce sens que « l'identité s'inscrit dans une dynamique du changement toujours en devenir à travers une relation dialogique avec l'autre » (Nzimbu 2014 : 118). Ce mariage mixte constitue un tiers-espace, « un lieu de culture qui permet de penser subversion en dehors des explications habituelles qui reposent sur l'idée d'une confrontation entre corps sociaux opposés » (Bhabha 1994 : 81). C'est-à-dire un lieu d'hybridation culturelle. Ainsi, la relation entre Kouam et Mathilda devient-elle un espace qui invite les deux à inventer un autre rapport non pas au passé, mais au présent et au futur car elle fait place à une symbiose de comportements altérés et enrichis par l'une et l'autre culture à savoir : l'identité hybride. Ndogala se trouve entre deux cultures, d'une part celle de son pays d'origine qui veut que la femme reste au foyer ; d'autre part, celle du pays d'accueil qui accorde une plénitude de liberté à la femme. Cette relation entre Noir africain/ Française a la possibilité de déstabiliser l'une et l'autre culture pour obliger les personnages à devenir un autre.

Le narrateur peint la nouvelle composition de la structure familiale africano-parisienne. L'opposition des comportements dans ce mariage mixte ajoute une valeur à ce texte. Beyala rejoint la pensée de Frantz Fanon selon laquelle, cette relation Noir/Blanc s'avère une découverte de l'autre et elle n'est pas un simple face à face Blanc/Noir, mais une opposition qui transforme les Blancs en sujets d'une histoire que Blancs et Noirs ont en commun » (Fanon 1952 : 45). En vivant avec les femmes blanches, les Noirs de Beyala ont déconstruit le schéma qui enferme l'Européen dans sa supériorité et l'Africain dans son infériorité, pour une rencontre saine ; ils ont tout simplement dépassé « l'antagonisme entre Noirs et Blancs, afin que l'humanité soit une » (*Ibid.*). Ces relations entre Noir et Blanc permettent à chacun de découvrir la différence qui existe entre l'un et l'autre car « la recherche du profit symbolique justifie la communication et favorise également la découverte de l'autre » (Bourdieu 1982 :

184). Par son narrateur, l'auteur fustige les préjugés raciaux. Ce mythe sur les relations Noirs/Blancs dévoile la vision de l'auteur sur la question identitaire et sur l'altérité qui « s'expriment par la synthèse des valeurs culturelles, par la modernité devenue la mémoire identitaire de l'universalité » (Nzimbu 2014 : 123).

L'auteur présente un prétexte d'émergence au sujet de la cohabitation des races différentes pour mettre en évidence le phénomène d'ouverture à d'autres cultures du monde. Ce phénomène invite à bâtir une société moderne basée sur les principes de mondialisation. Il brandit le métissage culturel pour faire ressortir le système qui caractérise le monde postmoderne, à savoir : l'universalisme qui est menacé par les murs du racisme.

Partant des problèmes sociaux et raciaux qui se lisent au sein d'un couple mixte, Beyala appelle Blanc et Noir à l'universalité car Blanc et Noir, ayant reconnu d'avoir un passé commun, ils se sont libérés de cette prison du passé et cherchent à présent à reconstruire leur avenir en guise de réponse au concept de la globalisation. Le narrateur « les invite à imaginer les modalités de l'accomplissement d'une symbiose des cultures » (*Ibid.* : 124).

Malgré le contraste mis en évidence par la différence des comportements, nous apercevons le masque de la prostitution qui caractérise les deux peuples et la construction d'une identité individuelle qui s'érige dans un rapport conflictuel avec l'image de soi. Le personnage d'Abdou, ayant déjà deux femmes et plusieurs enfants, s'engage dans une autre relation avec une femme blanche, Esther. Le narrateur relate ainsi leur rencontre :

- Voilà que mon papa fait ami-amie avec M'amzelle Esther. Ils marchent en se tenant par la main.
- T'as une bien jolie culotte. Superbe. Et des cuisses.
- Merci.
- Et tes bottes vont bien avec...
- Merci.
- Et tes dents, c'est un régal pour les yeux.
- Merci

Ensuite, elle éclate de rire. M'amzelle Esther rigole à n'importe quoi qu'il dit, en montrant toutes ses dents. Elle montre aussi pas mal ses nichons (PPB, 67).

Beyala présente des êtres déboussolés qui posent le problème de redéfinition du rôle sexuel et de la subversion du pays d'accueil. Ces personnages se trouvent partagés entre d'une part, un "ici" plus ou moins hospitalier, plus ou moins bien vécu ; ils se marient et flirtent avec les femmes blanches et tissent des relations plus ou moins bonnes. D'autre part, un "ailleurs" plus

ou moins regretté ou plus ou moins obliéré. De ces personnages, l'enfant Loukoum tente de se détacher progressivement de la communauté d'origine pour se rapprocher de la communauté d'accueil ; il est amoureux d'une fille blanche, Lolita :

J'pose ma tête sur ses épaules. Je la tire vers moi ; tout contre moi... Mon cœur chavire. Je dérive. Elle lève la tête. Elle pose sa figue contre la mienne. [...]

- Je t'aime, qu'elle dit Lolita (PPB, 201).

Ce texte présente des personnages qui vivent un dilemme, qui sont dans l'ambivalence. En effet, l'ambivalence est le caractère de quelque chose qui comporte deux valeurs contraires. Dans le cadre de notre travail, le mot ambivalence sous-entend l'état de quelqu'un qui vit dans des situations opposées.

Déjà, le mariage entre Noir et Blanche montre cette ambivalence ; ensuite, les uns et les autres vivent des situations contraires face à leurs cultures. Le narrateur Loukoum, lui-même, vit dans l'ambivalence. Cette ambivalence réside d'une part dans la présentation de son nom et de son âge : pour l'Afrique, il a dix ans ou son âge réel. Mais à l'école, il est connu d'avoir sept ans, l'âge qui ne correspond pas à sa présentation physique : l'âge scolaire. D'autre part, il a deux mères alors qu'en France chacun en a une. En plus, celle qu'il croit être sa mère, ne l'est pas réellement. D'où une situation de l'entre-deux :

Je m'appelle Mamadou Traoré pour la gynécologie, Loukoum pour la civilisation. J'ai sept ans pour l'officiel, et dix saisons pour l'Afrique. C'était juste pour [ne] pas prendre du retard à l'école. D'ailleurs, je suis le plus grand de la classe, le plus fort aussi.

Les mères ? Eh bien ! J'en ai deux [...] comment j'aurais pu savoir que tout le monde n'avait qu'une mère ? [...] (PPB, 8).

Comme l'extrait l'indique, cette ambivalence se caractérise par l'importance des champs dans lesquels évolue Loukoum. Sortant de son cercle familial et celui de la communauté des immigrants, il découvre que la vie qu'il mène dans ces cercles diffère de celle que mènent ses copains. C'est en fréquentant l'école qu'il découvre que chaque enfant a une mère et non deux. L'expérience avec l'autre favorise le développement de sa vision. Loukoum vit ainsi dans une pluralité d'espaces accentuée par l'ambivalence du cadre spatial dans lequel il se meut et où il entretient des rapports aussi ambigus que complexes.

Beyala et Wekape, nous font découvrir des communautés au visage multiple ; c'est un brassage culturel, un phénomène de globalisation qui touche les communautés immigrées. Cependant, Wekape va au-delà de l'entre-deux représenté par le métissage biologique et le mélange de cultures de nationalités différentes, bref, l'identité multiple.

Le narrateur de Wekape est une métisse ; le texte décrit une réalité sociopolitique de l'émigration peu représentée. Lucie-Espoir fait écho à sa condition de métisse en quête de réponses aux questions qui sont autant de nuages assombrissant sa vie ; surtout lorsque sa propre mère lui demande ses origines :

Maigrichonne, je ne sais si tes os se garniront un jour de la moindre couche de chair. À y voir de près, tu es ma fille, que tu sors de mes entrailles, même si c'est à cause de toi que ma vie est détruite. S'interrompant, elle se saisissait d'une Molson placée entre les jambes [...] : Qui es-tu toi ? Sais-tu qui tu es ? Le sais-tu vraiment ?

J'étais pétrifiée. On m'avait posé pas mal de questions dans la vie, mais c'était la première fois que je m'entendais poser une question sur mon identité (JAM, 76).

Dans ce champ de la polémique, la confrontation entre Lucie-Espoir et sa mère entraîne un trouble identitaire du personnage. Lucie-Espoir vit doublement ce trouble ; elle est partagée entre deux identités ; celle de sa mère, camerounaise et celle de son père, canadien.

Née « ici » au Canada, Lucie-Espoir expérimente ce qu'Amin Maalouf appelle « les identités meurtrières ». Lucie-Espoir est un être ambivalent, sa vie connaît un déséquilibre tant sur le plan affectif qu'identitaire. Elle tangué entre les autres immigrés et l'école. C'est en fréquentant les autres immigrés qu'elle croit appartenir à son origine étrangère, celle de sa mère :

Je m'invitais dans son appartement [d'Alain-Didier] et c'est avec un plaisir renouvelé qu'il me racontait. À la fin de son histoire, il n'oubliait jamais de me dire d'une voix pleine d'émotion : « ma petite, ne l'oublie jamais, tu es une des nôtres [...]. Chaque jour de ta vie, pense toujours à la terre où se situent tes lointaines origines (JAM, 56).

Dans cette quête d'origine, pour réduire la distance qui le sépare de son pays et lutter contre la nostalgie, le personnage d'Alain-Didier puise dans sa mémoire des souvenirs de sa terre natale et nourrit son présent de cet « ailleurs ». En répétant des proverbes africains à Lucie-Espoir, il tente de conserver un certain nombre de repères car sa situation d'exilé le plonge dans une expérience double de « déterritorialisation et de reterritorialisation qui réactive la question

d'origine » (Cazenave 2003 : 113). Le personnage entretient inlassablement son appartenance à l'univers d'origine, il réitère sans relâche sa fidélité à la tradition ; il privilégie consciemment ou non le rôle de la mémoire dans la vérification du passé et se coupe en un sens de la réalité du pays d'accueil. Lucie-Espoir semble sans cesse lui rappeler son pays :

-Aujourd'hui encore tu n'as pas porté l'une de ces robes africaines que je t'ai offerte ? Slim, je commence à me demander si nous ne devons pas initier d'urgence cette enfant aux théories de la négritude et de l'afro-centrisme. Nous sommes en train de la perdre chaque jour qui passe. Il est temps qu'on lui parle sérieusement de ses origines ; il est temps qu'elle sache que du sang noir coule dans ses veines et que ce sang ne trompe pas, il est unique (JAM, 84).

Née ici et non ailleurs, Lucie-Espoir doit pourtant affronter une dure réalité pour s'épanouir. Elle passe d'un appartement à l'autre chez ses amis immigrés qui lui accordent une attention soutenue, contrairement à sa mère. Au cours de ses fréquentations, Lucie-Espoir se définit comme « une croisée, mot emprunté au langage des cités des banlieues canadiennes » (Albert 2005 : 57) ; autrement dit, elle est la symbiose de toutes les cultures des nationalités différentes présentes dans son environnement. Nous le découvrons dans l'extrait ci-dessous :

Il [Slim, le tunisien] m'avait tout appris sur l'islam, [...] je l'accompagnais alors dans le ruku, le qiyam, [...] toutefois, il ne lui était jamais arrivé de me vanter sa religion. Au contraire, il me demandait de me frayer mon chemin entre l'islam, l'hindouisme auquel Varin [le Sri-lankais] m'avait si bien initié. La religion chrétienne que je connaissais par maman qui m'amenait durant ses moments de crise à la messe du dimanche, le bouddhisme dont Puja avait pris quelques semaines à m'expliquer les fondements, l'animisme que je connaissais fort bien grâce à Alain-Didier [le gabonais] et le Judaïsme dont Slim avait pris la peine de m'expliquer toutes les arcanes (JAM, 80).

Lucie-Espoir forge son identité à l'ombre de ces personnages aux cultures différentes ; elle prend connaissance de son continent oublié et rêvé. Dans l'immeuble de la rue Vézina, l'étranger est une identité de formation et de résistance contre la frustration, la violence et la misère. À travers ses camarades de l'école, Lucie-Espoir a été armée pour affronter son pays natal. À l'aide de ce peuple multicolore et multiculturel, elle est parvenue à se frayer un chemin, à se forger une renommée ; elle a acquis sa renaissance propre à elle :

Désormais, les règles de jeu avaient changé dans notre école. Je faisais à présent face à une bruyante marée humaine qui me suppliait, presque à genoux, de l'inscrire sur ma liste, encore vide d'amis. Une autre catégorie d'élèves me côtoyait afin que je leur révèle le secret de ma miraculeuse renaissance.

Étonnés de ma beauté et de mon intelligence soudaine, mes adversaires d'hier préféraient subitement faire profil bas à mon passage. Les langages s'armaient désormais d'une autre rhétorique quand il fallait parler de moi : tu ne connais donc pas Lucie-Espoir ? Il s'agit de la fille ravissante et intelligente qui rafle toutes les bourses et toutes les meilleures notes. Dès lors, j'avais divorcé du langage ordurier et violent, hérité de ma mère et de différents milieux que je fréquentais. [...] Par la même occasion, je refusais désormais de m'exiler dans le Parc Nelson Mandela pour fumer, avec des camarades plus expérimentés que moi [...]. J'étais subitement devenue une fille recommandable (JAM, 96-97).

Ces lignes montrent l'impact que produit l'effort commun, qui caractérise ces hommes et ces femmes, ces mondes différents se retrouvant sous un même toit, dans la vie de tout un chacun. Ils sont tous en quête de repères, spécialement Lucie-Espoir. Les mots qui le lient sont l'ultime quête de leurs identités tendues entre deux mondes. La présence de ces personnages permet à l'auteur par la bouche de son narrateur, de « dépasser la question identitaire et d'aller au-delà des querelles de la race, de la couleur, de la patrie et de la nation » (Burtiin 2012 : 3).

IV c. L'identité Plurielle

Wekape élabore une identité nouvelle, hybride et multiculturelle car le problème de l'immigration est un « phénomène à la fois pluriculturel et pluriethnique représentatif de la mondialisation et du brassage de populations qu'elle entraîne, auquel sont confrontées toutes les sociétés modernes » (Albert 2005 : 61). Se reconnaissant lui-même comme le résultat de ce mélange, le narrateur de Wekape le confirme à travers cet extrait :

J'ai grandi à l'ombre de ce fabuleux petit monde. J'ai bu à la source de la parole fraîche, j'ai mangé dans l'assiette de ses riches enseignements et repue, je me suis assoupie dans la chaleur de ces bras multicolores qui ont accompagné chacun de mes ronflements [...], sans cette humanité arc-en-ciel, gisement de valeurs inestimables, j'aurai lamentablement échoué [...]. Sans elle, je n'aurais jamais compris qu'elle était ma place dans ce monde d'échanges en perpétuel mouvement [...]. (JAM, 71-72).

C'est la raison pour laquelle Lucie-Espoir proteste contre l'opinion de sa mère : celle-ci se déclarait être de « sang pur » et que sa fille n'était qu'une bâtarde, un « sang impur », un sang mêlé. Elle s'exprime :

Maman oubliait m'avoir dit un jour que son grand-père venait du Mali et que sa grand-mère avait eu un père soudanais. Elle était donc elle-même ce qu'elle appelait "sang mêlé", création métisse (JAM, 77).

D'ailleurs, ainsi que le répétait Slim, qui pouvait aujourd'hui soutenir, sans risque de se tromper, qu'il n'était pas le produit d'une hybridité. Les villages se diluaient dans les villes, les villes se fondaient dans les pays entraînant l'inéluctable rencontre des peuples, l'incontournable mélange des âmes et des idées (JAM, 78).

Ces passages mettent en évidence la vision de l'auteur sur l'identité hybride. Ce dernier bat vivement en brèche la notion de race pure ; il justifie sa position en faisant mention aux déplacements des peuples d'un lieu à l'autre, aux interactions et relations qui se créent entre ces différentes personnes ; cela produit des cultures et des êtres hybrides.

Le métissage biologique auquel le narrateur a recours, n'est plus selon l'auteur, à considérer uniquement au niveau des races. Il se lève désormais au niveau de chaque race et l'on pourrait penser qu'aucun peuple aujourd'hui ne peut se déclarer de race pure. Les Noirs, eux-mêmes, ne peuvent plus se déclarer de sang pur. Pour des raisons mentionnées dans les chapitres précédents, les déplacements massifs des peuples abolissent les lois de la pureté raciale. Cela étant, les individus sont donc à considérer comme des espèces hybrides. Pour l'homme postcolonial, l'expérience coloniale lui a permis de forger et de réinventer son identité. Ainsi, l'homme postcolonial est-il un homme pluriel qui évolue non dans « un seul espace public mais dans plusieurs espaces dans lesquels il doit négocier non pas une seule identité mais plusieurs » (Mbembe 2000 : 104).

Au lieu de perpétuer la réflexion sur le ressentiment ou le rejet colonial, Wekape crée un espace hybride, métis, « un lieu de compromis inscrit dans l'entre-deux et situé à l'extérieur de toutes les polarités » (Bueno 1998 : 14) où l'homme postcolonial est caractérisé par la perte des limites, c'est-à-dire de ses origines. Dès lors, il devient un sujet qui émerge dans « un hyper-espace où il semble que, l'ancien modèle des choses est une perte d'identité » (Spivak 1999 : 320) et s'ouvre ainsi au multiculturalisme, à une identité hybride. Le sentiment de retour aux sources se dilue dans le chaos pluralistique où les identités sont transformées comme le soutient ce passage :

Tu lui donnes la nausée avec les théories moyenâgeuses de retour aux sources et de négritude [...]. Connais-tu toi-même tes origines ? [...] les origines de Lucie-Espoir comme les nôtres d'ailleurs, sont en construction permanente. Elles ne sont pas prédéfinies comme tu le souhaites peut-être chaque jour, elles se posent, se composent, se décomposent et se recomposent au contact des expériences de vie nouvelle (JAM, 84).

Ici, l'on justifie l'étonnement qui frappe Lucie-Espoir quant à la question de ses origines. Elle ne reconnaît plus son lieu d'appartenance. Cette question rend complexe la définition de son identité. À ce retour aux sources, Lucie-Espoir refuse de rentrer au Cameroun avec sa mère, expulsée du Canada comme l'indique cet extrait :

- Viendrais-tu au Cameroun avec moi si je te le demandais ?
- Non, je ne le ferais pas, répondis-je spontanément comme si je m'attendais à ce qu'elle me pose cette question.
- Tu ne le ferais pas ? Et pourquoi ? fit-elle la voix devenue subitement grave.
- Parce que c'est ici que je suis née, parce que c'est ici que je veux vivre, parce que c'est dans ce pays que je voudrais être, c'est ici seulement que je souhaiterais construire mon avenir, pas ailleurs (JAM, 155).

L'ancrage et le désencrage identitaire de Lucie-Espoir entre le Canada et le Cameroun lui interdisent toute possibilité d'envisager le retour avec sa mère, comme réponse à la question des origines. Sa mère, représentante de sa seconde patrie, lui est hostile. De ce fait, ce retour n'offre pas à Lucie-Espoir l'ancrage légal culturel ou familial concret. Elle doit ainsi « construire son identité sans la corréler à une nation ou à une ethnie » (Cazenave 2003 : 124). C'est pour cette raison qu'elle choisit de rester dans son pays natal, le Canada, c'est le pays qu'elle connaît le mieux ; « il lui faut vivre à l'heure québécoise, aller à l'école, affronter les hivers glacés et les étés torrides, confronter la réalité » (Burtiin 2012 : 1).

L'identité et les liens familiaux entre Lucie-Espoir et sa mère deviennent ainsi bouleversés par cette idée de séparation. Lucie-Espoir se présente comme un être sans racines ni cultures identitaires réelles auxquelles elle peut faire recours. Elle devient un personnage à une identité sujette à caution et elle ne peut s'inscrire sous une position nationaliste. Son identité est une perpétuelle quête ; métisse, elle se trouve dans une sorte de « *no man land* » identitaire sans ancrage national défini » (Cazenave 2003 : 125). La question au sujet de ses origines lui offre un moyen de disposer librement de son destin.

Face à cette question liée aux identités, *Je suis un écrivain japonais* de Laferrière jette les bases d'une société idéale où l'écrivain serait perçu tel qu'il voudrait l'être, indépendamment de sa peau, de ses origines. Son identité est définie au-delà des préjugés raciaux. Le narrateur de Laferrière fait montre de repères peu stables qu'il met en action selon les circonstances. Il se démarque de tout élément politique, national ou culturel lié à sa communauté d'origine. À

travers son narrateur, Laferrière présente le problème auquel tout écrivain francophone fait face ; celui de définir par rapport à un pays ou à un autre.

Dans *Je suis un écrivain japonais*, Laferrière décrit un monde aux lois inacceptables, un monde à déconstruire » (Kameni 2009 : 1). En effet, le narrateur de ce texte, entend devenir écrivain même dans un pays qu'il ne connaît même pas. Dans sa rêverie, il se voit ou s'imagine, si l'on se limite au titre, être un écrivain japonais et bénéficiant de ce fait, de la nationalité japonaise. À l'annonce du titre, *Je suis un écrivain japonais*, le narrateur est surpris par la réaction du gouvernement japonais, nous le découvrons dans les extraits ci-dessous :

Et voilà que quelqu'un affirme qu'il est un écrivain japonais. [...] Je l'annonce au pays. Bon, dans une petite revue. Tout le monde s'excite. Un étranger qui n'est pas spécialement emballé par tous les objets qu'on fabrique, ni ce poisson qu'on pêche en quantité [...] (JEJ, 16).

-Puis, j'ai signalé que vous étiez noir [...] cela a fait apparaître un aspect déplaisant dans mon pays.

- Ils ont pris ça comme une terrible insulte.

- Bon-Bon. Disons que certaines personnes heureusement pas tout le monde, croient que le pays est tombé bien bas, si l'on doit payer un Noir pour qu'il accepte de prendre l'identité d'un écrivain japonais (JEJ, 17).

Ce dialogue étale les propositions du narrateur qui découlent de l'imaginaire. Il explore le monde des possibles dans l'imaginaire utopique pour affirmer sa création littéraire. Le narrateur présente son aspiration de contribuer à deux mondes différents sans appartenir ni à l'un ni à l'autre : il a immigré au Canada, où il est écrivain ; de là il veut devenir écrivain du monde, il réduit ce monde à la dimension du « japon » ; c'est donc une quête identitaire de l'entre-deux.

En s'investissant dans ce nouvel espace culturel, Laferrière veut échapper à l'espace bipolaire dans laquelle on cherche à en fermer l'écrivain francophone. En miroitant la double appartenance, le narrateur expose le phénomène de mixité et introduit le métissage ou l'hybridation qui brise désormais, le mythe de l'homogénéité et implique alors des transformations grâce aux interactions communautaires.

Dans ce contexte, nous partageons l'idée de Kameni justifiant que « le système binaire-sagesse africaine [Haïtienne], nationalité occidentale- s'estompe dans un nouvel espace identitaire qui combine les deux » (*Ibid.* : 5). Ici, il s'agit de l'expression d'une identité plurielle ou hybride.

Laferrière opère un choix et évolue dans le champ de possibilités stratégiques ; optant pour le Japon, en même temps, il s'auto-interroge :

Et là, à plus de cinquante ans, je ne sais même pas quel type d'écrivain je suis. Ah oui, je n'y avais pas pensé, comment vont-ils prendre là-bas le fait que je sois un écrivain japonais ? [...] je ne sais même plus si l'angoisse vient du fait que j'envisage d'écrire un nouveau livre ou de devenir un écrivain japonais. D'où l'interrogation fondamentale : c'est quoi un écrivain japonais ? Est-ce quelqu'un qui vit et écrit malgré tout ? Ou quelqu'un qui n'est pas né au Japon, ni ne connaît la langue, mais décide de but en blanc de devenir un écrivain japonais (JEJ, 21-22).

Le narrateur exprime le manque de désir d'appartenance de l'écrivain à une entité, par ricochet à une nation spécifique. Il manifeste l'intention de découvrir ses propres clarières et de se constituer une terre à soi ; il traduit sa volonté de créer un « entre-deux » où il pose son projet créateur. Autrement dit, l'écrivain s'insurge contre toute appartenance ou toute catégorisation qui le ghettoïserait ou le confinerait dans une seule nation, une seule origine et l'empêcherait d'être connu en tant qu'écrivain tout simplement. Il remet en question le problème des référents culturels et identitaires tel qu'il l'affirme :

« J'ai même écrit *Je suis un écrivain japonais* pour montrer que les questions de nationalités et de géographies sont inacceptables en littérature. C'est précisément un espace où il n'y a pas de frontières. Le processus de création ne part pas forcément d'un endroit géographique donné, il s'inspire à la fois de gens et d'environnements très variés » (Laferrière cité par Pommier 2014 : 1).

Vu la confusion que crée le titre dans le monde japonais, il s'avère que le narrateur est incompris par les Japonais qui sont trop attachés au problème identitaire. Voilà comment il s'explique :

C'est un malentendu. J'ai simplement dit que j'allais écrire un livre. On m'a demandé, c'est quoi le titre, et je l'ai dit, c'est tout.

- « Je suis un écrivain japonais », mais c'est simplement un titre.
- Oh là là ! [...] Ils sont en ce moment là-bas dans un gros débat sur l'identité, et toi, mine de rien, tu arrives avec un livre pareil.
- Il n'y a pas de livre, c'est ce que je dis partout.
- Oh, [...] c'est que là-bas, ils sont vraiment là-dessus... complètement obsédés par la question d'identité.
- Qu'est-ce que tu veux dire ?
- Je l'ai fait pour sortir précisément de ça, pour montrer qu'il n'y a pas de frontières [...]

J'en avais marre des nationalismes culturels. Qui peut m'empêcher d'être un écrivain japonais (JEJ, 198).

L'extrait, ci-dessus, présente en grandeur nature la vision de l'auteur autour de la question d'identité en même temps que sa dissociation du concept d'immigration. Il décline l'immigration et sa subversion. Il dénonce le racisme, la ségrégation et aspire à l'universel. Pour éviter de tomber dans les pièges d'une identité exclusivement référentielle, l'écrivain privilégie une conception mobile de l'identité en négociation permanente avec de multiples appartenances culturelle ou ethnique ou « une hétérogénéité de l'hybridité » (Cazenave 2003 : 162), qui questionne les identités d'une manière nouvelle. En tant qu'écrivain, il est lu par toutes les nationalités ; ceci donne une identité nouvelle de l'écrivain :

Je suis étonné de constater l'attention qu'on accorde à l'origine de l'écrivain. Car pour moi, Mishima était mon voisin. Je rapatriais, sans y prendre garde, tous les écrivains que je lisais à l'époque. Tous [...] vivaient dans le même village que moi. Sinon que faisaient-ils dans ma chambre ? [...] Quand des années plus tard, je suis devenu moi-même écrivain, et qu'on me fit la question : êtes-vous un écrivain haïtien, caribéen ou francophone ? Je répondis que je prenais la nationalité de mon lecteur. Ce qui veut dire que quand un Japonais me lit, je deviens immédiatement un écrivain japonais (JEJ, 30).

Ainsi, l'auteur rejette toute incarcération dans son pays d'origine et d'adoption, il impose plutôt une identité autre, mobile et plus large. Il refuse d'être un écrivain engagé et déclare ce qui suit :

Cette envie de liberté, ce désir de ne pas me contraindre ni me dénaturer, n'est pas en lien avec ce que j'ai vécu en Haïti. [...] ce qui naît de mon imagination provient à la fois de ce que je vois, ce que j'ai lu, ce que je sais, mais aussi de mon expérience, de ce que j'ai vécu et cela ne se résume pas en un seul endroit ; l'écrivain devrait vivre dans une ville qu'il n'aime pas » (Laferrière cité par Mabanckou dans une interview avec Singou 2012 : 16).

Cette déclaration convoque la distance que prend l'écrivain et se montre comme signe d'une réinvention permanente du paradis perdu de l'écrivain.

Dans ces différents passages, le narrateur s'intéresse au Japon et cherche à mieux connaître les Japonais :

- T[u] [n]'es pas japonais par hasard ?
- Corée. Je suis coréen.
- Japon, Corée, c [ne]'est pas pareil ça ? Il me jette un coup d'œil furieux
- pourtant, dis-je, j'avais l'impression que vous aviez quelque chose en commun.
- Quoi ?

- L'Asie.

Décidément, j'ai ce mot. L'un est trop vieux, l'autre neuf. [...] J'ai devant moi un être de chair et de sang, et je me confine dans la sémiologie. C'est mon côté européen.

-Que veux-tu au juste ?

-J'aimerais vivre une expérience japonaise (JEJ, 23).

L'extrait déploie la démarche du narrateur qui veut entrer en relation avec les Japonais. Il aborde un homme qu'il croit être japonais alors que celui-ci est coréen. Pour le narrateur, Japon, Corée, c'est pareil, il pense qu'il n'y a pas de différence d'autant plus que ces deux pays font partie intégrante de l'Asie, de l'Extrême orient. La vision qu'il a de l'identité multiple, le pousse à considérer son propre cas. En effet, il se rend compte qu'il parle français et ceci lui confère une identité linguistique européenne, voilà pourquoi il s'exclame :

Je me confine dans la sémiologie. C'est mon côté européen (JEJ, 23).

Pourtant il vit en Amérique ; à présent, il souhaite vivre une expérience japonaise. En d'autres termes, en tant qu'auteur francophone, il est lu et connu des Européens étant donné qu'il écrit en français. Vivant en Amérique, il y est aussi connu et lu. Il aimerait dorénavant être lu et connu des Japonais.

La vision de l'auteur se situe différemment vis-à-vis du sentiment d'appartenance identitaire. Il entrevoit le phénomène d'élargissement d'origine géographique. Le narrateur porte son regard sur le présent et sur l'avenir, c'est-à-dire sur l'« ici » plutôt que sur « là-bas » hypothétique vers lequel on ne saurait retourner, lorsqu'il affirme :

Quand quelqu'un n'est pas retourné chez lui depuis si longtemps, son origine perd de la pertinence. À quoi sert d'être d'un pays dont vous ne parlez même plus la langue (JEJ, 23).

Le narrateur traduit, ici, l'absence de crise identitaire. Il s'engage dans une nouvelle aventure au cours de laquelle, il est invité dans un restaurant japonais. Il croyait rencontrer des personnages de diverses nationalités. N'en ayant vu aucun, il est déçu :

Moi qui croyais notre rencontre dans un resto autre que japonais. Chinois par exemple. Un Japonais dans un restaurant chinois, c'est plus amusant. Dans un restaurant coréen, alors là c'est carrément subversif. Comment reconnaître deux cadres japonais dans une pièce remplie de cadres japonais ? Deux visages lunaires me sourient largement du fond de la salle. Même costume, même coupe de cheveux, même sourire (JEJ, 106).

La présentation du restaurant japonais ne correspond pas à l'idée que le narrateur se fait de l'identité. Ce restaurant se révèle comme une simple communauté japonaise regroupée dans ce cadre réduit pour préserver l'identité des Japonais. Il ressort, dans ce passage, que l'équilibre identitaire lié au lieu et à la culture n'est plus l'idée d'une voix collective, il veut imposer une tout autre identité ; c'est ce que nous découvrons dans l'extrait ci-dessous :

La première Miss météo qui ne sourit pas. On ne plaisante pas avec la météo dans ce pays de froid intense et interminable. [...] Midori ou celle qui se déguise en japonaise (le problème d'identité de l'étranger), c'est qu'on lui refuse le droit d'être autre chose que du folklore (JEJ, 157).

Le texte met en connaissance un nouveau personnage, Midori, qui revêt une identité de masque pour se tailler une place, pour travailler dans les services de télévision. Le narrateur fait apparaître une identité simulée, volée ou une identité de circonstance. Le personnage s'est fait passer pour une Japonaise pour obtenir ce travail et gagner un peu d'argent. L'auteur fustige cette sorte d'identité où le personnage oscille entre « marginalisé et désir d'une reconnaissance transculturelle » (Derrida 1996 : 40). Midori, en se déguisant en Japonaise, a tout simplement négocié son identité en fonction du contexte précis : Miss météo.

IV d. Conclusion partielle

Dans ce quatrième chapitre, nous avons montré que ces quatre écrivains rendent compte du brassage de cultures et de populations. Cette identité culturelle résulte d'une recherche de repères pour se retrouver dans ce lieu de l'entre d'eux. Cependant, cette identité ne leur permet pas de s'affirmer totalement car elle est liée au rapport avec autrui. Pour se libérer de cette contrainte avec autrui, ces écrivains tentent ainsi de trouver d'autres moyens afin d'acquérir leur indépendance.

Chapitre V : Stratégies identitaires

V a. Espace de création

Par « espace de création », nous entendons l'espace conceptuel ou un endroit de liberté et de mouvement d'art esthétique ; c'est-à-dire « un monde possible développé en dehors du processus d'actualisation qui caractérise le monde réel » (Westphal 2011 : 95). Il s'agit d'un espace de la représentation, le fruit de l'imagination.

Dans cette étude, l'espace fictionnel représente ce qu'Heidi nomme « géographie esthétique ». Étant donné que les quatre romans de notre analyse sont des récits du monde et du rapport entre les hommes et l'espace, le temps et l'histoire, il s'avère que ces auteurs « créent des cartes et des parcours singuliers qui visent à composer les territoires, l'espace urbain, les frontières en laissant apparaître une dimension géoartistique » (Tiberghien 2007 : 11). Ils essaient d'explorer les nouveaux espaces-temps où nous habitons et d'en comprendre les transformations. L'espace fictionnel serait le lieu de la naissance de l'invention créatrice de l'écrivain.

a) L'acte d'écrire

Face à la déception qu'implique l'Eldorado mythique, le champ des possibles s'offre comme un salut, comme un territoire de liberté créatrice permettant au personnage d'envisager d'autres façons de vivre. Il procède ainsi à un travail de récupération spatiale et temporelle par l'imagination dont le but principal est la définition de l'identité culturelle à partir de l'écriture de l'entre-deux. La conscience de soi devient synonyme d'un nationalisme afin de combler le vide causé par la « rupture d'un ordre ancien ; rupture qui se compense avec la nécessité d'inventer un monde nouveau » (Omgba et Atangana 2012 : 209). La frustration émergeant de la réalité vécue, entraîne l'immigré dans une sorte d'égarement. Dans sa solitude, il cherche à combler ce vide par l'imagination. Autrement dit, le déséquilibre, d'une personnalité liée aux conflits inconscients, trouve une issue dans la création littéraire. Ceci signifie que lorsqu'il est indécent de parler et impossible de se taire, l'écriture apporte un détour supportable, un remède, en ce sens qu' « il ne s'agit pas de faire revenir le passé qui réveillerait la douleur, il s'agit de maîtriser le sentiment blessé et de le remanier pour en faire une action artistique » (Nahkslovsky 2010 : 190).

En effet, chez certains écrivains la libération de la conscience ne se passe que par la création littéraire, prouvant que le « génie n'est pas un don mais l'issue qu'on invente dans le cas

désespéré » (Sartre 1952 : 125). L'acte d'écrire s'arrache plutôt au passé du pays d'origine et se revêt d'un passé tout neuf, celui de créateur, qui tente de substituer les souvenirs par des mots ; « il se libère du présent en transformant ses gestes en actes et ses rêves en motifs littéraires ; l'œuvre en cours ou en projet propose au créateur un libre avenir de création » (*Ibid.*). Ce faisant, la création romanesque devient « un rassemblement de la création autour d'une vision que l'on poursuit » (Picon 1953 : 19) ; elle apparaît comme l'effet d'un pouvoir particulier.

Vivant dans le souci permanent de son exclusion du territoire, l'immigré a donc élu domicile dans ce territoire étranger pour écrire « la littérature de l'immigration » (Bonn 1995 : 64). Il puise des modèles de son pays d'origine et des influences du pays d'accueil pour parfaire son écriture. Et le choix de son sujet est influencé ainsi par un public double : celui de son pays d'origine et celui du pays d'accueil. C'est ce que nous découvrons dans le texte de Laferrière, où le narrateur, dans son acte d'écrire, est plus préoccupé par l'impact que produit le titre sur les lecteurs :

Dans les librairies, les rares commentaires que j'entends d'un livre, c'est 90% à propos du titre. Les lecteurs me demandent souvent comment tel titre m'est venu à l'esprit. Je ne sais pas moi. Je reste assis un long moment et subitement le titre vient. Pas même le temps d'y penser, dix-secondes, le titre est déjà là. Comme s'il m'attendait au tournant. Tu cherches un titre toi ? On ne peut rien vous cacher. Alors, il me saute à la gorge et se retrouve étalé sur la feuille blanche [...]. Quel que soit le livre, ce sont des mots qui le représenteront. Ce sont ces mots que l'on verra le plus souvent [...] Ils contiendront tous les autres mots du livre (JEJ, 13).

Cet extrait montre l'importance que revêt le titre dans l'acte d'écrire. Pour le narrateur, le titre est un élément phare et stimulateur ; c'est un panneau indicateur servant à retenir l'attention du lecteur. En fonction de ses attentes, il pourra ainsi, apprécier l'œuvre littéraire comme une réponse à une question. De ce fait, le lecteur cherche à comprendre ladite question. L'acte d'écrire devient une occupation qui s'offre à l'esprit comme un objet d'interrogation et d'enquête, en ce sens que le récit ne consiste pas seulement dans un « agencement interne ; il est encore une proposition du monde dont la finalité est de revenir à la vie même et de transformer ainsi les identités personnelles » (Ricœur 1990 : 169). En d'autres termes, le texte est destiné à être lu et c'est dans cet espace que se joue la constitution de l'identité narrative dont la médiation se réalise par l'acte de lecture. Ainsi, le titre *Je suis un écrivain japonais* présume une enquête et une interrogation sur l'identité de l'écrivain. Le lecteur est celui qui goûte le texte par le titre d'abord, avant d'amorcer une lecture profonde. Le passage montre

que l'acte de lecture assure la concrétisation de l'œuvre. Selon Bourdieu, l'individu, quel que soit le champ dans lequel il vit, son objectif est de s'assurer une domination. Par le truchement de son narrateur, l'écrivain cherche à se positionner dans le champ littéraire. Laferrière, en mettant l'accent sur l'importance du titre, veut déceler dans ce qu'il sait faire, « ce qui va lui permettre de se distinguer de manière à conquérir une domination sur une portion de champ » (Bourdieu 1998 : 41). Le texte de Laferrière se caractérise par une constante tension entre deux conceptions de l'écriture, en tant que projet artistique et en tant qu'illustration d'une question identitaire.

L'auteur aimerait obtenir de nouvelles satisfaisantes du lecteur dans l'espoir de modifier sa vision du monde, son comportement social et sa façon d'écrire. Dans cet acte d'écrire, la conscience intervient constamment comme une activité de contrôle étant donné qu'elle guide la main qui découvre et en même temps, elle gouverne la main qui rature, qui modifie les détails et qui les équilibre tel que l'affirme le narrateur de Wekape :

Je venais de comprendre que j'avais encore du travail à faire et que le métier d'écrivain n'était pas une sinécure. Six semaines pour produire trois pages d'une nouvelle littéraire [...] (JAM, 128).

Pour que le travail de l'écrivain devienne une toile exposée à tous égards, pour qu'il soit un livre imprimé, l'écrivain affronte des difficultés énormes dont il doit tenir compte. Pour ce faire, sa conscience joue un grand rôle dans le maniement de données :

J'avais la responsabilité de lire le texte car disait-il, c'est à travers une voix neutre que l'écrivain découvre le velouté et le fiasco de sa création. Pour cela, il m'avait appris à donner une âme à un texte et à semer, par le biais d'une simple lecture, moult interrogations et exclamations dans l'esprit de mon auditoire (JAM, 53).

L'extrait montre ici que, l'acte d'écrire prend en compte les différents mouvements qui ont précédé la création. Lucie-Espoir a commencé par une simple lecture de textes, respectant tout élément grammatical afin de créer un impact sur l'auditoire. Vu sous cet angle, le génie créateur de Lucie-Espoir est aussi soumis à la hantise d'une volonté : la volonté de transformer les choses en créant une œuvre littéraire :

J'ai passé mon temps à gribouiller des nouvelles que je m'empressais de déchirer après la lecture, parce que c'était mauvais, mais parce que c'était pour moi que je les écrivais. J'étais à la fois l'écrivain et le

lecteur. [...]. Autonomie totale. J'aurais continué ainsi si je n'en avais pas eu marre de bosser à l'usine. J'ai arrêté de travailler et je voulais continuer à écrire (JEJ, 209).

Cet extrait expose les inconvénients qu'implique le métier d'écrivain. Lire ou écrire est le moyen d'accéder à une vérité à la fois extérieure et intérieure à soi. L'acte d'écriture devient un prétexte à l'exploration de l'enfoui, de l'insoupçonné. Il traite du doute de la connaissance qui se manifeste chez l'écrivain, par les ratures, les modifications et la peur de se lire.

Eu égard aux romans de notre étude, ces faits se rapportent à tous les quatre écrivains. Surpris en train d'écrire, le narrateur de Mabanckou s'exprime :

Sarah est venue chez moi en début de soirée et m'a surpris dans ma fièvre d'écriture. [...] Pour la première fois depuis qu'on se connaît, elle a pris quelques pages qui traînaient par terre et a commencé à les lire à voix haute. Une rude épreuve pour moi, j'avais tout d'un coup la gorge sèche. J'ai eu le sentiment que mes mots n'allaient plus m'appartenir, qu'ils s'échappaient des pages pour aller mourir entre les lèvres de Sarah (BB, 265).

Le narrateur découvre que ses propres écrits, ne lui appartiennent plus. Ses sentiments, ses mots lui échappent ; de ce fait, « écrire » devient avant tout un acte d'autorité et pose la question d'identité. Ici, l'acte d'écrire se présente comme une transmission de l'incommunicable car « toute écriture est arrachement des mots au silence, à l'anonymat, à cet espace blanc du non-dit » (Patočka, 1991 : 304-305). En d'autres termes, l'écriture constitue le passage obligé de la quête ou de la reconquête de soi dans cet espace de l'entre-deux.

Pour les auteurs de notre étude, l'écriture apparaît comme une voix d'expression pour le bien du peuple. De ce fait, ils (ces auteurs) deviennent les voix des sans voix. Ce que Sartre affirme pour le poète s'applique aussi à l'auteur de la prose ; « Par la poésie, en mettant l'accent sur l'égo, en ne parlant que de lui-même comme résumé, comme exemple d'un peuple ou d'une race, le poète parle pour tous ; par ce biais, il parle au monde » (Sartre 1948 : 288). Par sa prose, l'écrivain s'ouvre une fenêtre au monde et s'adresse au monde. Peut-être sans le savoir, il s'adonne à une recherche basée sur « la personnalité artistique ou littéraire en tant qu'aptitude à créer, à présenter » (N'Goran 2009 : 182) ; le narrateur de Beyala corrobore ce qui vient d'être dit :

Je zape. Alors, pour passer le temps, je m'ai [suis] mis à écrire. J'écris un vrai livre, sur ma vie et j'me dis qu'un jour on en fera un film (PPB, 24).

J'écris pour le passé. Une tranche de quelque chose qui a ressemblé à la vie. À ma vie. Je m'applique. Une tranche de vie doit s'énoncer en quelques lignes. La mienne malgré mes efforts, tu ne la comprendras pas. D'autant plus que quelque part une maîtresse, un intellectuel t'a donné la dictée de mes sentiments (PPB, 232).

À travers ces extraits, on comprend que la vocation d'écrivain découle des circonstances de l'impréparation « Je zape ». D'où le projet créateur se définit par des attractions et répulsions subies dans la vie. Ces éléments fondent toute démarche de création et orientent le choix de l'écrivain.

A titre d'exemple, le protagoniste de Mabanckou avait acheté une machine à écrire seulement après avoir fait connaissance d'un écrivain, Louis-Philippe. Ce dernier signait ses livres dans le quartier. La rencontre aléatoire entre le narrateur Mabanckou et Louis-Philippe a déclenché des passions latentes enfouies en lui (le narrateur) :

J'étais pas allé au Rideau rouge pour rencontrer Louis-Philippe, moi je passais par-là par hasard, j'avais besoin de respirer un peu. [...] je suis entré par curiosité. Je me suis dit : tant pis si je ressorts avec un livre que je ne lirai pas et que les personnages de ce livre-là viennent me harceler dans mon sommeil alors qu'on se connaît pas. [...] (BB, 162).

Après avoir dit au revoir à la libraire, Louis-Philippe est venu vers moi. J'avais son bouquin sous l'aisselle. Il m'a appelé « vieux frère ». [...] Ce soir-là je suis rentré le cœur léger [...] Je me suis mis à lire même si Couleur d'origine se plaignait que la lumière allait réveiller la petite. Moi j'étais loin, je n'étais plus dans ce studio. Plus rien n'existait autour de moi. J'imaginai l'île de Louis-Philippe, Haïti. J'étais le petit personnage de cette ville de Port-au-Prince qu'il avait rebaptisée Port-aux-crasses. Elle avait le visage de Pointe-Noire, chez moi. Les gens me ressemblaient. Je soulignais tout. J'étais émerveillé devant cette pleine poésie. J'ai appelé Louis-Philippe le lendemain. Je suis allé chez lui, [...] (BB, 166).

Le Lendemain je suis allé acheter une machine à écrire à la porte de Vincennes [...] (BB, 167).

L'on comprend dès lors que passer à l'acte d'écrire, demande donc au concerné une relation instable permettant à l'acteur de tenter avec sa propre identité telle que Mabanckou l'affirme : « Lorsque j'écris, j'ai l'impression de m'établir dans ma propre identité et d'assouvir une soif ou une faim pressante » (Singou 2012 : 16-17). Il a fallu au narrateur de Mabanckou de quitter son pays d'origine et rencontrer Louis-Philippe, pour que naissent ses ambitions d'écrivain :

Lorsque Couleur d'origine m'embêtait parce que je passais trop de temps à écrire, [...] je me levais, j'emportais ma machine à écrire et allais faire un tour dans le parc. Je m'asseyais sur un banc sous un lampadaire [...]. J'écrivais sans m'arrêter. [...] J'écrivais encore et encore. Lorsque je voyais un oiseau bouger sur une branche, je le notais. Quand il s'envolait pour changer d'arbre, je le notais (BB, 167).

Mabanckou expose ses capacités actives, inventives et créatrices de l'habitus et révèle la source de sa passion d'écrire. Dans cette quête, la possession de la machine à écrire constitue un élément déclencheur et montre la vocation, les penchants du narrateur à l'acte d'écrire. La raison qui pousse Fessologue à écrire est la recherche de repères. Aussi le départ pour la France, affirme Mabanckou, « a été un stimulateur important car je me sentais déraciné. Il fallait que je m'accorde à quelque chose, que je trouve le moyen d'extérioriser mon état d'esprit. [...] L'émigration a contribué à ressentir cette inquiétude qui fonde toute démarche de création, cette inquiétude sans laquelle une œuvre ne reflétera jamais la préoccupation du créateur » (Mabanckou cité par Singou 2012 : 24).

Selon lui, on écrit « parce que quelque chose ne tourne pas rond ou parce qu'on voudrait déplacer la montagne, l'écriture devient alors à la fois un enracinement, un appel dans la nuit et une oreille tendue vers l'horizon » (*Ibid.* : 25), elle devient un acte d'espoir.

Quant au rapport du personnage avec l'espace, il semble que le premier (personnage) entretient un rapport étroit avec le second (son espace). Ainsi l'espace apparaît comme révélateur du trajet littéraire.

Ceci se justifie également dans le texte de Wekape ; en effet, la réalisation de la vocation d'écrivain de Lucie-Espoir résulte de son rejet par sa famille. Marquée par la haine de sa mère et l'absence de son père, Lucie-Espoir trouve sa consolation auprès du professeur tunisien qui l'initie à la littérature :

Slim était pour moi, le père que je n'avais jamais connu, la mère auprès de qui j'aurais tant souhaité me construire. Le professeur qui, à coups de patience m'aidait à corriger et à soigner mes devoirs, [...] m'initiait à la littérature (JAM, 51).

Le personnage de Slim joue un grand rôle dans la vocation d'écrivain de Lucie-Espoir :

Avec lui, je collectionnais au fil de temps qui passait, des succès scolaires. Ivre d'extase, j'ouvrais grandement les fenêtres de mon imagination et je libérais par grappes, des mots de bonheur qui m'appartenait enfin. L'âme en fête, je construisais des châteaux de rêves dans lesquels je paradais longuement (JAM, 166).

L'espace de l'entre-deux ne permet pas à Slim d'exercer son métier de professeur. La présence de cet enfant abandonné lui donne l'occasion de retrouver ses ambitions d'enseignant et d'écrivain. Lucie-Espoir devient son étudiante à qui il apprend la littérature et lui fait déclamer des poèmes. Ayant pris goût à cela, Lucie-Espoir parvient à écrire ses propres *Nouvelles*. L'illusion littéraire ou le projet créateur de Lucie-Espoir a pour origine la lecture des poèmes. Elle devenait amoureuse des mots qu'elle lisait et récitait. Elle se rendait compte que « la croyance construite en ces mots est devenue une ressource à investir » (N'Goran 2009 : 186) et la valeur accordée à ces poèmes ne pouvait qu'aboutir à l'écriture. Lucie-Espoir finit par exprimer ses sentiments au moyen de l'écriture. Ainsi, l'espace de l'entre-deux apparaît comme le laboratoire où le déracinement culturel se transforme en un souffle créatif, un lieu où s'expérimentent les espoirs et les désillusions de ceux qui veulent vivre une existence diverse. Il s'avère que « l'art d'écrire découle de l'art de lire » (1999 : 19) note Sémujuanga. Autrement dit, toute écriture naît à partir d'autres œuvres et « qu'il n'y a pas de création possible pour celui qui ne sait pas que les autres œuvres existent » (Picon 1953 : 35) ; car le germe d'un livre, ce sont des lectures plus que les expériences ou les idées. Autrement dit, toute création littéraire dépend hypothétiquement de l'influence des œuvres antérieures. Lucie-Espoir s'est familiarisée aux œuvres d'autres auteurs, qui ont contribué à nourrir sa vocation d'écrivain :

La chambre était pleine de livres que Slim renouvelait toutes les semaines et qui m'étaient destinée. J'avais beau dévoré des piles de romans, de nouvelles et de recueils de poèmes, il y en avait toujours à lire. Plus je lisais et plus j'éprouvais le désir de lire davantage à telle enseigne que je maudissais l'obscurité de notre appartement qui m'empêchait de me livrer nuitamment à mon activité préférée (JAM, 111).

La déclamation des poèmes a engendré le goût de la lecture chez le personnage qui garde en mémoire cette expérience.

Ainsi, la lecture devient un acte d'accepter, de confronter sa vision du monde à celle de l'autre, de se rendre disponible pour une nouvelle perception de choses et de se projeter dans une nouvelle expérience.

La lecture n'est jamais un exercice scolaire à la recherche de ce qui est signifié, encore moins un exercice hautement textuel à la recherche du signifiant ; « c'est plutôt un usage productif de la machine littéraire, un montage des machines désirées, un exercice schizoïde qui extrait du

texte ses forces révolutionnaires » (Deleuze et Guattari 1986 : xx)⁷. En d'autres termes, la lecture constitue une expérience esthétique qui exerce une influence sur le lecteur et lui donne l'occasion de réfléchir sur sa réalité individuelle et débouche ainsi sur l'action d'écrire.

Le narrateur de *Black Bazar* présente les caractéristiques d'un lecteur assidu, prêt à faire de sa lecture un usage productif :

Je lisais maintenant comme un rat de bibliothèque, je ne lisais pas que les morts, je lisais aussi les vivants, je voulais vraiment devenir un écrivain du genre Georges Simenon dont les aventures du commissaire Maigret ont fait le tour du monde. Et puis je me suis rendu compte que je ne pouvais écrire que sur ce que je vivais, sur ce qu'il y avait autour de moi, avec le même désordre (BB, 168).

L'acte d'écrire s'insère dans un contexte de références grâce à la lecture qui assure la concrétisation de l'œuvre ; elle se réalise à partir de différentes situations vécues telles que mentionné plus haut.

À la lecture de différents auteurs, le narrateur de *Black Bazar* souhaitait leur ressembler. Plus il lisait, plus ses représentations se stabilisaient. Il envisageait ainsi des actions possibles par exemple : ébaucher de nouvelles normes d'action, en commençant par son expérience personnelle. La lecture devient ainsi une réalité viscérale, un engagement total parce qu'elle est une projection de soi ; « en changeant des livres, il s'opère un travail de comparaison, un certain mouvement d'hésitation parce qu'en poursuivant de livre en livre, on se poursuit soi-même, on s'invente soi-même » (Bourdieu 1982 : 40).

Selon Blanchot, « l'acte d'écrire consiste à essayer de parler à l'instant où la prise de parole devient la plus difficile. Dans ce cas, celui qui écrit sent sa création liée mot à mot à sa vie, il se recrée lui-même et se constitue » (Blanchot 1981 : 82). La lecture aide le lecteur à renouveler sa perception du monde. Tel est le cas du narrateur de Laferrière, dans *Je suis un écrivain japonais*, qui trouve son inspiration à partir des textes de Diderot :

N'étant intéressé à l'époque que par Diderot dont le début de Jacques le fataliste me fascinait. Je pouvais le lire tout en marchant. On ne peut pas lire ce livre assis. Cette vitesse m'allait à merveille. [...] Diderot m'influence toujours (JEJ, 216).

⁷Voir Deleuze, Gilles et Guattari, Félix *Kafka Toward a Minor literature*, 1986, university of Minnesota Press, USA. Introduction page xx.

Quand j'ai trop lu à la bibliothèque, je vais me reposer dans le petit parc, juste en haut de la côte. Je m'assois sur un banc, au soleil, pour penser au livre de Midori (JEJ, 252).

Lire, c'est d'abord s'arracher à soi-même et à son monde. Dès lors la naissance du roman devient l'acte d'un individu solitaire.

Les narrateurs de ces quatre textes mettent en rapport le pouvoir créatif de la lecture et de l'écriture. En effet, l'écriture se révèle une continuité de la lecture qui permet au lecteur de modifier les questions posées dans une œuvre si bien qu'elle génère, parfois, une autre œuvre apportant une réponse inouïe. L'écrivain se donne comme tâche de traduire l'opaque, c'est-à-dire de représenter littérairement des traces de la vie. Cet acte donne un sens à l'existence du héros « qui découvre que ce qu'il a vécu, ne peut déboucher que sur l'écriture d'un livre » (Butor 1957 : 18) : c'est **la voie** ou le chemin à suivre. Lorsque les narrateurs de ces quatre textes s'engagent dans l'acte d'écrire, ils opèrent dans l'espace des possibles qui s'offre à eux : c'est la **voix** ou le moyen d'expression. L'écriture devient un acte dénonciateur par lequel ils battent vivement en brèche les fléaux sociaux, c'est aussi une voie qui leur permet d'échapper aux assauts d'une société répugnante.

À travers le comportement de Couleur d'origine dans *Black Bazar*, les relations entre Français et Africains chez Beyala, la souffrance de Lucie-Espoir dans *J'appartiens au monde*, le comportement des jeunes filles japonaises chez Laferrière, ces narrateurs délivrent la formule générative qui est à la base de leur propre création ou de la vocation d'écrivain. L'identité hybride devient un prétexte à l'exploration de ce qui est enfoui et insoupçonné où se creuse l'acte d'écriture. De ce fait, en mettant l'accent sur la lecture, ces narrateurs invitent les lecteurs à s'adonner à la lecture de leurs livres, sous prétexte que ce sont eux [les lecteurs] qui font exister les écrivains et que sans eux, l'écriture, elle-même devient silence, étant donné qu'« écrire, c'est laisser sa marque, sa fiche identitaire sur le papier » (Nahkslovsky 2010 : 308), car l'écrivain ne se trouve, ne se réalise que par son œuvre. Avant son œuvre, il ignore non seulement ce qu'il est, mais aussi il reconnaît sa nullité. Son existence littéraire est fonction de l'œuvre. C'est ce que le texte de Laferrière tente de démontrer en évoquant l'identité de l'écrivain :

Adolescent, j'étais tombé sur un de ses [Mishima] romans au fond de la vieille armoire en même temps qu'une bouteille de rhum. J'ouvre ensuite le livre et un essaim de voyelles et de consonnes survoltées me sautaient au visage. Cela faisait un moment qu'elles attendaient de la visite. Et dans ce cas-là, on ne fait pas le tri. On ne regarde pas à la couleur. Le livre de Mishima ne s'est pas dit « tiens, voilà un

bon vieux lecteur japonais » et moi, je n'ai pas cherché un regard complice, des couleurs reconnaissables, une sensibilité commune. J'ai plongé dans l'univers proposé [...]. J'ai à peine fait attention à son nom, et ce n'est que bien longtemps après que j'ai su que c'était un Japonais (JEJ, 28-29).

Ce livre de Mishima se trouve oublié au fond de l'armoire ; nul n'en faisait cas ou n'en savait l'existence, excepté peut-être la personne qui l'y avait placé. Dans cet état, ce livre n'avait pas de raison d'être et Mishima aurait perdu inutilement son temps à l'écrire. Voilà que quelqu'un le trouve et commence à le lire. Cet acte de lecture redonne la vie à l'auteur (Mishima) et au livre, enterré au fond d'une armoire.

Ceci montre que l'écrivain ne peut exister que par son œuvre, à condition qu'un processus de lecture y soit engagé. D'où l'importance du lecteur car c'est lui qui donne un sens à l'œuvre ; s'engageant dans le processus de la lecture, il la crée et en devient l'auteur véritable. De là, vient l'assertion de Laferrière :

« L'écrivain prend la nationalité de son lecteur » (Laferrière 2007 : 30). Autrement dit, quand l'œuvre devient une réalité publique, elle échappe à l'écrivain. En écrivant, ce dernier fait preuve de lui-même car « l'œuvre créée dans la solitude par un solitaire, devient l'objet de tous et porte en elle une vue qui intéresse tout le monde en portant un jugement implicite sur les autres œuvres et sur les problèmes du temps » (Nahkslovsky 2010 : 313). On aboutit ainsi à un lecteur au profil multiple. Ce lecteur n'appartient plus à une catégorie fixe ; il appartient à une catégorie dynamique et devient sujet au phénomène de la globalisation.

L'analyse de ce point montre que les quatre écrivains, par l'entremise de leurs narrateurs, témoignent qu'ils ont vécu des épreuves narrées dans leurs romans ; ils les ont mises en forme et les ont modifiées telle que le témoigne Mabanckou : « J'écris par passion et aussi parce que j'estime que c'est la meilleure manière pour moi d'inventer un autre monde, de me rapprocher d'une île de rêve » (Mabanckou interviewé par Singou 2012 : 16).

Ou lorsque Laferrière affirme ce qui suit :

J'ai fini par aligner : Eiko, Hideko, Fumi, Noriko, Tomo, Haruki et Takashi- Pour Takashi, j'ai longtemps hésité car j'aimais bien Kazu [...]. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à monter la petite cour autour de Midori. Un roman rêvé. Tout se passe derrière mes paupières au moment de la sieste (JEJ, 246).

Les deux extraits montrent que l'acte d'écrire loin de se constituer uniquement sous l'influence d'une expérience ou d'une passion antérieure, « pourrait être considéré comme un acte originel, comme un point de rupture où l'être, cessant de subir son passé essaierait d'inventer avec son passé, un avenir imaginaire, une configuration soustraite au temps » (Starobinski 1970 : 257). C'est à partir des événements vécus que ces narrateurs ont découvert leurs talents et ont produit des œuvres littéraires. Leurs talents sont proportionnellement liés à l'amour de la littérature. Les narrateurs ont fait ressortir les problèmes sociaux de l'immigré et ceux d'altérité comme stratégies en mettant en exergue l'identité hybride. Leurs passions primaires sont à l'origine de leurs dispositions mentales et de leurs stratégies littéraires qui les ont conduits à s'impliquer dans le jeu de l'écriture.

b) L'identité narrative

L'écriture apparaît comme un moyen par lequel l'auteur exprime son identité. Ne dit-on pas qu'écrire, c'est inventer ? En ce sens que, l'invention « est l'expression du possible ou la substitution d'une hypothèse vraisemblable à un état de choses vérifiables » (Colonna 2004 : 298). L'individu fait montre d'une imagination qui le transporte au-delà du monde réel : il est créatif et inventif, capable de modifier ainsi son univers. Dès lors, la quête identitaire ou la recherche de soi s'avère être celle de l'identité narrative. Celle-ci est, selon Paul Ricœur, la capacité de recréer son identité par la saisie de soi. L'individu s'invente lui-même en s'exerçant dans le monde ; « il se déchiffre lui-même en s'inventant sans cesse, il se reconnaît comme sujet en se retravaillant » (Foucault 1976 : 4). Pour ce faire, il se révèle comme acteur et créateur de cette transformation de soi. De là vient « une adhésion sérieuse de l'auteur à un récit dont il assume la véracité » (Genette 1979 : 159).

L'entre-deux identitaire devient, alors une quête de l'écriture de soi qui s'avère être un processus par lequel la personne tente de rassembler les étapes de ses propres expériences, pour leur donner une forme et une histoire narrative. Écrire sur soi devient un moyen de se peindre « tout nu et sans artifice, mettant en scène le moi afin de trouver le moi véritable » (Foucault 1976 : 8) et un exercice par lequel l'écrivain se met en confrontation avec l'Autre et se transforme.

L'identité narrative apparaît comme une possibilité d'une « stylisation de l'existence, où la vie de l'individu est une œuvre d'art ; une technique de soi qui lui donne l'occasion d'effectuer, seul ou avec l'aide des autres, un certain nombre d'opérations afin d'atteindre un certain état de bonheur [...] de projection ou d'immortalité » (*Ibid.*).

De ce fait, l'espace de l'entre-deux devient celui de la liberté d'auto-création au sein des normes sociales contraignantes, en jetant « un double regard, rétrospectif en direction du champ pratique, prospectif en direction du champ éthique » (Ricœur 1990 : 45), dans la mesure où sa position oscille entre la permanence de ce qu'il veut devenir et ce qu'il était.

Cette mise en scène de soi est indissociable de la mise en intrigue qui construit l'auteur en personnage fictif car, dans « tout récit de soi, il y a la construction d'une unité, une part d'artifices, de simplification et de sélection » (*Ibid.*); l'écriture devient le lieu où « l'histoire et la fiction, où la mémoire et l'imaginaire du sujet se rencontrent pour donner forme à une réelle conscience de soi au niveau du discours » (Vassilis 2002 : 306). En d'autres termes, l'écrivain se contextualise ; il se met en rapport avec d'autres sujets, idéologies et attitudes.

Les textes de ces quatre auteurs répondent-ils aux exigences du profil de la quête identitaire ? Sont-ils des autobiographies ou des autofictions ?

Pour ce faire, nous allons inventorier les procédés que Mabanckou, Laferrière, Beyala et Wekape ont mis en œuvre pour découvrir si dans les ouvrages analysés, les auteurs se sont inventés tout en conservant leurs identités réelles. Dans cette opération, nous considérons :

V b. La voix narrative

Les quatre textes présentent « **Je** » au centre de l'écriture qui assume pleinement toute la subjectivité du texte. Nous avons démontré dans les lignes précédentes que, certains aspects de la vie de ces quatre auteurs apparaissent dans leurs romans respectifs. Néanmoins, l'usage de « Je » comme instance narrative, ne nous contraint pas de réduire d'emblée ces textes aux paramètres d'autobiographie ou d'autofiction.

Dans cette partie du travail, notre étude consiste à interroger les modalités de constitution du moi-personnage romanesque afin de reconstituer l'être qui se cache derrière le narrateur et de comprendre la transformation de l'auteur en personnage ou du narrateur en héros.

Ainsi, nous procédons à l'analyse des textes :

Mon père **me** répétait que rien n'était facile dans l'existence d'un homme. Gagner de l'argent au port avait l'avantage de **m'**endurcir, de **me** sensibiliser à l'idée qu'avant toute dépense **je** devais réfléchir (BB, 197).

Dans cet extrait, l'auteur fait allusion à son cercle familial : « Mon père me répétait ». Le narrateur s'abrite derrière un personnage romanesque « Je » qui raconte son histoire. D'où le récit à la première personne. L'ébauche du texte commence par la première personne, l'instance qui dit **mon, me, je**. Ce « Je », « Me », héros langagier ou figure créée par l'auteur, prend le devant de la scène.

La stratégie identitaire mis en place, consiste en ce que le personnage est anonyme dès le début de l'histoire. Le « moi » narrateur engage la mémoire pour ressusciter les souvenirs, donnant l'impression que c'est l'auteur qui parle. Nous avons une séquence d'événements réels ; en parcourant les romans, le lecteur croit que ces événements se sont produits ou veut faire croire qu'ils se sont réellement produits :

Je suis d'abord arrivé au Portugal avant d'échouer en Belgique, puis en France avec les papiers d'un compatriote mort depuis longtemps et dont les frères avaient vendu la carte de résidents aux passeurs angolais. Je porte le nom et prénom de ce disparu, et on comprendra que je n'ai pas dévoilé jusqu'à présent mon vrai nom [...] (BB, 194).

Le narrateur ne cesse de chercher, de tâtonner à l'intérieur de lui-même. L'extrait rejoint l'actualité historique des immigrés ; mais le fait de garder l'anonymat met à nu le fonctionnement caché du texte et la volonté délibérée de l'auteur. Cette volonté de garder silencieux le nom, témoigne du fictif du texte et révèle le caractère ambivalent du personnage. Dans l'extrait suivant, le narrateur porte un nom imaginaire, fruit de la création de l'auteur :

-Ça tombe bien, **Fessologue**, tu es là, je t'attendais ! Paul du grand Congo m'a appris que tu écris des trucs et que ça s'appelle *Black Bazar* ! (BB, 13).

En nommant le personnage, l'auteur détourne l'attention des lecteurs et voudrait qu'ils se focalisent sur ce héros. Il établit ainsi une connexion ou une corrélation entre action et personnage du récit. Il en découle une certaine ambivalence du personnage que Ricœur nomme « Le double transfert » : celui de la logique de l'intrigue au personnage et celui de la logique du personnage à l'identité de l'auteur. Le personnage s'unifie et devient ainsi un sujet non pas

rétrospectif mais prospectif à qui l'on impute la responsabilité de l'action ; il devient un sujet en pleine transformation, en mutation permanente. Il devient autre, selon Gasparini : « "Je" est un autre » (2004 : 15).

L'auteur s'invente un autre passé, puis l'avenir d'une autre personne qui lui permet de se dédoubler temporairement : c'est une ouverture à l'autre, le « Je » porte un nom ; il n'est donc pas anonyme. « "Je" [l'auteur] ne peut comme sujet, former une totalité sans les éléments transgédiants que lui apporte autrui. Autrement dit, il n'y a qu'à travers les autres que je puis prendre conscience de moi. Ce sont eux qui me définissent et me construisent comme unité » (Jouve 1992 : 37). Ce dédoublement du « Je » en « Je » narrateur et « je » auteur lance un défi au genre autobiographique et rompt le jeu réflexif. Ce « je », devient l'aveu « du sujet colonial asservi par la répétition de l'agence symbolique de l'histoire, en traçant son nom sur les sables mouvants, constituant une communauté migrante postcoloniale en différence » (Bhabha 1994 : 234). Il [je] n'est saisissable que dans le passage entre le dire et le déjà dit, entre ici et ailleurs ; dans ce double jeu, le sujet s'aliène. La signification de cette division, du sujet narrative et de son identification, provient de ce que Lévi-Strauss nomme « l'acte ethnographique »⁸ qui exige que le sujet [l'auteur] lui-même soit à la fois objet [le narrateur] et sujet, dans le processus d'identification.

À travers ces extraits, l'auteur se distancie de son personnage dans un mouvement que Todorov nomme exotopie ; c'est-à-dire le fait de se trouver en dehors. Cette quête du moi intérieur et de sa subjectivité traduit l'imaginaire de l'écrivain. Il embrasse le monde de la fiction comme étant semblable à la réalité telle qu'elle est vécue. Il a usé de sa vie comme matière dans sa narration et s'est abrité derrière le personnage.

De ce fait, Fessologue devient le porte-parole auprès de qui l'auteur se sent très proche pour exprimer le plus fidèlement sa vision du monde qui émerge de sa conscience. Dès lors, le personnage qui exprime le « Je », dans *Black Bazar* n'est rien d'autre qu'un personnage romanesque, c'est un narrateur, sujet d'invention de l'auteur ; il n'est ni complètement réel ni complètement irréel ; « c'est un personnage alternatif complet et inimaginable. Il s'affirme

⁸ Traduction de Kayumba Viviane. « L'acte ethnographique » est la capacité du sujet à s'auto-objectiver indéfiniment sans jamais s'abolir comme sujet. Voir Lévi-Strauss. *Introduction to the Work of Marcel Mauss*, F. Baker. 1987, pp21-44, London, Routledge.

comme une réalité duelle » (Jouve 1992 : 65). C'est-à-dire qu'il est saisi à travers la mise en relation du monde réel et du monde de faire-semblant. Il combine donc deux registres : la fiction et l'autofiction. À aucun lieu dans le texte, le nom de l'auteur se trouvant sur la page de couverture, ne fait objet de mention. Qui pis est, il n'a pas donné à son homologue fictif ni son prénom ni son patronyme : « il fait du nom propre un véritable motif littéraire » (Colonna 2004 : 294).

Ainsi, l'identité narrative devient-elle une manière d'explorer les mystères de son nom propre et, donc, une quête de sa propre identité. Mabanckou s'exprime sous le pseudonyme de Fessologue :

Je revoyais le pays, le concert de cet illustre musicien au bar Joli Soir de Pointe-Noire. Comme on était trop petits, les portiers ne nous laissaient pas entrer. Il fallait leur filer quelque chose. Moi je n'avais rien. Je grimpais alors sur un manguier et je m'agrippais à une branche pour apercevoir le grand Franco avec sa bedaine et sa guitare qu'il grattait avec virtuosité. Je voulais devenir gros comme lui, jouer de la guitare comme lui, remuer comme lui (BB, 153).

L'auteur se dédouble en personnage romanesque, Fessologue, en une figure dans le récit imaginaire : « Il fait donc une projection de soi, une confession plus ou moins retouchée » (Colonna 2004 : 298), en donnant au héros des traits d'identité qui lui appartiennent en propre. L'extrait contient l'expérience de l'auteur dans un contexte figé dans un temps et un espace précis ; cela témoigne d'une véritable quête identitaire, à la fois celle de Fessologue, le narrateur et de Mabanckou, l'auteur. La figure du personnage est une réflexion de l'auteur, en ce sens que l'identité narrative est une mise en scène où l'auteur emprunte un masque et n'a aucune prétention à la vérité personnelle, c'est un déguisement. En donnant un nom fictif à son personnage, l'auteur veut faire de son texte, non pas comme une autobiographie, mais comme une œuvre qui doit être appréciée en tant que telle, c'est-à-dire pour ses qualités littéraires. Ainsi, Mabanckou est un sujet fictif dans sa narration ; il s'identifie à son narrateur et produit ainsi un récit de fiction homodiégétique communément baptisé : l'autofiction, c'est-à-dire « un genre mixte ou intermédiaire, mêlé de réel et de fiction » (Genette 1991 : 159) ; ou mieux « un croisement entre un récit réel de la vie de l'auteur et un récit fictif explorant une expérience vécue par celui-ci » (Dobrovsky 1989 : 90). C'est « la mythologie personnelle » selon l'expression de Ferreira-Meyer (2012 : 42) ou individuelle, pour signifier une caractéristique nouvelle de raconter et plus précisément de se raconter non seulement à travers des discours,

mais aussi à travers des documents d'archive ou des documents médiatiques, comme l'indique cette déclaration de Mabanckou dans une interview réalisée par Singou :

Je suis persuadé que le déplacement, le franchissement des frontières nourrissent mes angoisses, contribuent à façonner un pays imaginaire qui, finalement ressemble à ma terre d'origine. Il y va de ma propre quête intérieure, de mon identité et de ma façon de concevoir l'univers. J'ai choisi de ne pas m'enfermer, de prêter l'oreille au bruit et à la fureur du monde, à ne jamais considérer les choses de manière figée (Mabanckou interviewé par Singou 2012 : 23).

Chez Laferrière, certaines parties d'événements ressemblent à quelque exception près à la vie de l'auteur. Nous pensons que c'est Laferrière qui s'exprime ici :

Né dans la Caraïbe, **je** deviens automatiquement un écrivain caribéen [...] **J'**ai passé mon enfance à courir. Ce temps fluide **m'**habite. Chaque nuit **je** rêve encore des orages tropicaux qui font tomber les mangues lourdes et sucrées dans la cour de **mon** enfance (JEJ, 27).

Ces touristes en réalité des journalistes d'un grand quotidien de Tokyo qui se faisaient passer pour d'innocents touristes afin de réaliser un reportage sur l'État d'Haïti sous la dictature de Duvalier. **Nous** étions souvent en compagnie de la jeune interprète qui travaillait à l'ambassade du Japon (JEJ, 246).

Dans ces passages, le narrateur est anonyme du début jusqu'à la fin du récit. L'auteur entretient un mystère sur le nom de son personnage ; ce qui confère au texte une identité auctoriale problématique. Toutefois, le texte transpire quelques faits réels de la vie de l'auteur.

Aussi voit-on, sous ce narrateur « Je », se cacher la volonté de l'écrivain ; il refuse de bout en bout de dévoiler son identité réelle. L'identité narrative devient une forme de "coming out" ; l'auteur réussit à se débarrasser de certains préjugés ; et l'imagination devient une couverture dont il se sert pour que son texte ait un constant intérêt littéraire. Par ailleurs, le temps de la narration, le présent, montre « qu'il y a une part d'artifices, de simplification et de sélection » (Ricoeur 1985 : 25), débouchant à l'identité narrative. C'est ce que nous découvrons dans l'extrait ci-dessous :

Pour que la littérature existe vraiment, il faudrait que les livres soient **anonymes**, pas d'égo, plus d'intervention personnelle [...]. La question fondamentale pour un roman [...] quand va-t-on mourir ?

-Faut pas non plus que tes mains soient toujours pleines de cambouis, ni qu'on entende trop ta voix à la place des personnages. On t'entend partout, tu fais toutes les voix (JEJ, 246).

Dans cet extrait, d'une part l'auteur annonce la mort de l'auteur ; et d'autre part il exprime clairement son désir de rester anonyme. Laferrière rappelle un principe cher à Roland Barthes, selon lequel l'écriture apparaît comme « un espace neutre où la voix de l'auteur perd son origine » (Barthes 1984 : 61). En produisant un travail littéraire, l'auteur renonce à l'idée de la production et de la formulation du « **Je** » lui-même ; il s'accomplit dans quelque chose d'extérieur et s'inscrit dans la continuité anonyme, c'est-à-dire dans la dynamique de l'humanité. Ainsi, lorsque « "**Je**" (sujet - [auteur]) devient absent, ou lorsque ce sujet [auteur] meurt comme sujet, il subvertit toute la séquence de l'existence, [...], ouvre la vie à ses passivités, l'exposant à l'inconnu, à l'étranger, à la relation qui n'est jamais déclarée [...], il disparaît dans le désastre qui n'arrivera jamais » (Blanchot 1995 : 29). Le sujet meurt et disparaît car « il vit dans un hyper-espace postmoderne où l'homme a perdu son identité et vit dans l'apparence de la réalité »⁹ (Spivak 1999 : 320).

Il s'agit tout simplement d'une subjectivité sans aucun sujet car la mort dont parle l'auteur ne signifie pas la mort en soi, encore moins son effacement total. C'est une simple distanciation ; prêtant sa voix à un autre, il laisse toujours des traces que les critiques peuvent toujours exploitées.

En effet, l'autre voix ne peut pas continuellement jouer complètement son rôle car l'altérité ne lui donne pas de repos ; elle est liée à « **Je** » et devient un sujet à répétition. Mais cette répétition ne signifie pas qu'elle lui ressemble. « **Je** », l'auteur, tend à s'écarter et nourrit une ambition de s'affirmer comme propriétaire des expériences qu'il a prêtées à l'autre.

En effaçant le nom, il rejette le référent et allie son texte aux fondements qui caractérisent le récit personnel moderne où, le « **Je** » narrateur est perçu le plus souvent comme une instance désindividualisée car « d'une part, il ne parvient pas à prendre corps dans le récit ; et d'autre part, il ne réussit pas à faire apparaître son statut de sujet matriciel » (Camet et Sabri 2012 :

⁹ C'est une traduction de Viviane Kayumba. Voir Spivak dans *A critique of postcolonial Reason. Toward a history of vanishing present*, 1999.

24). En passant sous silence le nom du personnage, l'auteur entretient à volonté le flou entre lui-même et son personnage. Toutefois, bien des détails biographiques peuvent être soumis au crible de vérification. Port-au-Prince existe bel et bien, la tyrannie de Duvalier ne constitue pas un secret et Laferrière, lui-même, est un écrivain haïtien éminent, vivant à Montréal. Autant dire que le pacte de Lejeune n'est pas respecté, l'auteur brouille le statut ainsi que l'identité de l'instance énonciatrice. Le « **Je** » s'affirme ici comme le personnage du narrateur qui rejoint de manière sous-jacente l'auteur tel que nous l'avons décrit plus haut.

Bien que le ton de l'autobiographie ne soit pas encore clairement défini, l'homme-écrivain s'affirme déjà par le dévoilement et la liberté scripturale. Il voudrait que son œuvre ait un profil littéraire, qu'il soit une œuvre d'art, par essence.

Ce texte de Laferrière se révèle comme un monologue intérieur que Doubrovsky nomme : autofiction, « [...] cette notion ouverte aux contradictions est une voie d'accès à la vie intérieure, là où se répercutent les émotions et où se métamorphosent ce qui eut lieu, là où se nouent l'affect et la pensée, [...] » (1977 : 161) ; c'est-à-dire « un espace de réflexion qui offre autant de voies ou d'impasses à explorer afin de réenchanter le moi » (Gasparini 2008 : 7).

L'auteur montre l'indétermination de « **Je** » et laisse la latitude de manœuvre au lecteur. Laferrière veut signifier que le texte n'est plus le seul produit de l'écrivain, il procède, désormais, à « la naissance du scripteur qui naît en même temps que son texte » (*Ibid.*) à travers le lecteur :

Je me vois remonter la rue ensoleillée de mon enfance en tenant la main de ma grand-mère. Un dimanche en province. Un homme tranquillement assis sur sa galerie devant une large table couverte de livres, tous ouverts. Il était penché vers eux, comme devant un buffet riche et varié. Ce gourment passait d'un livre à un autre avec la même excitation. [...] ma grand-mère m'a alors glissé à l'oreille ; « c'est un lecteur » Et j'ai tout de suite pensé : c'est ce que je ferai plus tard. Je serai [un] lecteur. Sur mes photos d'adolescence, j'ai toujours un livre en main. [...] ma mère me poussait sûrement à sortir, à aller sur la place ou au cinéma avec les copains, mais je ne voulais que lire. Ni le soleil ni la lune ni les filles ne m'intéressaient alors. Seul le voyage que permet la lecture (JEJ, 83).

L'insertion du lecteur permet un échange entre l'écrivain et le lecteur « qui en prêtant sa voix au texte et en réactualisant l'énonciation, finit par s'attribuer le "Je" de l'auteur et par devenir son alter ego » (Gasparini 2008 : 84). Le lecteur est engagé en tant que présence d'un témoignage personnel de la part du narrateur relatif à l'histoire qu'il raconte. Pour réussir à

faire parvenir son message à celui qui le lit et attester l'authenticité de ses propos, il a impliqué sa grand-mère et sa mère dans une situation d'évocation des souvenirs du passé. C'est un flash-back de l'enfance du narrateur.

Je suis un écrivain japonais vise à créer des relations avec le lecteur. Le moi narrant, désigne l'auteur comme le premier destinataire et son lecteur initial favorise la rencontre entre la part de l'écrivain et le lecteur fictif. Dans ce jeu de miroir entre l'écrivain et le lecteur réside, le sens profond de l'écriture. Il considère que l'unité du texte trouve sa valeur dans cette complicité entre celui qui le produit et celui qui le lit. « La valeur du texte n'est plus dans son origine mais dans sa destination » (*Ibid.*). Le lecteur devient le lieu où la multiplicité du texte se ressemble. Ainsi à la fonction de l'auteur ou de l'écrivain correspond celle du lecteur ; « L'auteur ne désigne plus le narrateur ou le personnage mais devient plutôt comme une machine et comme un agent collectif parce que l'individu est enfermé dans sa solitude » (Deleuze et Guattari 1986 : 18). C'est-à-dire que l'auteur est à la fois scripteur et lecteur, observateur constructeur de sens. Le « Je », chez Laferrière, serait un spectateur mais aussi un personnage, un masque de théâtre, une personne de la fiction, une mise en scène de son propre imaginaire.

Mabanckou et Laferrière sont des sujets fictifs dans leurs narrations ; et leurs textes se caractérisent par un penchant vers le pacte autobiographique. L'écriture de soi ou la quête identitaire devient « une forme inédite d'autobiographie où l'auteur se met lui-même en scène dans le livre ; il est à la fois le narrateur et le personnage principal des récits qu'il relate. L'ensemble est raconté dans un style débridé avec une ponctuation très lâche et les jeux typographiques incessants ; la couverture de ce livre porte comme indication générique « roman » et le prière d'insérer, avec un résumé du contenu de l'ouvrage, une sorte d'analyse de son statut générique : c'est « l'autofiction ou roman personnel » (Dobrovsky 1989 : 90) ; c'est un dédoublement identitaire ou « une malformation volontaire des textes pour que deux récits émergent d'un seul ou deux visages pour un seul personnage » (Ferreira 2012 : 51), afin de réparer une identité détruite.

Ces deux auteurs ont utilisé leurs existences ou mieux, un épisode de leurs vies pour mener leurs histoires tout en modifiant un bon nombre d'éléments. Ces livres portent sur leurs couvertures la mention « roman ». Cette mention est un élément qui garantit le caractère fictif des faits, dérochant ainsi ces textes au genre autobiographique. De plus, aucune fois dans les textes, les noms de leurs auteurs sont mentionnés tel que le veut l'autobiographie classique selon Lejeune. Au-delà de la dimension représentative, l'emploi du « Je » pivot, autour duquel

tourne la structure romanesque chez Mabanckou et chez Laferrière, se révèle neuf car il rompt avec la tradition. Les récits sont certes en prose où les deux auteurs ont recours exclusivement à leurs vies individuelles. Mais, ils ne sont pas entièrement rétrospectifs ; qui plus est, ces auteurs introduisent le fantastique dans leurs textes.

En effet, Le narrateur de Mabanckou est allé rendre visite à Philippe, l'écrivain. Celui-ci, peintre de son état, l'invite à faire un tour dans sa cave où il range ses tableaux. Dans la contemplation de ses tableaux dans cet endroit obscur, Fessologue s'exprime :

J'avais peur dans cette cave, j'imaginai un monstre tapi dans le noir qui nous avalerait d'un souffle puissant. Lorsqu'on remontait de la cave, je ne voulais pas être le dernier de la file. On ne sait jamais avec tout ce qu'on m'a raconté sur les personnages qui quittent les toiles de peinture pour égorger les gens (BB, 254-255).

Ce passage nous plonge dans le fantastique et signale qu'il ne faut pas tout accepter comme autobiographique. L'extrait nous relate des circonstances incohérentes à l'entendement ou à la logique humaine. Comment les personnages d'une toile peuvent-ils devenir réels et tuer un homme ? Dans un monde logique et rationnel, Mabanckou présente un événement inexplicable par la raison.

Laferrière exprime la même pensée, quand il fait appel au fantastique pour brouiller la réalité :

Et Bjork se met à chanter une ballade. Ensuite une chanson rock. [...]. Elle salue une poupée vaudou. Hector Hyppolite la soulève pour la glisser dans la poche intérieure de son veston. [...]. Ils arrivent à l'aéroport, passent devant l'agent d'immigration pour déboucher dans la zone de sécurité. On fouille les valises. Rayons X. On finit par trouver sur Hector Hyppolite, une Bjork en statuette taillée dans un bois d'ébène. Cette statuette trouvera sa place dans un houmfort de croix-des-Bouquets (JEJ, 54).

De même, ici l'auteur a introduit dans un monde familier et logique, « un niveau de réalité qu'un homme rationnel ne peut pas accepter : il y a une rupture de cohérence universelle, ou l'irruption de l'insolite dans le banal¹⁰ » (Chanady 1985 : 5). Nous sommes en présence d'une

¹⁰ Traduction de Viviane Kayumba.

pratique magique, qui marque une distinction entre le normal et l'inhabituel : une personne réelle (Bjork) devenue une statuette, sort de la poche de quelqu'un, alors qu'elle venait à peine de chanter. Pour échapper au contrôle et passer inaperçue devant les agents de l'immigration, cette chanteuse se transforme en une statuette se trouvant dans la poche d'une veste. Cela est inexplicable et incompréhensible par la raison humaine. Il s'agit d'une magie pure et simple. Donc, l'auteur fait recours au surnaturel pour déstabiliser la réalité quotidienne afin de recréer un discours subversif : « C'est le réalisme magique » (Roussos 2007 : 30). Dans cet art d'écrire, l'écrivain se donne pour mission de créer quelque chose d'original ; il crée un monde imaginaire : des territoires, des hommes, bref un monde idéal qui dresse les contours de ses rêves. L'écriture devient le lieu par excellence de la création, elle apporte la preuve qu'un autre monde est possible : « ce monde que le romancier est en train de bâtir par son imagination » (Omgba et Atangana 2012 : 137).

La réalité et l'imagination dans les textes de Laferrière et Mabanckou sont présentées comme un ensemble cohérent. En introduisant le fantastique, ces deux auteurs jettent un doute sur la réalité du récit, c'est la remise en question. Par-là, affirme Vincent Colonna, « ces narrations s'écartent considérablement du récit autobiographique et alignent les textes dans le domaine de l'autofiction » (Colonna 2004 : 96). Laferrière et Mabanckou explorent ce monde de l'autofiction avec une histoire réelle et font de leurs textes, une quête de vérité sur leurs propres personnes.

En effet, leurs textes regorgent de petites perches tendues au lecteur, indiquant que l'écrivain est l'alter ego du narrateur. Ce « je » « s'exprime tantôt comme auteur tantôt comme éditeur ou commentateur » (Belleau 1999 : 23), en ce sens qu'il est celui qui parle, qui fait parler et écrire. Les deux textes donnent l'impression que Laferrière et Mabanckou étalent « physiquement des parcelles d'eux-mêmes, des morceaux de chair, des fragments de leurs temps de vie dans les personnages qu'ils poursuivent » (Ananda 2009 : 50) ; ils sont donc conscients de la pratique de leur écriture.

L'autofiction impose une trilogie, c'est-à-dire le « Je » est auteur, narrateur et personnage ; en même temps elle (autofiction) fait vaciller les notions de réalité, vérité et sincérité.

Le « Je » des narrateurs devient une identité littéraire d'emprunt qui affranchit ces auteurs du pacte autobiographique et leur permet d'expérimenter une identité fictive hétérogène : c'est une identité hybride. Ainsi, toute quête identitaire se range dans un registre fictionnel.

Chez Beyala et chez Wekape, les instances énonciatrices sont aussi intradiégétique¹¹ ; c'est-à-dire des « Je » fictifs, qui sont des narrateurs-personnages. Nous savons déjà que le narrateur de Beyala est un enfant de dix ans, Loukoum et celui de Wekape, une fille de douze ans, Lucie-Espoir tel que vu et discuté dans les chapitres précédents.

Ici, Loukoum s'exprime :

Je dors, je me réveille. Je dors, je me réveille encore, je me rendors, je me réveille toujours. C'est vrai, quoi, j'arrive pas à dormir vraiment. [...] je fais le truc de compter les moutons, ça marche pas non plus. Je fais venir superman. Superman, c'est le chien que je m'ai fabriqué dans la tête. [...] superman me lèche la figure comme ça avec sa langue, mais bon Dieu, ça marche pas non plus (PPB, 82).

Ce passage présente un personnage tourmenté que l'auteur peint à l'image d'un enfant perdu et confus, qui a besoin d'assistance. En effet, Loukoum a surpris ses deux mères en train de se disputer à propos de leur mari. C'est au cours de cette discussion qu'il apprendra que, celle qu'il croyait être sa mère, ne l'était pas. Troublé, il se trouve dans l'état tel que décrit dans l'extrait ci-dessus. Dans sa prise de position, l'auteur expose son point de vue sur la situation de l'immigré qui a fondé tout son espoir sur la terre d'accueil, mais se trouve désormais désorienté, tel l'enfant Loukoum.

Wekape décrit le même cas concernant son narrateur, Lucie-Espoir :

Je suis un tison incandescent, allumé il y a douze bonnes années par des mains irresponsables [...]. Je suis un brandon évanescent, abandonné il y a bien longtemps dans les rues froides de Montréal qui maudit vertement le passé et redoute le futur. [...] je suis le poison indécent d'une nuit d'ébats manqués, le moignon inconscient d'un gaspillage de sentiments. [...]. Dans une salle de l'hôpital Sainte-Marie de Montréal, le 25 Avril 1997, j'ai poussé mon premier cri de femme, entre les jambes sanglantes de ma mère (JAP, 11).

¹¹ Maingueneau, Dominique. 2004. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*.

Paris. Armand Colin, p.198.

À travers cet extrait, le narrateur exprime le désarroi intérieur de l'être hybride ou du métis, Lucie-Espoir, produit d'une union entre l'homme blanc et une femme noire, irresponsables de leurs actes. Lucie-Espoir rumine la douleur d'être le fruit d'une aventure sexuelle entre deux races différentes. Beyala et Wekape opèrent une mise à distance de leurs sujets ou d'eux-mêmes. Beyala devient une bouche tantôt d'un enfant, tantôt d'un adulte qui utilise le « Je », et Wekape s'exprime à travers une adolescente. Par cette stratégie, les deux auteurs éprouvent de la tendresse et de la sympathie vis-à-vis de l'enfant ou l'adolescent. En prêtant la voix à l'enfant, les textes convoquent une confrontation entre le narrateur et l'écrivain, le jeune et l'adulte. C'est ce qui rend le texte fictionnel en l'éloignant davantage de l'autobiographie. Dans ces deux textes, l'enfant symboliserait tout ce que ces deux auteurs furent dans leurs pays d'origine et ce qu'ils ont vécu dans le pays d'exil. L'enfant représente la « somme de toutes les angoisses provoquées par cet environnement hostile et inquiétant mais aussi de toutes les aspirations, de tous les rêves de reconnaissance et surtout de fuite » (Atallah 2012 : 305). L'enfant, c'est aussi le mythe de l'écrivain-manipulateur et créateur qui se trouve bousculé. Autrement dit, l'enfant tire les ficelles de la fiction et l'écrivain recourt à la vieille métaphore du théâtre de la vie : « il devient alors le tout puissant metteur en scène qui manipule à loisirs les décors, les personnages et les paramètres de l'espace-temps dans son histoire » (Vassilis 2002 : 305).

L'on pourrait ainsi croire que l'enfant qui dit « Je » est une instance de l'auteur ; celui-ci orchestre, guide et contraint la main qui rédige.

Dans *J'appartiens au monde*, Wekape présente l'enfant comme la véritable marionnette, démiurge et forgeron de sa vie et de sa mise en récit. Wekape met en relief la volonté d'un « Je » ironique. Son écriture est profondément liée à la situation sociale contre laquelle il s'insurge. Cette distance par rapport au lecteur se transforme en un réquisitoire de la société.

Wekape tente de narrer son histoire et celle du monde autour de lui, les deux sont indissociables. Il prête sa voix à l'enfant qui influence la narration à travers l'usage répétitif de « je », et exprime ainsi le sentiment d'avoir été témoin de circonstances et d'événements narrés dans le récit :

À huit ans, la source de mes larmes avait déjà tari, tant ma mère me faisait pleurer, tant les occasions ne se comptaient plus où elle me rappelait avec la même vigueur dans la voix. [...] Partout où me conduisaient mes pas, je vivais avec la perpétuelle hantise de la rencontrer sur mon chemin [...] (JAM, 25).

D'où la voix de l'enfant, car celui-ci a la caractéristique de raconter les choses innocemment telles qu'elles se sont produites. C'est son profil de l'innocence qui est mise en évidence.

Toute proportion gardée, Beyala s'est engagée dans une démarche sociologique d'élargir le « Je » autobiographique dans une multifonction (expérience-réalité en général), afin d'aboutir à une transposition personnelle qui vise non pas à « s'autofictionner », mais à saisir dans son expérience, les signes de la réalité.

Traoré le père du premier narrateur, dit aussi « Je » dans son récit. Ce second narrateur permet à Beyala de maintenir un dédoublement entre l'auteur et le narrateur Loukoum, qui montre la distance que prend l'auteur par rapport à lui-même, et introduit ainsi un récit second :

Dans l'ombre de mes angoisses, j'enlace d'infinis regards.

Je me heurte aux mépris de mes rêves, de nos rêves. Je cherche mon visage dans cet ailleurs qui m'expulse et me vomit et de souvenirs en avenir, je souille mes pas. Espoirs brisés. Oui, je viens de loin. J'ai immigré, j'ai franchi des frontières. J'ai laissé des empreintes digitales et à chaque fois, un lambeau de chair, un peu de mon âme (PPB, 51).

Dans cet extrait de Beyala, la difficulté de se dire passe par un étrange jeu d'énonciation, où le « Moi » autobiographique prend place dans un discours dédoublé, lorsqu'elle met en scène un narrateur qui arrive à rédiger sa propre histoire. Ceci apparaît comme une manière de reconstruire le fil de sa vie derrière un personnage écran. C'est Traoré le père de Loukoum qui parle dans l'extrait ci-dessus. Face à une réalité qui veut être révélée, Traoré devient le porte-parole de Beyala. Elle exprime son moi tout en étant Autre, dans un double jeu à travers deux narrateurs, Loukoum et Traoré qui la représentent : « sa fiction devient parade » (Nahkslovsky 2010 : 325). Cela est une marque de quête identitaire, d'une particularité qui rend foncièrement son texte fictionnel car ici, l'auteur donne un accès direct à la subjectivité d'autrui ; « ce n'est pas par le fait d'un privilège miraculeux, mais parce que cet autrui est un être fictif ou traité comme fictif » (Genette 1979 : 151) ; et cette fiction est fonction de la liberté d'invention de l'auteur.

Le Petit prince de Belleville signifie tout simplement l'éclatement des destins individuels. C'est une histoire en rhizome, des êtres déchirés qui n'offrent pas de parcours rassurant, mais au contraire renforcent l'expression de discontinuité.

Wekape et Beyala ont tissé des vies et inventé des personnalités qui ne sont pas exactement les leurs : « Il y a une part de brouillage et de fiction qui est en rapport avec l'inconscient ; écrire, n'est-ce pas c'est trahir ? » (Delaume 2010 : 56).

Leurs héros évoluent dans un flux et reflux de leurs souvenirs et expériences. Ce subterfuge du personnage-miroir leur permet de développer au cours de leurs histoires, une ambiguïté où ils sont à la fois spectateur et spectacle, créant un semblant de distance entre le « je » du créateur et le « je » du personnage qui les représente.

Dans leurs textes, le « Je » apparaît comme ayant ou cherchant un potentiel de possibilités multiples : celui de liberté créatrice, son insertion sociale et son statut.

Leurs textes sont pleins de personnages secondaires qui disent aussi « je » : leurs « Je » proviennent de multiples dédoublements. Cette multiplicité de « je » montre l'état intérieur de l'écrivain dans l'exploration de son être, divisé, morcelé entre le narrateur et le personnage ; et par conséquent, elle se déploie comme le lieu même de la créativité en tant que « point de jonction et de division, cette faille, cette blessure ouverte sur le magma de l'imaginaire » (Ananda 2009 : 49).

L'identité hybride devient ainsi, « un laboratoire de la déconstruction, de la dissémination et de la prolifération folles des “Je ” » (Delaume 2010 : 92). Dans les deux textes, ce « Je » est un personnage considéré comme pure invention de l'auteur, « un être fait de papiers, il n'est ni [un] artefact verbal, ni [un] objet textuel, c'est une représentation mentale » (Colonna 2007 : 145).

Ainsi les textes de Beyala et de Wekape sont des fictions : leur « Je » est fictionnel. Il n'est pas une individualité à part, mais il est dépositaire d'une expérience qu'il partage avec une communauté d'hommes.

Par le regard que leurs narrateurs jettent sur l'Afrique et sur les Africains, leurs romans présentent une vision différente sur le continent en fonction de la tranche d'âge à laquelle appartient le narrateur, par la nature des problèmes évoqués et discutés. Leurs textes répondent directement aux questions et aux attentes d'une jeunesse inscrite sur fond de la France ou du Canada aujourd'hui ; en même temps, ils constituent un accès à leur rêve, celui de partir tenter leurs chances dans ces pays-là. Toutefois, Beyala et Wekape dénoncent le mythe de l'Occident comme terre d'accueil et de réussite.

Ce faisant, « Je » dans les quatre textes permet de découvrir la nature des mondes auxquels les écrivains se réfèrent. Ce sont soit des mondes de possibles ou « une série d'événements possibles » (Regnauld 1998 : 8) que les personnages ont vécus de la manière dont cela est

développé dans les chapitres précédents ; soit des mondes possibles, c'est-à-dire des mondes imaginaires, qu'on a cru et qu'on a espéré voir. C'est le cas de *Black Bazar* où le personnage se trouve dans sa solitude et sans repères. Il cherche à combler ce vide par l'imagination.

Il conçoit une communauté sous le fait de la critique du monde antérieur conçu de solitude, de désespoir et de frustration. Il s'agit d'une communauté inventée qu'il décrit avec beaucoup de détails. Cette communauté, située dans l'espace et dans le temps, est présentée par l'auteur au lecteur comme une critique de la société, dans laquelle auteur et lecteur vivent en bonne intelligence. La position de retrait du narrateur constitue une donnée de grande importance de la thématique.

Quant au texte de Laferrière, il renvoie d'abord à un espace concret et réel. En intitulant son livre, *Je suis un écrivain japonais*, le narrateur justifie ainsi une écriture hybride qui lui permet de sortir de l'anonymat. Ce titre est trompeur dans la mesure où son narrateur n'est pas réellement japonais. Il est noir, et par surcroît immigrant du Canada.

L'aventure utopique de Laferrière commence par un mouvement de rupture, le constat d'un manque engendré par la crise existentielle du sujet. Canada devient l'espace utopique, « lieu de son rêve de liberté et l'espace hétérotopique » (Ongba et Atangana 2012 : 225) ; et le Japon devient l'espace fantastique, rêvé de son personnage, l'espace où il désire réaliser son savoir. Pour l'auteur, cet espace est un territoire de rêve où tout écrivain est connu, lu.

En réalité, c'est un espace imaginaire, illusoire car elle ne reflète pas la réalité référentielle, le rêve de liberté.

De ceci, ces mondes possibles créés par ces auteurs, constituent des espaces fictionnels, c'est-à-dire « des faits d'art esthétiques ou artefacts » (Westphal 2011 : 84) construits et maintenus à travers ces textes. Du Japon, espace réel, Laferrière crée un Japon imaginaire, il est très conscient de sa démarche et de son projet d'écriture. Il sait donc que l'artiste est un demiurge qui recrée à l'aide de sa vision utopique. L'espace fictionnel devient, donc, ce monde que le romancier est en train de bâtir par son imagination ; c'est un espace où il crée des territoires, invente des hommes, un monde idéal qui cadre avec ses rêves. L'espace convoqué n'est « ni [un] référent ni [un] symbole univoque ; en devenant un entre-deux, il apparaît de plus en plus comme une métaphore de l'écriture elle-même, dont le déplacement, la mouvance sémantique, autant que spatiales sont alors des éléments constitutifs. L'écriture devient comme mouvance identitaire » (Bonn 2004 : 12).

Dans la pensée de ces auteurs Japon, Belleville, Château-rouge, La rue Vézina, sont certes des places réelles, mais elles peuvent aussi être des places auxquelles l'on pense « qu'on peut

construire selon des lectures sans pour autant avoir été là-bas » (Westphal 2011 : 150). Ce sont donc des places que Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape ont imaginées à travers les livres ; des cités dont on s'approprie et dont on trace des contours au fil de la lecture, avant même qu'on les visite pour la première fois. En d'autres termes, ces places viennent de leur paysage intérieur, des espaces qu'on explore, comme un livre qui parle à l'inconscient ; c'est-à-dire des places utopiques ou fictionnelles.

L'analyse de ce point nous a permis de comprendre que ces différents narrateurs, dans leur identité hybride, ont trouvé leurs voix et leurs voies par l'écriture. L'objet de leur quête est, par conséquent, la création littéraire.

L'équation de trois « Je » ou l'égalité entre le « Je », auteur, narrateur et personnage, n'est pas réalisée. Par leurs stratégies, ils ont réussi à recréer leurs mondes et leurs vies, en privilégiant la subjectivité de l'énonciateur. Ces textes sont des fictions dans lesquelles réalités et imaginaires s'entremêlent. Ces auteurs ont représenté des espaces déjà occupés. Ils ont pu par l'écriture passer de la cité réelle à la cité de l'imaginaire dans cet espace de l'entre-deux. Cette subjectivité apparaît comme un remède œuvrant dans la quête symbolique de point de repère. Ce dernier se sert de la mémoire comme point d'appui, autrement dit, comme point d'ancrage dans l'accomplissement de la quête identitaire.

Sous l'effet des frustrations causées par la réalité du pays d'accueil, le pays rêvé trouve son véritable site dans l'imaginaire qui l'entretient et le nourrit. Il devient le territoire de l'expérimentation spatio-temporelle du sujet. Ceci conduit au point suivant :

V c. Relation avec le pays d'origine

Dans ces quatre textes, *Je suis un écrivain japonais*, *Black Bazar*, *Le petit Prince de Belleville* et *J'appartiens au monde*, les narrateurs mettent en évidence le malaise du personnage de l'immigré face à sa situation dans le nouveau milieu. Ce souci croissant entraîne une crise identitaire « qui témoigne que leur liberté n'était qu'un leurre, par lequel il essaie d'apaiser tout sentiment de manque, toute aspiration vers le pays d'origine » (Cazenave 2003 : 97). C'est ce que nous découvrons à travers le personnage de *Black Bazar* :

On était comme ça, on se disait que d'autres jeunes ne pouvaient pas mieux s'amuser que nous dans le pays étranger, et on était mieux dans notre monde à nous, avec nos chemises en lambeaux, avec nos

sandales usées mais qui tenaient grâce aux fils de fer. On était comme ça avec nos culottes trouées aux fesses et tout le bazar de la vie quotidienne de ceux qui n'avaient rien inventé ni la poudre ni la boussole de ceux qui n'avaient pas su dompter la vapeur ni l'électricité, de ceux qui n'avaient exploré ni les mers ni le ciel (BB, 56).

Ce passage nous renvoie à l'enfance du personnage. Ce dernier se remémore ce temps pour se rapprocher de ses origines. L'immigré n'oublie jamais sa condition initiale ; le retour au pays natal est, bien souvent, le désir et le rêve de tout immigré. Il sait, néanmoins, que c'est une opération impossible. Il ne lui reste alors qu'à se réfugier dans « l'inaffable nostalgie ou le mal du pays » (Abdelmalek 2004 : 139), comme Mabanckou le déclare lors d'une interview avec Singou : « Le Congo est en moi, et nul ne peut m'ôter cette portion de terre. La France est certes une autre patrie mais une patrie adoptive, celle qui m'a permis de me délivrer, de mieux dessiner la carte du Congo, de voir ce pays natal avec d'autres yeux » (Singou 2012 : 18). Son pays d'origine s'inscrit désormais dans l'imaginaire ; revivre les souvenirs grâce à la mémoire devient ainsi une sorte de résurrection, une issue de secours qui lui permet de savourer un moment du passé. La mémoire se révèle comme un point de repère où l'identité narrative prend sa source. Fessologue se remémore les recommandations de sa mère :

Je n'ai vu personne depuis plus de quinze ans, mais je me souviens toujours de dernières paroles de ma mère en larmes ; va en France, travaille et envoie-moi un peu d'argent [...] et puis donne-moi un petit fils ou une petite fille avant que je quitte pour toujours cette terre (BB, 200).

Ce sentiment de nostalgie apparaît également dans l'extrait ci-dessous, où le personnage continue à vivre un va-et-vient déchirant entre un présent de désenchantement -il ne perçoit que les aspects négatifs de la société d'accueil car la vie n'est pas facile pour lui- et une expérience passée heureuse ou malheureuse. Nous le lisons aussi dans le texte de Beyala :

Je marche dans les rues. J'invente le passé. L'arbre dans la cour, le chat de mon voisin, le bougainvillier qui grimpe contre le mur, les femmes, enfants qui courent dans la concession. [...] Des souvenirs d'un temps effacé par la torpeur sociale et que j'ai vécus (PPB : 117).

Dans ces moments de conscience aigüe où la perception du réel, bascule, le narrateur prend refuge dans sa vie intérieure. Il retourne dans le fœtus mental où il se parle. Il vacille entre une vie antérieure et une vie actuelle ; ces deux vies sont différentes. Il devient ainsi condamné à « être présent même quand il est absent et corrélativement de ne pas être totalement présent là où il est présent » (Abdelmalek 2004 : 74). En d'autres termes, l'immigré vit un paradoxe, en ce sens qu'il est en partie absent et en partie présent dans sa communauté d'origine.

Il y a, donc, une contradiction entre d'une part, l'habitus de sa communauté d'origine et d'autre part, la réalité du pays d'accueil qu'il est entrain de découvrir et à laquelle il s'expose et fait face. *Black Bazar* en donne une illustration :

Moi j'ai soixante-trois ans et demi, j'ai grandi dans le respect strict de mes parents [...] le respect, c'est le fondement de la société [...]. Les jeunes d'aujourd'hui qu'est-ce qu'ils font hein ? Ils croient qu'ils sont plus intelligents que leurs parents. Ils emmènent leurs petites amies ou leurs petits copains à la maison pour faire des galipettes, alors que de notre temps on se cachait dans les égouts pour faire ça. Eux, ils font cette chose-là devant leur famille (BB : 120).

L'immigré rencontre des habitudes du pays d'accueil qui diffèrent remarquablement de ce qui fut droit dans le passé. Il trouve que les gestes qu'il croyait tous les jours amicaux et civiques, deviennent irrespectueux et l'ordre de choses a changé. Confronté à ces contradictions qui constituent son monde social, le personnage se résigne et les accepte. Pour réduire la distance qui le sépare de son pays natal et pour lutter contre la nostalgie, il puise dans sa mémoire des souvenirs de son origine dans le but de les actualiser dans sa vie présente. En faisant référence à ses origines, il cherche à préserver son identité dans ce pays d'accueil, qui lui paraît comme une prison. L'évocation de son pays témoigne d'une recherche de repères :

Quand je ne suis pas en train d'écrire ou de prendre mon pot au Jip's, j'aime me perdre au marché de Jean [...], j'y croise quelques types du pays. Beaucoup arrivent par la gare du Nord, à pieds [...]. Ils n'achèteront sans doute rien dans ce marché, mais ils auront l'illusion comme moi, d'aller au pays, d'écouter les langues du terroir, d'échanger des propos sur la vie en France, sur les dictatures qui sucent le continent [...] (BB : 201).

Et c'est le rituel incontournable des retrouvailles. Des embrassades interminables au milieu des étals de poissons fumés, de mangues, de goyaves ou de corossols. Des rires à gorge déployée, des bousculades sans la moindre excuse aux victimes même lorsqu'on leur marche sur les orteils (BB : 202).

À travers ces extraits, nous percevons que l'espace d'origine de l'immigré est en confrontation directe avec le pays d'hébergement. Cette confrontation montre que l'écrivain est partagé entre un public du pays d'origine (pays natal) et un public de l'occident (pays d'accueil). Étant donné que le public correspond à l'inscription de l'écrivain dans une société et dans une institution littéraire, cela fait que dans le choix du sujet à écrire, il est influencé par un double public. Ainsi se trouve-t-il sous la pression de produire quelque chose d'acceptable pour les deux publics. Par rapport à la distance qu'il prend en écrivant des fictions, son roman se trouve ancré dans l'environnement du pays d'accueil, car il est en interaction constante avec la culture du pays d'accueil et ses natifs. Pour ce faire, le lecteur, s'il est africain ou haïtien, est souvent, lui-même, implanté dans ce pays d'accueil. Bien que le sujet se limite à l'Afrique, l'on pense que le destinataire de ce message n'est seulement pas l'Africain ; il est aussi « le public occidental qui s'intéresse à l'Afrique en tant que terre exotique » (Cazenave 2003 : 215). Par le coût du livre, son accès reste difficilement abordable pour la plupart des lecteurs de son pays d'origine. En effet, le souci d'appartenance au terroir à la fois physique et symbolique de son pays d'origine, le pousse à constituer une sorte de communauté, un monde différent comparable à celui de « là-bas ». Aussi voit-on se fortifier des liens entre les immigrés ; ce sont des liens qui « peut-être, sous d'autres latitudes n'auraient eu aucune raison d'être » (*Ibid.* : 135). La projection du marché dans l'univers du pays d'accueil confirme l'importance de l'immigration comme lieu où se révèlent et s'écartèlent le passé et le présent (le pays d'accueil et celui d'origine).

Cet entassement montre une profonde incompatibilité, sinon une incongruité au sein de la ville occidentale. Le narrateur favorise la quête de souvenir ; et ce marché devient le prisme d'une nostalgie africaine qui met en abyme la mémoire, réduit le passé à « un simple souvenir, vestige et symbole idéal du présent, une image fantomale et vaporeuse inscrite en surimpression sur le réel perçu » (Bonnet 1997 : 133). Le marché se déploie comme un lieu emblématique du multiculturalisme ; une véritable tour de Babel où plusieurs langues africaines s'affrontent à dessein.

Partager parfois le même espace, le même habitat et par la suite les mêmes conditions de vie, revient à créer des liens de solidarité en tant qu'immigrés et, par ricochet créer des relations

avec leur pays d'origine et avec le pays d'accueil qu'ils côtoient. Autrement dit, le simple fait d'être africain, noir ou venant d'un autre pays crée des affinités si bien qu'on a l'impression de se trouver au pays natal. La cohabitation dans le même type de logement ou le même quartier constitue une sorte de défense contre la dissolution des communautés d'immigrés, contre l'individualisation que favorisent les nouvelles conditions de vie et aussi contre le relâchement des liens avec le groupe d'origine et encore plus, avec le pays. L'apprentissage de la fraternité passe par cette conquête. Ils s'appellent tous frères comme le témoigne ce passage :

Mon frère africain, la situation est grave, nous devons nous aider les uns les autres [...]. Il nous reste une chose mon frère africain, c'est l'union de l'Afrique, ce n'est que comme ça qu'on bâtira l'unité africaine du guide éclairé [...] (BB : 119).

Le mot « frère » devient le dénominateur commun de tous les immigrés ; la question de communauté se pose à travers l'interaction entre le lieu et l'identité. Pour sortir de son isolement, le personnage accepte cette communauté d'immigrés comme lui.

La représentation du pluralisme ethnique et culturel exprimé dans ces extraits renvoie à une brûlante actualité : celle du multiculturalisme.

Ce même sentiment se trouve ancré dans le texte de Wekape. Bien que la narratrice fasse partie de ce qu'on appelle « enfant beurre », ses origines lui sont rappelées sans cesse par cette communauté d'immigrés :

Je dois ma connaissance de l'Afrique à Alain Didier. [...] parfois quand l'appel de la patrie seconde battait dans mes tempes, je m'invitais dans son appartement et c'est avec un plaisir renouvelé qu'il me racontait les exploits des résistants africains tels que Samory Touré, Soundjata Keita, Chaka [...] Tant d'hommes légendaires qui avaient conquis la liberté de leur peuple au prix d'un combat héroïque. J'aimais la hargne qu'il cultivait chaque jour à vouloir à tout prix me faire ingurgiter l'Afrique appétissante, à courber de force la tête au pied de l'Afrique abreuvoir, à m'obliger à ouvrir grandement les narines pour humer le savoureux parfum de l'Afrique (JAM : 56).

Le passage nous présente l'Afrique comme un espace d'attraction qui englobe son histoire et les valeurs innées propres à un peuple. Ici, Alain-Didier affirme son identité nationale : celle d'appartenir à son terroir. En enseignant à Lucie-Espoir l'Afrique, ses proverbes, ses contes ainsi que l'histoire de ses grands hommes, Alain-Didier a le souci de préserver une identité déjà construite, mais menacée par de nouveaux changements face à la société d'accueil, dans laquelle il est contraint de vivre. Cette menace dérive de dures conditions de la vie du

personnage, caractérisées par la faim, le chômage, l'alcool, etc., qui peuvent l'amener à se sevrer de ses repères identitaires. Ceci se fait souvent par la fascination ou le mirage que présente le pays d'accueil. Ce personnage de *J'appartiens au monde* résiste à l'acculturation en adoptant envers et contre ce pays d'accueil certains comportements culturels. Il montre une obsession de son continent.

En effet, il s'avère que, quelle que soit la durée de son exil, Alain-Didier ne manifeste pas l'intention de s'intégrer ni même d'adopter l'habitus du pays d'accueil :

Il [Alain-Didier] impressionnait plus d'une personne par la résistance qu'il opposait à l'intégration que le ministère de l'immigration et de communautés culturelles conseillait aux immigrés. Son appartement n'avait, en effet, rien à envier à l'intérieur des maisons qu'on rencontrait à Libreville, à Yaoundé. Dans les quatre coins du mur étaient disposées des statuets représentant des puissants rois d'Afrique, des masques initiatiques et des couronnes de cauris. Au mur, où était exhibé le drapeau gabonais, se trouvaient des branches d'arbres qu'il disait investies de puissances magiques contre les forces maléfiques. À la cuisine, des mortiers et des pilons se partageaient l'espace avec une pierre à écraser qui lui servait de moulinette. Le parfum des épices africaines s'imposait à l'odorat de tous ceux qui franchissaient le seuil de cette petite pièce [...] (JAM : 58).

Alain-Didier s'obstine donc à s'intégrer ou à s'assimiler à la société d'accueil, vis-à-vis de laquelle il se sent toujours étranger, du fait qu'il vit avec la ferme conviction de retourner un jour dans son pays d'origine. L'extrait suivant constitue une illustration :

Alain-Didier transfiguré, courait follement dans notre corridor, s'arrêtait, pleurait de joie, enlaçait Puja, chantait, dansait puis criait à ses voisins émus : « Quarante-deux ans de règne sans partage, quarante-deux ans de dictature sanglante, c'est fini ! C'est un jour nouveau qui se lève dans mon pays. Dès demain, Puja et moi préparons notre voyage pour le Gabon. Le dictateur est mort, le pays compte désormais sur tous ceux qu'on a contraints à l'exil pour sa construction (JAM : 141).

Il ressort ici une quête tournée vers ses origines. Il ne s'agit donc pas, tel que l'affirme Christiane Albert, « de construire une identité nouvelle dans la mesure où l'expérience de déracinement trouve son terme à la fin de l'exil, dans une "reterriorisation" qui passe par un retour au lieu d'origine » (Albert 2005 : 118-119), car Alain-Didier finit par rentrer au Gabon ; il n'attendait que ce moment propice : la mort du dictateur pour regagner son terroir.

Ce personnage marque, en fait, une conscience de sa race qu'il refuse de nier ou d'oublier :

Que fais-tu des valeurs innées propres à chaque peuple ! Tu peux le nier comme tu l'entends mais ma façon de danser, de rire, de parler, de me présenter au monde est greffé en moi, elle est ontologique. Rien ne pourra l'altérer : mon identité est construite depuis ma naissance par mon sang noir, je ris en Noir, je mange en Noir, je me promène en Noir [...] (JAM : 85).

Il démontre une africanité génétique ou héréditaire, symbole d'un héros qui s'adonne corps et âme à son espace socioculturel originel, ancré dans sa culture autochtone. Ainsi, pour ce personnage, il ne faut pas oublier l'héritage culturel, parental.

À travers les paroles, la continuation de la pratique de leur culture, les personnages montrent un attachement à leur terroir :

Le journaliste en exil se proposa d'exécuter la danse « Ikoku » du sud du Gabon et tous applaudirent. Il se mit à chanter en une langue bantoue que nous ignorons tous, ne retenant que le côté mélodique de sa présentation. [...] Alain-Didier bondit subitement dans le petit carré qui lui était réservé et se mit à faire trembler tout son corps, on eût dit un médium illuminé rendu au sommet de l'inspiration.

De fois, quand maman était contente, il lui arrivait d'esquisser des pas de magambeau, une danse de l'Ouest-Cameroun qu'elle exécutait avec un art savant (JAM : 118).

Face à leur déracinement, les personnages ont toujours un regard tourné vers leur pays d'origine. Ce regard porté vers l'Afrique à partir de l'extérieur, c'est-à-dire du pays d'accueil est en confrontation avec une Afrique intérieure qu'ils portent en eux ; l'Afrique qu'ils ont connue jadis. Le cadre du pays qu'ils évoquent, renvoie à un travail de mémoire, qui fait appel à un espace nostalgique caractérisé par l'absence et le manque. Ce cadre absent, les hante à tout bout de champ.

Je suis un écrivain japonais de Laferrière présente les mêmes caractéristiques :

Là maintenant des vagues successives d'inquiétude m'assaillent au risque de me noyer. On sue d'angoisse. Je commence à m'inquiéter pour ma mère là-bas [...] (JEJ : 21).

Quelques mots seulement démontrent l'attachement à ses origines : « **Mère** », « **là-bas** » ; ces mots révèlent la pensée du personnage tourné vers ses racines, vers son terroir dont le cordon ombilical n'est pas complètement coupé. Ce sentiment de manque d'un espace perdu est toujours présent :

François aime ce qui est concret. Je me souviens qu'il adorait mimer les anecdotes qu'il me rapportait [...], je lui faisais comprendre en vain qu'avec des mots on pouvait arriver au même résultat. Il souriait dans ce cas-là en me donnant une légère gifle [...] (JEJ : 210).

Au moyen de sa mémoire, ce narrateur de *Je suis un écrivain japonais* lance un regard rétrospectif vers son enfance. Celle-ci n'est rien d'autre que « le nom donné à cette faculté constitutive de l'identité [...] qui permet au sujet de se voir identique dans le temps, grâce à la fonction narrative en particulier » (Candou 2005 : 115). En d'autres termes, les expériences du passé proviennent de l'habitus qui s'adapte au présent afin d'embrasser l'avenir. Ce passage explique un événement passé qui a marqué le narrateur. Il présente la mémoire du personnage assaillie par les souvenirs, un passé lointain qu'il savoure dans son esprit. Ses souvenirs remémorés, le rapprochent de son terroir. Le personnage témoigne d'un souci permanent, du vide créé par l'absence de son pays d'origine. Mutatis mutandis, Calixthe Beyala écrit :

La nostalgie m'épuise et m'effiloche. Quand je parle de là-bas, de mon pays enfoui dans mon territoire intérieur, quand je reviens en arrière, je deviens une chose gênante, une chose aveugle et qui ne comprend rien (PPB : 137).

En rapport avec cette quête, la mémoire joue un rôle essentiel dans l'identité tant individuelle que collective dans la fièvre des angoisses. Le sujet ne vit que l'instant présent, son identité s'évanouit. Face au temps destructeur et dévastateur, l'homme réunit les morceaux épars de son passé pour construire l'avenir. La mémoire apparaît ainsi comme un refus de l'oubli et une projection de l'avenir. Ainsi, dans cet espace de l'entre-deux, la quête identitaire ne peut se faire sans mémoire, car toute activité de restauration de la mémoire crée systématiquement un sentiment d'identité.

V d. Conclusion partielle

À travers l'analyse de ces quatre textes, l'on découvre que le regret du pays natal caractérise souvent le personnage de l'immigré d'autant plus que « toute aspiration à la liberté doit nécessairement signifier un retour au pays natal » (Cazenave 2003 : 38) ; et ce retour se fait au moyen de la mémoire. L'évocation du terroir reste liée au temps, étant donné que ce retour est un voyage dans le passé. Toutefois, la mémoire ne restitue pas le passé tel qu'il fut ; son évocation donne une partie qui n'est qu'« un ensemble de faisceaux constitué par l'histoire et la culture de son pays d'origine » (*Ibid.* : 39). Ainsi, le regard, que le personnage tourne en direction de sa terre natale ne considère plus le temps réel des événements ; le personnage les recrée tout simplement à l'aide de sa mémoire. En termes clairs, que ce soit l'Afrique ou Haïti évoqué, il s'agit d'un continent ou d'un pays d'origine qui est enfoui dans l'imaginaire de l'auteur. Tous les événements remémorés font office de souvenance, d'un regard dans le passé, une restitution d'un pan de vie qui nous est révélée par l'écriture. Tout compte fait, cet enracinement dans un espace géographique passé est important pour le personnage. Voilà la seule manière de se greffer dans un espace culturel et familial manquant d'où il puise des images, des symboles, des signes pour parfaire son originalité. Dès lors, l'écriture offre au narrateur la possibilité de recréer les racines culturelles manquantes, et ce faisant, il se recrée lui-même. D'où une quête des origines dans l'espace de l'entre deux.

Chapitre VI: L'identité littéraire et la recherche des canons esthétiques

Dans ce chapitre, nous allons voir comment ces quatre auteurs expriment leurs identités multiples ainsi que les techniques qu'ils mettent en jeu pour montrer la littéralité de leurs textes. En outre, nous savons, que leur écriture est née dans une période aussi bien de crise que de marginalisation. Il ressort de ce fait, que cette écriture est celle qui s'opère en dehors du centre. Il est question d'une écriture décentrée.

VI a. Une écriture décentrée

Selon Michel Laronde, une écriture décentrée est « tout texte qui, par rapport à une langue commune et une culture centripète, maintient des décalages idéologiques et linguistiques » (Laronde 1996 : 209). Il est ici question des textes produits à l'intérieur du pays d'accueil par les écrivains étrangers. Cette écriture se caractérise par le débordement qui « exerce ainsi une torsion sur la forme et sur la valeur du message » (*Ibid.* : 210).

Au préalable, une écriture décentrée est une écriture de résistance contre la société d'accueil, en ce sens qu'elle véhicule un message de dénonciation aussi bien de la culture du pays d'accueil que celle du pays d'origine. Ensuite, elle est une écriture qui témoigne de la créativité de l'écrivain, qui se situe à cheval sur deux cultures. En d'autres termes, l'écriture décentrée est celle qui traduit l'angoisse des difficultés linguistiques et scripturales de l'écrivain immigré. Tel est le cas des textes que nous traitons dans cette analyse. Dans cette écriture « hors centre », les quatre auteurs présentent des textes qui font montre d'une certaine déconstruction et d'une sorte de réappropriation des stéréotypes et des clichés, en ce sens qu'« une expérience douloureuse devient souvent un esprit aigu » (Dunphy et Emig 2010 : 21). Aussi usent-ils du style ironique comme remède.

a) L'humour

En effet, l'humour et le discours ironique restent la technique, par excellence, pour traduire le mieux l'être décentré, car « l'humour, défini par l'idée de contrariété ne peut donc être produite, puis perçue que s'il y a décalage » (Laronde 1996 : 220) ; c'est une référence décentrée.

Dans leurs prises de position, Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape exposent des situations sociales en usant de l'humour : « la blague est une simple mascarade qui déguise

simplement les puissantes structures au lieu de les interroger, de les subvertir et de les troubler » (Dunphy et Emig 2010 : 26) ; dans la mesure où il met en évidence une dérision qui n'implique pas l'agressivité. L'humour devient le moyen d'exprimer de manière voilée, les problèmes de temps sans pour autant les changer. L'humour de ses auteurs commence par les titres de leurs ouvrages. Ils font recours à l'humour pour sortir de leur identité figée et mettre fin à leur différence. L'humour devient un style utilisé pour dénoncer la situation de l'entre-deux.

Dans les extraits suivants, quelques personnages de Beyala, tous des enfants : Loukoum, Timothée et Alex traduisent leur état décentré en usant d'un langage propre aux jeunes de banlieue. Loukoum s'exprime comme suit :

Tu devrais pas, je lui dis.

Tu dois pas salir le linge, je dis encore.

Si t'arrêtes pas de pleurer, Monsieur Guillaume va-t'en foutre une (PPB : 41).

Du point de vue de la structure grammaticale, le personnage omet la particule « **ne** », nécessaire à la construction correcte de la phrase négative. Le langage de Timothée se distingue quant à lui, par la suppression de la consonne :

Tanquille, il dit.

Ensuite, il lève les mains devant les yeux, il gigote ses doigts et il fait encore :

Tanquille (PPB : 42).

Il s'avère que le langage de ses enfants se caractérise par la destruction de la langue. Ici, le terme « tranquille » est dépouillé de sa consonne **R**, donnant un autre sème « **tanquille** », qui trouble le sens du mot. Il y a une sorte de violation de la langue. C'est le même phénomène que présente Alex :

- Tu veux pas un chewing-gum ? Il a encore demandé.

- Non, j'ai dit.

- Quéque chose te tracasse ? (PPB : 43).

T'as p't-êt'raison. Alors, tu crois qu'elle viendra me chercher ?

- p't-êt'bien que oui, p't-êt-bien que non (PPB : 44).

La langue de ces jeunes marque une omission des lettres dans la morphologie des mots. Le terme « **quelque** » est réduit à « **queque** » ; des voyelles sont omises : « **peut-être** » à « **p't-êt'** », rendant la sonorité du mot incongrue. Cette façon de s'exprimer reflète le cadre social de l'immigré, à savoir la banlieue dans laquelle évoluent les jeunes. En effet, ces enfants côtoient à la fois des jeunes peu instruits et d'autres suffisamment instruits. Ce contact permet aux jeunes de se créer un langage propre à eux, « un sociolecte », pour se mettre en évidence par rapport aux jeunes de la société d'accueil. Beyala s'inspire du langage de ces jeunes évoluant dans ces lieux marginalisés, pour exprimer son décentrage.

C'est aussi le cas du narrateur de *Wekape*, Lucie-Espoir, dont l'expression reflète son milieu social :

- Fuck l'école ! Avais-je repris, excédée par toutes ces observations. [...]
- Et qu'est-ce que j'ai dit de bad ?
- Fuck ! Shit : je t'ai dead avec ça ?
- Yo check ! Tout le monde le dit ici : mes camarades de classe, le gérant du dépanneur du coin et même maman et ses amies [...] (JAM : 55).

Lucie-Espoir se présente comme un personnage évoluant dans un milieu bilingue. L'expression se démarque par l'usage des termes traduisant une certaine impolitesse ; c'est un signe de révolte contre les mauvais traitements auxquels ils sont soumis dans le pays d'accueil. Lucie-Espoir insère des mots anglais à la structure phraséologique française ; c'est ce qu'on appelle le *franglais*.

Beyala et *Wekape* s'expriment, à travers les jeunes de banlieue qui ne connaissent ni ne maîtrisent la langue de leurs pays d'accueil ; ils le font aussi à travers ceux qui ont une connaissance limitée de la langue française, pour se permettre certains écarts par rapport aux normes de l'Académie française. Beyala et *Wekape* font montre d'un désir de rupture ou tout simplement de la volonté de se démarquer de la norme littéraire. En utilisant le langage des banlieues, ils montrent leurs goûts pour la fragmentation ; ils offrent une écriture dite fragmentaire.

En effet, l'écriture fragmentaire n'est rien « d'autre qu'une remise en question du système romanesque par l'exploration de la question du vide et des interstices du non-dit, le fragment étant en partie liée avec le silence » (Camet et Sabri 2012 : 56).

Autrement dit, la question qui préoccupe ces auteurs est portée sur l'assemblage, sur l'ordre des événements vécus. Cette façon de faire leur permet de mettre en évidence la crise que

connaissent les êtres douloureux en quête de se refaire. Ainsi, le caractère fragmentaire de Beyala et de Wekape pose le problème de la langue. En se servant de l'enfant comme narrateur, Beyala et Wekape usent de l'esthétique du détour qui consiste en « un contournement d'un élément donné comme point d'origine » (*Ibid.* : 90) ; c'est-à-dire un détour nécessaire pour parvenir à soi. Leurs récits deviennent ainsi des « récits de filiation, c'est-à-dire un semblant d'autobiographie, un récit avec un "Je" subordonné à d'autres dont il est inséparable » (Camet et Sabri 2012 : 56). Ceci est traduit par les relations entre père et fils, c'est-à-dire Traoré et Loukoum, entre mère et fille (Stéphanie et Lucie-Espoir).

Pour parler d'eux-mêmes, ces auteurs font un détour en empruntant la voix de l'enfant qui est la voix de l'innocence. Ils créent une impression enfantine à travers la syntaxe et dénoncent de façon ironique les problèmes des sociétés. Cette filiation s'inscrit dans la torsion de la grammaire de la langue française. Ce faisant, ils bousculent à volonté les canons littéraires.

Le discours décentré se caractérise par une transgression de la langue en violant les règles et les normes de l'Académie française. Le français n'est plus la langue du Maître, chacun essaie de la bouleverser, de la recréer à sa façon ; « on lui fait de bâtards » selon l'expression de Chikaya U'Tam'Si (1980 : 31). Dès lors, être un écrivain francophone « c'est certes bénéficier de l'héritage des lettres françaises, mais surtout apporter sa touche dans un grand ensemble, cette touche qui brise les frontières efface les races, amoindrit la distance des continents pour ne plus établir que la fraternité par la langue » (Mabanckou 2007 : 47). C'est ce que nous découvrons dans les passages ci-dessous tiré de *Black Bazar* :

Si ce premier jour où j'ai fait la connaissance de mon ex, j'étais bien sapé, mes Weston aux pieds et un costume Valentine Umo sur mesure. La fille faisait les cents pas devant **le Vogue à l'âme** (BB : 67).

Dans cet extrait, l'expression « **vogue à l'âme** » est un euphémisme qui défigure partiellement l'expression existante, **vague à l'âme**, signifiant un être triste, une personne languoureuse ; cette expression traduit l'état actuel de l'immigré. La déformation du mot **vague** en vogue confère un aspect humoristique et marque une distance par rapport à l'expression référentielle (vague à l'âme) dont la réalité diffère de celle du discours décentré. Vogue à l'âme est la dénomination d'un magasin de lingerie intime des femmes.

Il en est de même dans l'extrait ci- dessous :

Tu ne comprends rien à rien ! J'écris comme je vis, je passe du **coq à l'âne et de l'âne au coq**, c'est ça aussi vivre [...]

Moi j'ai un vrai pote qui m'écoute, c'est Louis-Philippe, et il est haïtien. Lui alors c'est un écrivain, pas un brailleux de ton espèce qui attend la retraite pour **pondre** son chef d'œuvre que le monde entier lira (BB : 29).

À travers ce passage, il apparaît une torsion d'expressions **coq à l'âne à l'âne au coq, accoucher d'un chef d'œuvre à pondre son chef d'œuvre**. L'écrivain se livre à un jeu de mots qui montre le décentrage du sujet. Il crée des expressions et des mots dont la signification est distante de celle de la culture centrale. L'écrivain manipule la langue dans le but de contrarier. Il s'empare de la réalité de la nouvelle culture ; en même temps, il veut s'en séparer et l'exploiter à son avantage. Cette torsion de la langue s'élève comme un défi qu'il lance à la culture centrale dans la quête de son identité. L'humour devient un instrument de persuasion de l'écrivain immigré dans l'expression de son angoisse existentielle.

Se trouvant dans un pays qui n'est pas le sien, l'immigré insinue une difficulté langagière. Il se met dans les conditions de s'exprimer incorrectement dans la langue de l'autre. D'où le décalage et les écarts du point de vue de l'expression.

L'un des personnages de Mabanckou, du nom de l'Ivoirien, présente un discours caractéristique de sa position de sujet décentré :

-Depuis quand une femme a le droit de parler. On dirait un homme comme ça hein ! Est-ce qu'une femme est même un homme ? Tu te prends pour qui toi-là même. Ma cheville-là est-ce que tu t'es vue avec ton gros derrière qui bouge dans la pagaille. [...] (BB : 83).

Le passage offre un décentrage basé sur un discours idéologique de la différence entre l'homme et la femme. L'auteur introduit dans son texte, selon sa stylistique et sa sensibilité aux problèmes du monde actuel, le contenu de son pays d'origine. En effet, selon la tradition africaine, la femme est soumise à l'autorité masculine et par conséquent, elle ne doit pas prendre la parole au milieu des hommes. Pourtant, dans ce pays d'accueil la femme a droit à la parole. L'écrivain essaie de traduire les problèmes de l'histoire d'une manière ironique, en ce sens que l'écriture est fonctionnelle ; « elle est le rapport entre la création et la société, elle est

le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'histoire » (Barthes 1968 : 141).

Ce message idéologique a une double signification : d'une part, par rapport à la culture du pays d'origine, le sujet l'évoque pour le dénoncer face aux perceptions nouvelles dans la culture d'accueil. D'autre part, le sujet récupère ce message par nostalgie, pour le protéger par rapport à la culture d'accueil qui le méprise :

Armstrong, je ne suis pas noir
 Je suis blanc de peau
 Quand on veut chanter l'espoir
 Quel manque de pot
 Oui, j'ai beau voir le ciel, l'oiseau
 Rien, rien, rien ne luit là-haut
 Je suis blanc de peau (BB : 182).

En faisant recours au texte de Claude Naugero, l'auteur exprime le malaise de l'immigré avec un humour noir ; ce faisant, il dénonce le racisme. L'humour se caractérise par le jeu des mots à la rime : **Peau / pot**. Ce jeu de mots présente une ambiguïté profonde qui laisse à comprendre que c'est le destin qui fait naître blanc ou noir. En effet, ce manque de foi sur la couleur de la peau, empêche l'individu de voir au-delà des apparences. L'auteur fait allusion au discours colonialiste par ironie, **peau** pour **pot**. Cette expression se fonde sur la résonance phonétique. Il y a un jeu d'attraction homophonique dans lequel l'expression est créée volontairement dans le but humoristique. Genette considère cette stratégie « comme une transformation stylistique dégradante » (Genette 1982 : 40).

Ce discours idéologique se lit aussi dans le texte de Beyala, à travers la voix de Loukoum, concernant les pratiques culturelles :

C'était à cause que je savais pas lire. [...] et quand on veut leur expliquer que nous, on apprend le coran et que le coran est toute la science infuse, qu'il y a sur terre et que le père est conseiller auprès d'Allah et que d'ailleurs j'ai pas besoin d'apprendre à cause que les femmes vont bosser pour moi, elles me regardent en secouant la tête (PPB : 9).

L'extrait révèle les rôles de l'homme et de la femme selon la tradition africaine. Cette idéologie s'oppose à celle du milieu d'accueil, dans lequel la femme a déjà acquis son autonomie tant

sexuelle que professionnelle. Selon la culture africaine, la femme ne jouit d'aucune autonomie. Elle est un instrument au service de l'homme. Elle n'a ni droit ni voix pour son épanouissement. Son sort reste lié à la seule satisfaction de l'homme. L'auteur récuse le piège de la tradition qui fait de la femme un rebut, un être inférieur. Il se trouve « naufragé dans le présent ; un abri temporaire, un *no man's time* où il se sent inexplicablement aux aguets » (Waberi 1998 : 60). Face donc à cette nouvelle culture, les deux narrateurs de Mabanckou et Beyala s'expriment différemment pour mettre en évidence une même pensée. Ces deux auteurs usent de l'humour pour dénoncer ces pratiques culturelles.

Beyala, quant à elle, s'attaque à la culture musulmane qui rend l'homme inculte et paresseux au nom du coran, au risque de le plonger dans une marginalité et une pauvreté sans fin face à la modernité et au capitalisme qui exigent que l'homme soit muni d'une connaissance et d'une instruction suffisante pour sortir de sa pauvreté. Pour ce faire, l'éducation ou l'école reste la seule clef capable d'ouvrir les portes d'une vie acceptable. L'extrait de Beyala présente un décalage idéologique où l'enfant Loukoum refuse d'accepter son ignorance devant les attentes de son professeur ; il soutient plutôt que le coran possède toute la connaissance dont il a besoin. Les différents extraits montrent que l'humour permet à ces quatre écrivains francophones de déconstruire la langue d'autrui. En effet, ces écrivains décrivent des sociétés imaginaires à « partir d'une critique des réalités de la société dans lesquelles ils vivent ici et maintenant » (Friedman 1994 : 308).

Ainsi, leurs expressions déploient une création d'un langage particulier, mettant en évidence le désir de déconstruire ou de pervertir volontairement la langue française. Ils réinventent la langue française qui devient « ni langue étrangère ni langue seconde, mais une véritable langue africaine, le FLA » (Gauvin 1997 : 350), par le fait qu'ils introduisent dans leurs textes des constructions qui relèvent des particularités du français parlé en Afrique. À l'exemple des extraits suivants :

Hé le colon français, que le diable te trotte : T'as encore bu ton chien de saoul hein ? Alors, va mener ton carillon loin d'ici, Tabarnak (JAM : 68).

- Le pire, c'est qu'à mon avis Kouam ne se rend compte de rien. Il me grimpe dessus, il prend son pied pareil qu'avant. Le mien, il [ne] s'en préoccupe même pas. Il y en a que pour lui (PPB : 141).

À travers leurs personnages, Wekape et Beyala utilisent un français décentré. Une sorte de jeu linguistique qui ressort de ces extraits et exhibe une « rhétorique d'appartenance et une séparation en un idiolecte original » (Laronde 1996 : 166). Ils parlent un français incongru par rapport au français standard. Il y a une sorte de « braconnage »¹² de la langue française.

Leur écriture devient ainsi une écriture du « désastre : une écriture qui détruit la langue et qui ruine les mots ; une écriture qui est une violence, car dans chaque fragment, dans chaque rupture, dans chaque cassure, il y a dérision, déchirement en lambeau »¹³ (Blanchot 1995 : 45). Autrement dit, une écriture qui n'est basée sur aucune théorie. C'est ce qui renforce son sens humoristique. L'humour permet aux auteurs de dresser le miroir de la vie, des tribulations des immigrés ainsi que des tensions des sociétés contemporaines. L'humour devient une technique utilisée pour dénoncer la situation de l'entre-deux, une stratégie d'affirmation de soi en dépit de réalités extérieures défavorables.

Partant des énoncés idéologiques, l'humour s'avère une arme pour renverser le système afin de créer une perception plus équilibrée d'eux-mêmes. Loin d'être une violence, l'humour constitue une arme du faible. De ce fait, les écrits de ces auteurs deviennent ce que Gayatri Spivak nomme « les énoncés subalternes » (Spivak 1999 : 360), dont les énonciateurs sont relégués à une position inférieure ; le « subalterne peut-il parler ? », il doute de possibilités de faire des déclarations. Aussi crée-t-il par l'humour, un tiers-espace, c'est-à-dire une nouvelle place d'énoncés dans laquelle il inverse partiellement les stéréotypes et les clichés existants. Tel est le cas de Laferrière pour qui l'humour commence dès le titre : *Je suis un écrivain japonais*. L'auteur soulève par ce titre, le problème d'identité de l'écrivain :

C'est quoi un écrivain japonais ? Est-ce quelqu'un qui vit au Japon ?

Ou quelqu'un né au Japon qui écrit malgré tout ? Ou quelqu'un qui n'est pas né au Japon, ni ne connaît la langue, mais décide de but en blanc de devenir un écrivain japonais ? (JEJ : 22).

¹²« Loin d'être des écrivains, fondateurs d'un lieu propre, héritiers des laboureurs d'antan mais sur le sol du langage, creuseurs de puits et constructeurs de maisons [...] ; ils circulent sur les terres d'autrui, nomades braconnant à travers les champs qu'ils n'ont pas écrits [...]. Ces écrivains élaborent des stratégies, des actions mènent des actes de résistance (par exemple, zapper, débarrasser) consistant en des micro-libertés face au pouvoir, en une réappropriation de ce réseau imposé au consommateur, par l'intermédiaire de « ruses » ou « procédures ». Michel de Certeau 1990. *L'invention du Quotidien*, p.255.

¹³ Traduction de Viviane Kayumba. Voir Blanchot, *The writing of the disaster*, 1995, p45

À travers ces quelques mots, Laferrière raconte la grande histoire et touche des points que l'on ne peut pas atteindre par d'autres voies. Seul l'humour le permet. Laferrière cherche une certaine forme d'appartenance de l'écrivain francophone immigré, l'humour devient la voix des sans voix « pour insulter son adversaire, le railler et le blâmer en faisant semblant de le louer » (Hamon 1996 : 35) ou pour sortir de leur identité figée et mettre fin à leur différence. En écrivant *Je suis un écrivain japonais*, Laferrière a voulu décrire l'expérience existentielle de l'écrivain francophone immigrant, engagé dans la quête de son identité. Pour ce faire, ces auteurs font recours au langage public afin d'influencer et de faire bouger le peuple : c'est le langage oral.

b) L'oralité

Les quatre auteurs : Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape se distinguent par le style oral qui permet aux lecteurs de saisir leurs pensées. Ce passage, tiré de *Black Bazar* en est une illustration :

Je revois leur visage comme si c'était hier. **Il y avait** Roger le Franco-Ivoirien, lui qui prétend qu'il a lu tous les livres du monde. **Il y avait** Yves "l'Ivoirien tout court", lui qui clame tout haut et fort qu'il est venu en France pour faire payer aux Français la dette coloniale [...]. **Il y avait** Vladimir le Camerounais [...]. **Il y avait** Paul du grand Congo (BB : 67).

L'extrait présente un style oral traduit par l'unité de la phrase « il y a », qui apparaît comme un leitmotiv faisant allusion à la manière d'introduire les contes africains. Cette répétition va à l'encontre de normes de l'Académie Française qui recommande en pareil cas, d'utiliser une simple énumération. Autrement dit, la première phrase de l'extrait ([...] je revois...) devait se terminer par deux points et permettre l'énumération, remplaçant ainsi la phrase **il y a**, par une virgule. D'une part, l'auteur introduit un langage de tous les jours, pour montrer qu'il n'a pas de maîtrise de la langue de l'Autre. D'autre part, c'est pour permettre aux lecteurs moins lettrés et aux Africains de se retrouver et de saisir leurs pensées. Ce langage oral montre l'impossibilité d'effacer le passé, la culture d'origine.

Nous avons chez Wekape, Lucie-Espoir, contestant les amours de sa mère, rapporte la réaction de l'un de ces amants, Wesley :

-Hey yo! Toi!
 -Hey! Hey! Par ici ! T'es sourde-muette, toi ?
 -Non....
 Yoyo ! On dit : non papa !
 Non....
 Yo ! Papa (JAM : 22).

Wesley, l'amant de Stéphanie passe tout son temps chez Lucie-Espoir et veut se comporter en chef de famille. Lucie-Espoir n'approuve pas cela et adopte un comportement d'indifférence et d'impolitesse à l'égard de cet homme. Indigné, l'homme essaie d'asseoir son autorité. Immigré africain, Wesley est la caricature d'un homme peu instruit, qui connaît le problème de la langue du pays d'accueil. Il fait recours aux expressions typiquement africaines, différentes du français standard. Des interjections d'étonnement propres aux Africains se mêlent à la construction française, brandissant la création d'une nouvelle langue tel qu' U'Tam'Si l'atteste : « la langue française me colonise et je la colonise à son tour, ce qui finalement donne une autre langue » (1980 : 32).

Le style oral se caractérise aussi par le recours au discours scénique, c'est-à-dire sous forme de théâtre. Laferrière rapporte la scène entre les jeunes filles. Midori a aperçu les grandes banderoles le long des colonnes du musée annonçant l'exposition des peintures primitives :

- J'aimerais bien voir cette exposition.
 - Tu n'as pas vu dans le journal ce qui est arrivé à Bjork, dit Hideko en se penchant si près de Midori qu'elle lui a effleuré l'oreille.
 Tout le monde dans le groupe sait que Midori est sensible à l'oreille, le siège chez elle de toutes les sensations.
 - Fais-moi jamais ça tu entends.
 Elle marche vers elle (JEJ : 57).

Le passage se présente d'abord, comme une scène entre Hideko et Midori, ensuite comme une conversation en aparté du narrateur qui rapporte ce qu'il sait et voit, pour révéler la faiblesse sentimentale de Midori.

Chez Beyala, l'oralité se manifeste aussi sous forme de diverses représentations scéniques, par exemple :

Monsieur Kaba s'approche de nous, les deux mains en avant. Son cigare dans le bec, et il dit :
 - Mais regardez qui nous rend visite ? Madame Abdou en personne ! [...]

- Qu'est-ce que tu me racontes de beau, ma chère ?
- Rien de spécial, mon ami [...] Et toi ? Ça boume ?
- Ouais...sauf les fachos qui nous cassent les pieds. Ils veulent nous chasser d'ici, [...] (PPB : 15).

Cette scène raconte l'arrivée chez Guillaume (lieu de rencontre de toute la tribu nègre), de Ma'm la mère adoptive de Loukoum. Les personnages en actes s'expriment dans un langage, qui ne concorde pas aux règles du canon littéraire et montre la position de décentrage de ces immigrés africains en France.

Remarquons que le décentrage de ces écrivains s'observe également dans l'usage d'un langage transgressif de l'expérience sexuelle qu'il relate. Leur écriture devient ainsi,

c) Une écriture de la sexualité

À la recherche de leur quête ainsi que des éléments de leur subjectivité, les narrateurs de Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape se distinguent par un langage cru, faisant appel à la libido. Le narrateur de Mabanckou raconte :

La présence de Louzolo dans le studio avait modifié nos habitudes. On ne dormait plus bien parce qu'on ne pensait qu'à la chose-là quand elle prenait la douche ou s'endormait la poitrine à moitié nue et les jambes un peu écartées (BB : 90).

L'attaquant de pointe ne le savait pas parce que côté quotient intellectuel c'était pas trop sa préoccupation. On voyait venir de loin ses petits traquenards. Il rentrait plus tôt que nous pour être seul en face de Louzolo et attendre qu'elle craque. Il nous prévenait ; J'y arriverai, je le sens parce que chaque fois que je regarde cette fille ma chose-là se lève d'elle-même sans que mon cerveau donne le coup de sifflet ! [...] quand je vois une fille et que je bande, c'est qu'elle va finir dans mes bras (BB : 91).

Dans cet espace de l'entre-deux, le discours sur le sexe se transforme en point d'ancrage pour exprimer l'altérité du sujet migrant. Ce passage relate le sentiment d'érotisme rêvé par ces personnages masculins qui partagent la chambre avec la fille Louzolo. Mabanckou nous introduit dans la logique de la différence, inscrivant le sexe dans un espace du jeu : « car toute aventure est vécue comme une découverte » (Mbembe 2000 : 109). À la vue de certaines parties du corps de Louzolo, les amis de Fessologue s'excitent. Sur le plan sexuel, cette fille

correspond à une altérité du semblable difficile à déterminer car ces garçons n'arrivent pas à l'aborder, tantôt comme une altérité radicale en ce sens que Louzolo en est sortie toute fière sans avoir flirté avec aucun d'eux ; elle n'a pas cédé à leurs stratagèmes, montrant une forte personnalité en tant que femme. Le langage transgressif s'avère un moyen de l'affirmation de soi. Wekape opère dans le même sens :

Quelques instants après, j'entendis distinctement la voix grave de maman et celle, plus basse de Varum, semblable à un chuchotement. [...]. C'était l'époux de circonstance qui allait offrir à maman l'espoir d'un amour possible dans ce monde froid et cynique.

- Hé pas si fort ! Sofia pourrait se réveiller et [...], puis quelques minutes après, c'était la même ambiance bruyante à laquelle maman et ses nombreux amants enquiquineurs m'avaient déjà habitué : rires hystériques, cris terrifiants, râles effroyables, suffocations, pleurs, éternuement, hoquets, rots ? toussotement, sifflement, chants (JAM : 108).

Lucie-Espoir rapporte crûment les ébats sexuels de sa mère. D'une part, elle est innocente dans ce qu'elle raconte, elle mentionne les faits tels qu'elle les entend. D'autre part, elle dévoile son âge, l'adolescence, période où les sensations libidinales commencent à s'activer. En donnant la parole à un enfant pour parler de la sexualité d'un de ses parents, Beyala transgresse l'interdit car la sexualité est un problème tabou en Afrique. On assiste à un décroisement de la sexualité.

Par ce passage, Beyala veut transmettre, dire, montrer et jeter la lumière sur la réalité de l'étranger, à savoir la promiscuité qui prive les parents de toute intimité face à leurs enfants. Cette situation suscite chez les enfants d'immigrés une dépravation des mœurs. L'auteur définit son angoisse en dénonçant cette situation par la transgression du tabou car « le grotesque et l'obscène sont au-dessus de tout, la province des gens ordinaires. Il se maintient comme une signification de résistance à la culture dominante et comme un refuge à cela, obscénité et grotesque sont des parodies qui sous-estiment le règne officiel » (Mbembe 2000 : 103).

Ces quatre auteurs se complaisent dans la description des scènes pornographiques. Serait-ce des romans pornographiques ? Seraient-ils des textes qui tentent délibérément de blesser la pudeur en suscitant des représentations d'ordre sexuel ? Non, évidemment. Il ne s'agit pas de « laisser l'érotisme se débrider pour rejoindre un [...] espace sans profondeur ni épaisseur ; il y a ici plénitude, plénitude en un point primordial » (Ngal 1984 : 24).

Le recours au sexe est l'expression du désir refoulé de rejoindre le sein maternel, c'est-à-dire l'espace primordial, le pays d'origine.

Beyala et Wekape utilisent des adolescents pour parler de la sexualité. L'acte sexuel devient de ce fait, spectacle. Loukoum, le narrateur de Beyala rapporte :

Lolita avait une chambre à elle toute seule avec des rideaux blancs et un beau couvre-lit avec des oiseaux du paradis où j'osais pas m'asseoir.

On a d'abord joué au puzzle. Ensuite, on a joué au papa et à la maman, le jeu que je préfère.

- Montre-moi, qu'elle a dit tout à coup.

- Ton Zizi, bien sûr ; t'a jamais montré ça à une nana, je parie.

Elle s'allonge sur le lit. Elle relève sa robe. Elle baisse sa culotte. Bah ! C'est comme un cœur, comme on voit en cours de sciences mat. Il n'y a pas de poils autour [...]. Mais dedans, on dirait une rose mouillée. [...]

Je m'approche, je la regarde, je touche le bouton. J'ai comme un frisson.

- À toi maintenant.

- la voilà qui se jette sur moi, elle attrape mon pantalon et tire sur la fermeture.

J'peux plus bouger. J'suis comme paralysé de l'intérieur. Il y a des tas d'oiseaux qui chantent dans ma tête (PPB : 162).

L'auteur présente ici deux jeunes adolescents explorant leurs libidos. Leur présence, seuls dans cette chambre, suscite en eux des désirs qu'ils éprouvaient déjà l'un envers l'autre.

La chambre devient en même temps le lieu de la découverte, de l'exploration de leur différence et de la manifestation de leurs désirs, par le jeu de séduction auquel ils se livrent. Cependant, l'expérience n'a pas eu lieu. En décrivant crûment les choses de la libido, ces auteurs dénoncent le dysfonctionnement des sociétés en perte de repères moraux. Ils expriment le mal-être des immigrants qui sont à la dérive. Mabanckou, Beyala, Laferrière et Wekape fustigent l'état de la dépravation des mœurs sexuelles. D'une part, l'écriture de la sexualité devient ainsi, une stratégie pour changer la société. À ce sujet, Pierre N'Da déclare : « il faut le reconnaître, le sexe, qu'on le veuille ou non, est devenu un matériel littéraire, un sujet romanesque comme un autre. [...] Le roman du sexe apparaît bien comme une stratégie pour appréhender et affronter la réalité et pour transformer la société » (N'Da 2011 : 57).

D'autre part, face à la concurrence et à l'esprit capitaliste qui caractérisent les sociétés actuelles, le langage sur le sexe devient comme un élément publicitaire pour pousser les gens à la consommation. Le sexe fait figure d'appât, de mode de persuasion pour captiver et susciter l'intérêt des lecteurs car les produits sexuels se rangent de nos jours, dans la catégorie des

produits de consommation courante et accessible, en dépit du tabou qu'ils représentent. « Sujet tabou, le sexe est devenu un objet médiatique, un objet de fascination » (Gélimas 1999 : 2), car la modernité a « désacralisé le corps et la publicité s'en est servie comme instrument de propagande » (Paz 1994 : 146). C'est ce que nous découvrons chez Laferrière :

La jeune fille est arrivée. Je n'ai pas bougé de la baignoire. Je l'entends entrer dans l'eau. [...]. Elle me caresse sans douceur, presque avec colère.

- Elle m'a fait l'amour. J'étais là par hasard. Un corps disponible et sensible (JEJ : 91).

Dans l'expression de leur angoisse existentielle, le discours sur le sexe se révèle un alibi pour se soulager d'une tension. L'individu cherche à se décharger en se servant de l'écriture, lieu favori de l'expression de la sexualité. Celle-ci apparaît en quelque sorte comme une réponse que l'homme, déçu et lassé de luttes et de contradictions qui se déroulent dans son imagination face au monde, se donne pour mettre fin à la quête de son unité perdue. Ainsi, le caractère transgressif des scènes érotiques ou sexuelles décrites devient-il l'expression d'une esthétique, ayant pour fondement la quête de soi et la marque d'une subjectivité.

Chez Beyala, comme chez Wekape, ce sont des narrateurs adolescents qui parlent et rendent la sexualité comme un jeu impliquant la multiplication des conquêtes. La sexualité se transforme en une motivation littéraire, qui perce les fissures dissimulées, sous-couvert de l'autre ; et l'écriture devient le « lieu permettant de reconstruire une identité marquée par le sexe et par le désir de représentation par rapport à l'auteur » (Bourdieu 1982 : 11). Dans ces textes, le sexe devient un moyen par lequel ces auteurs transgressent tous les tabous sociaux.

Si l'humour, le recours au sexe traduisent l'état de décentrement de l'écrivain immigré, il va s'en dire que la crise identitaire se perpétue même à travers l'écriture. L'individu tente de combler le déséquilibre entre le présent et le passé ; l'ici et l'ailleurs. Il revendique une liberté dans l'écriture. Aussi essaie-t-il de se créer un espace où le pays réel et le pays imaginaire s'imbriquent. Entre deux-espaces, il s'ingénie à accumuler plusieurs appartenances et à connaître la totalité du monde, en brouillant les frontières romanesques. Il cherche, de ce fait, à s'évader des sentiers battus de la littérature ; il se voit instable et se voit attribué le statut de nomade.

VI b. Errance

Outre l'errance due au déplacement spatial, le sentiment du malaise individuel révèle que la stabilité que ces écrivains francophones immigrés croyaient obtenir grâce au métier d'écrivain n'est qu'un leurre. Ce manque d'appartenance dans cet espace de l'entre-deux conduit ces écrivains à l'errance. Ce manque d'appartenance est synonyme d'échec, c'est « un contrepoint de la réconciliation entre le pays d'origine et celui d'accueil ou une réconciliation illusoire » (Bonn 2004 : 78).

En effet, pour l'écrivain postmoderne, cette errance acquiert une valeur positive, formative en ce sens qu'elle permet à l'écrivain de se recréer en tant que sujet à part entière. L'errance révèle en lui, la volonté de changer la conception ancienne du voyage, du centre vers la périphérie, de la périphérie vers le centre. L'errance permet à l'écrivain immigrant d'éviter l'abstraction du lieu sans toutefois élire un espace d'appartenance restreint.

Chez Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape, l'errance se manifeste aussi bien dans leurs trajectoires personnelles que littéraires, où elle propose un « devenir autre qui s'exprime selon les modes différents mais complémentaires » (Bonnet 1997 : 154). Ce « devenir autre » se déploie par un souci esthétique poussé, c'est-à-dire « revenir au texte et prêter attention au travail de création esthétique » (Cazenave 2003 : 25) visible à travers l'architecture ou le montage du texte. Leurs textes se présentent comme des « plateaux¹⁴ » dans la mesure où ces ouvrages déploient une nouvelle image du livre ; « non pas un livre-arbre mais un livre-rhizome ou aussi un livre-carte car écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier même des contrées à venir » (Deleuze et Guattari 1980 : 10). Leurs trajectoires littéraires se présentent comme une carte infinie des devenirs, c'est-à-dire des cartes et des trajets que Deleuze décrit à l'instar d'un « amas artificiel de pierres, qui permet de concevoir un entrelacement des espaces et des temps, de l'extension et des intensités » (*Ibid.* : 80).

L'on sous-entend par-là, que toute œuvre d'art comporterait une pluralité de trajets qui pourraient désorienter et permettre ainsi la fragmentation : ces auteurs utilisent le procédé de la mise en abîme ou l'esthétique du divers qu'Édouard glissant nomme « esthétique du chaos-monde ».

a) Esthétique du chaos-monde

¹⁴ «Un plateau est décrit comme une multiplicité, qui peut se connecter à d'autres multiplicités pour former et étendre le rhizome», Deleuze et Guattari. *Mille plateaux*, 1980, p. 9, Paris, Éditions de Minuit.

Par esthétique du chaos-monde, l'on entend « des textes qui dans leur intégrité présentent l'intention d'approcher la diversité diffractée qui fonde une errance textuelle et génère une nouvelle organisation du livre » (Bonnet 1997 : 166). Il s'agit « d'un roman éclaté » (Joubert 1993 : 5). C'est-à-dire une écriture à caractère dialogique et polyphonique, car le roman est un instrument du dialogue au sens le plus large. Pas seulement dialogue entre les personnages mais aussi entre les langages, genres, [...] » (Bakhtine 1978 : 43). Ceci confère au roman le caractère transculturel, dans la mesure où il « n'est ni un genre fixe ni une essence, mais un genre caractérisé par le mélange d'autres genres artistiques et littéraires ; c'est un genre impur dès sa naissance (Sémujanga 1999 : 9).

Le texte de Beyala présente en son sein plusieurs formes littéraires ; il se lit tantôt comme un roman épistolaire tel que le présente l'extrait ci-dessus :

Tu me diras pourquoi la femme ! Les femmes ! L'amour des femmes me guide dans mes mémoires. Elles sont nées légendes. J'ai épousé cette légende. Et dans ma folie, la femme comme une lanterne. Une petite exilée. Elle est ma seule sagesse. [...] Non, tu ne peux pas savoir [...] tu parles tendresse, Etourdi du même parfum. Une seule et unique femme. Même ses trahisons te comblent.

Traoré père vénéré (PPB : 101).

L'extrait est un échantillon d'une lettre, écrite premièrement en Bambara par Traoré, ensuite traduite en français par Loukoum dans laquelle le père de Loukoum exalte la femme. Traoré se présente tel un griot ancien, qui raconte les temps passés de ses premiers amours pour maintenir le contact avec son pays d'origine. « Et Loukoum devient le griot moderne dont le regard porte sur le présent et sur l'avenir » (Cazenave 1996 : 123). Le texte montre l'interaction entre l'oralité et l'écriture : « il se dégage le souhait de l'avènement d'une civilisation nouvelle dans laquelle la tradition et la modernité, l'oralité et l'écriture cessent de penser en terme d'opposition » (Sémujanga 1999 : 11). Il y a ici, un mélange de la modernité et de la tradition. Les deux narrateurs font un clin d'œil au discours critique de la spécificité africaine et de l'influence occidentale. En effet, les amours concernent la femme actuelle confrontée au mélange, au métissage car la femme qu'il aime est blanche. Nous le lisons dans la lettre écrite pas sa copine Lolita :

Cher Mamadou,

Peut-être bien que tu me crois morte. Mais je vis et je pense à toi. Je ne sais pas si je peux t'écrire tous les jours parce qu'ici, nous sommes très surveillés.

Y a un médecin qui vient me voir tous les jours. Il paraît que ce qui s'est passé entre nous me tourmentera encore longtemps. Mais la nuit quand je dors, je te vois.

Tu me prends la main et tu m'emmènes très loin dans un pays où il y a beaucoup de soleil, d'arbres, [...]

Ta Lolita qui t'aime (PPB : 259).

À travers ces deux lettres, il se lit une rupture dans le temps de la diégèse, une rupture narrative. Deux narrateurs de générations différentes rapportent une histoire d'amour où l'homme vénère la femme de la première génération et dans la deuxième, la femme vénère l'homme. Deux situations opposées mais reprises sous forme de ramifications sinueuses pour faire transparaître « une esthétique de la rupture et du raccordement » (Cazenave 1996 : 166).

Il ressort de l'extrait, l'intention de l'auteur d'abolir les frontières afin d'imprimer son texte dans « la littérature-monde », entendez « un espace qui permet le dialogue des littératures et non un espace de combat pour résister à une quelconque invasion étrangère » (Le Bris 2007 : 43) ; pour signifier une littérature représentant la carte du monde polyphonique, « sans centre, devenu rond » (*Ibid.* : 42). Une littérature de ceux qui ne vivent plus la nostalgie d'un pays d'origine. L'on constate, en effet, que ce passage reste le concessionnaire de la mémoire du lieu de son auteur, en tant que témoin de son regard, témoin dans sa chair et dans son esprit. Cependant, il/l'auteur essaie de dépasser son lieu dans la quête de l'universalité en introduisant la lettre de Lolita, figure du rhizome¹⁵ favorise une prolifération de genre.

Le texte de Beyala se lit tantôt comme une annonce tantôt comme un message publicitaire :

Le samedi 2 venez tous écouter

La Nouvelle Reine De la chanson malienne

Et son champ De Reims Légendaire.

¹⁵«À l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapport binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que des lignes ; lignes segmentaires, de stratification [...] mais aussi ligne de fuite et de déterritorialisation [...]. Le rhizome est une pluralité en mouvement, une pensée du multiple, de la fragmentation et de la transformation» in *Mille plateaux* Deleuze et Guattari 1980. Paris. Éditions de Minuit.

Soyez nombreux (PPB : 131).

La présence de ces différentes formes littéraires montre un souci esthétique constant ; c'est un signe d'un être en quête de repères. Ce mode d'écriture défigure les genres littéraires traditionnels et remet en question le système romanesque pour frayer sa voie, sachant que « l'écrivain est celui qui s'aventure hors des routes balisées de l'usage ordinaire et qui est expert dans l'art de trouver le passage entre [...] les liens communs, les idées reçues, les formes convenues » (Bourdieu 1982 : 278). L'écrivain ne se limite pas simplement à imiter le réel ; « il trace des cartes, des cartes qui peuvent être ouvertes, renversées, connectées dans tous les sens et dans toutes les dimensions, qui sont toujours à entrées multiples et en prise directe avec le réel » (Tiberghien 2007 : 11) : d'où le caractère rhizomique de leurs textes, qui se déploie comme une forme d'expérimentation nourrie par un souci d'assemblage, d'ordre et de lien. Ce souci n'épargne pas Wekape. En effet, son texte se présente comme un poème en prose :

À l'heure où ton image déchue
 Masque de glace crémeuse,
 Grimace dans la triste brume hivernale
 À l'heure où ton souvenir défait se compose
 Et se recompose.
 Dans ma mémoire en lambeaux
 À l'heure où le vent montréalais capricieux
 Feuilleté à mes yeux étonnés
 Tes longues pages de joie et de peine
 À l'heure où le puzzle de ton énigme
 Certaine [...] (JAM : 7).

Tantôt comme un journal, celui de Rodriguez dans lequel il raconte ses exploits sexuels, à l'exemple de Don Juan dans *La Nuit des Valognes*, avec les femmes de différents et multiples espaces, en y ajoutant chaque fois un commentaire :

- 355 ; ~~Sorelle Loren~~ **Danoise** : ravissante, [...] excitante de souplesse
- 356 : ~~Farida Abdalah~~ **Libano irako iranienne**, timide dans son "nicab" mais infatigable
- 357 : ~~Laila Namouni~~ **Nigériane** : sublime, Muse d'ébène, inexperte
- 358 : ~~Vera Zenerova~~ **Russe** : corps chaud dans un océan de froideur

-359 : ~~Mylena~~, **Kasovane** :

-360 : ~~Tamara Herera~~ **Germano chilienne** : cupide (JAM : 136-137).

Le texte de Wekape se donne à lire comme un répertoire de noms des filles de nationalités différentes, se trouvant toutes dans une situation ambiguë, celle de l'entre-deux. Ce passage laisse entrevoir des personnages aux identités multiples (Libano irako iranienne, Germano chilienne).

Le texte de Mabanckou se distingue par une recomposition qui juxtapose les chapitres sans une suite logique ; il y a cependant, une certaine suppression de l'enchaînement. Lorsqu'on considère le début du livre qu'il intitule « **prologue** », ceci se présente comme un monologue théâtral, c'est-à-dire une introduction de la pièce où il entend expliquer le titre de son ouvrage.

Le livre commence comme suit :

Quatre mois se sont écoulés depuis que ma compagne s'est enfuie avec notre fille [...] (BB : 9).

Ce dernier temps, lorsque je me pointe au Jip's Roger le Franco-Ivoirien me saute dessus. Il a oui-dire par Paul du grand Congo que pour noyer mon chagrin après le départ de mon Ex et surmonter ma colère contre l'hybride, j'écris un journal chez moi [...] :

Il m'a dit :

- Ça tombe bien, Fessologue, tu es là, je t'attendais ! Paul du grand Congo m'a appris que tu écris des trucs et que ça s'appelle Black Bazar ! [...] (BB : 12-13).

Ce **prologue** se termine par une remarque faite à Fessologue sur les mobiles de son acte d'écrivain :

Tu crois écrire, or tu vomis en fait ta colère contre ton ex et le troubadour qui te l'a piquée ! (BB : 19).

L'auteur présente immédiatement une page blanche portant en haut de page la mention I, ceci est en signe du chapitre I. Le verso est également vide, puis vient la page suivante où il fait une remise en question de l'appartenance sociale qui induit le souvenir d'humiliation publique, à travers l'évocation du débat télévisé sur le trou de la sécurité sociale. Ce manque d'enchaînement, entre le prologue et le chapitre I et tous les chapitres qui suivent, montre une certaine indétermination.

Ces auteurs offrent dans leurs textes, une diversité de récits tanguant entre roman d'amour, poésie, théâtre, journal, etc., qui se manifestent comme une liste de romans possibles, avec un gommage des frontières génériques. Leur écriture apparaît comme un délicieux havre de jouissances ; un « lieu où se résolvent les conflits, miroir de la réconciliation avec nous-même et avec les autres, [une] sortie de nous-mêmes vers les autres, [une] prise sur l'altérité » (Ngal 1984 : 9). Ces textes apparaissent comme « des catalogues de voies que ces auteurs ont écartées : ce sont des voies qui expriment non seulement des types de littérature mais aussi des attitudes humaines, des formes de rapport avec le monde » (Schneider 1985 : 81). C'est-à-dire, une littérature monde, « une littérature nouvelle, bruyante, colorée, métissée, qui dit le monde en train de naître » (Le Bris 2007 : 32). Cette littérature confère à ces auteurs, un statut international dans une époque où le roman brise les frontières nationales.

Autrement dit, par cette multiplicité de genres, ces textes arrivent à passer en revue toutes les routes fermées qui entourent les hommes ; « ils sont une allégorie de leurs difficultés à dire le monde » (*Ibid.* : 35).

À cette indétermination, il s'ajoute l'écrivain nomade ou errant qu'ils revendiquent d'une certaine manière.

Je suis un écrivain japonais de Laferrière se définit comme « originaire de nulle part » (Camet et Sabri 2012 : 90), trouvant dans l'écriture une seule patrie.

L'analyse de ce roman montre une œuvre au carrefour de plusieurs genres, de laquelle paradoxalement, sont absents les références biographiques de l'auteur. L'identité de l'entre-deux s'inscrit ainsi dans la quête d'une lutte de la reconnaissance. Cela entraîne une certaine prise de distance par rapport à son pays natal, qui devient un espace culturel imaginaire.

Laferrière s'emploie à légitimer une émancipation littéraire à travers la revendication, à échapper à une mainmise politico-littéraire. Il en est de même pour Mabanckou, Beyala et Wekape dont l'affirmation littéraire se fonde sur une spécificité et une reconnaissance historique acquise au plan mondial.

Ces auteurs ont cru que l'écriture était un instrument de libération, une solution à leurs drames, cependant, « ils ne sont pas parvenus à se débarrasser entièrement du carcan-personnage et du carcan-espace-temps » (Ngal 1984 : 15) : « revendiquer une liberté absolue », car personne ne peut échapper au carcan-espace-temps qu'est la Francophonie.

Autrement dit, ces auteurs s'engagent dans « des pratiques de revendication d'un statut social littéraire de contestation d'ordre postcolonial, et de recherche d'affirmation ou de définition d'une identité » (Same 2013 : 9). Par la subversion, ces écrivains tentent de refuser le statut

marginal et excentré, dans lequel la France (c'est-à-dire les colonisateurs) cherche à les emprisonner à travers l'appellation périphérique de la francophonie. Selon eux, « [...] la littérature francophone est un grand ensemble dont les tentacules enlacent plusieurs continents. Son histoire se précise, son autonomie éclate au grand jour [...], avec l'émergence d'une littérature aventureuse, voyageuse, ouverte sur le monde » (Le Bris 2007 : 25). Sans tenir compte de leur origine géographique, ces auteurs revendiquent un statut d'écrivain à part entière en donnant à leurs textes un statut d'œuvre littéraire à travers un regard tourné vers un environnement multiple et cosmopolite.

Cependant, nous remarquons que cette pratique reste celle d'invention de soi dont le paradoxe est que ces auteurs vivent dans l'illusion d'une libération de soi, d'une affirmation d'une identité toujours méconnue. Au lieu de se couper totalement du centre dont ils ont auparavant refusé la légitimité ; ils sont étonnement vus et reconnus par les instances parisiennes. Plus ils proclament leur indépendance, plus ils se rattachent au centre ; quand ils décrètent « l'africanolâtrie »¹⁶, c'est alors qu'ils s'occidentalisent à fond. Dès lors, cette situation accentue leur errance, notamment leurs parcours éditoriaux :

b) Errance éditoriale

L'observation de la trajectoire éditoriale des écrivains francophones immigrés, montre une sorte de vagabondage éditorial. En effet, l'éditeur se caractérise par un double rôle en ce qui concerne l'œuvre littéraire. D'une part, il assume la fonction publicitaire de l'œuvre afin de séduire le lecteur ; et d'autre part, il traduit l'œuvre. L'intégration de l'auteur à une maison spécifique donne de la valeur au statut de son œuvre et permet au lecteur d'avoir une perception sur cette œuvre.

Nous avons considéré tout au plus quatre œuvres pour chaque auteur. L'analyse montre que pour les trois auteurs bien connus, Laferrière, Mabanckou et Beyala quelques-unes de leurs œuvres ont été publiées dans des maisons éditoriales différentes :

En 2013, Laferrière publie *Le journal d'un écrivain en pyjama* aux éditions Grasset ; en 2010, *Tout bouge autour de moi* aux éditions Mémoires d'Encrier ; en 2009, *Je suis un écrivain japonais* aux éditions Boréal ; en 2000, *Le cri des oiseaux fous* aux éditions d'Outremont.

¹⁶ L'africanolâtrie contribue à nous rappeler la présence permanente de la culture (Voir Ngal 1984, p 31).

Mabanckou a publié en 2010, *Demain j'aurai un enfant* et *Dieu sait comment je dors* chez Gallimard ; en 2009, *Black Bazar* aux éditions Du Seuil ; en 2002, *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix* au Serpent à plumes ; en 2001, *Et Dieu sait comment je dors*, chez Présence Africaine.

Beyala publie en 2007, *L'homme qui m'offrait le ciel* chez Albin Michel ; en 1988, *Tu t'appelleras Tanga* aux éditions Stock ; en 1995, *Lettre d'une africaine à ses sœurs occidentales* aux éditions Spengler ; en 1992, *Le Petit prince de Belleville* chez Albin Michel. Quant à Wekape, son choix de publication se limite jusqu'à ce jour aux éditions L'Harmattan. On comprend qu'il est un jeune auteur qui se recherche encore.

Au cours de cette étude, les quatre auteurs ont trouvé leurs voies et voix en opérant dans le champ de possible, tel que cela a été démontré dans le chapitre précédent. Or, le champ littéraire est un champ des luttes compétitives, qui permet de conserver ou de transformer les choses grâce aux positions prises par l'auteur dans le champ. L'espace de possible devient le droit d'entrée véritable dans le champ. Le choix de l'édition joue sur le calcul conscient du capital symbolique en tant que stratégies objectives.

En effet, le champ artistique ou champ littéraire dépend du champ économique et politique qui lui octroie une place selon une économie fondée sur la nature des biens symboliques. Ainsi, « une maison qui entre dans la phase d'exploitation du capital symbolique accumulé fait coexister deux économies, l'une tournée vers la production et la recherche l'autre orientée vers l'exploitation du fonds de la diffusion [...] » (Bourdieu 1994 : 241) ; et la participation aux intérêts dépend de l'appartenance au champ.

Ainsi, l'écrivain qui fait l'œuvre est lui-même fait au sein du champ de production « là où circulent les informations, [...] où se nouent les relations et s'acquièrent les protections utiles pour accéder à la publication » (*Ibid.* : 372) ; en d'autres termes, ceux qui contribuent à le découvrir et à le consacrer en tant qu'artiste connu et reconnu. Il revient donc à l'éditeur d'exploiter le travail de l'écrivain, en le mettant sur le marché des biens symboliques par l'exposition et d'en assurer la consécration. L'éditeur contribue alors à montrer la valeur de l'auteur qu'il défend par souci de l'exposer au public. Ceci explique l'errance éditoriale de ces auteurs.

Étant dans une position de l'entre-deux, ils sont aussi en quête de positionnement, comme le déclare Marie-Arielle : « les auteurs vaguent çà et là sans stratégie éditoriale apparente. Ils cherchent un positionnement pour être valorisés et reconnus, tant par les acteurs clés de la

littérature française que par les lecteurs » (2015 : 11). Aussi cherchent-ils les éditions qui leur offrent une forme légitime de réaliser leurs désirs basés sur des formes particulières. Cela sous-entend que c'est pour des avantages commerciaux, c'est-à-dire des gains lucratifs ; et aussi pour une grande visibilité que ces auteurs changent de maisons d'édition.

D'autre part, « l'inclusion des romans étrangers dans une collection représentative de la littérature nationale française, impliquerait donc, que le texte soit acquis par la France et assimilé au canon littéraire français » (*Ibid.* : 40).

Laferrière, Mabanckou, Beyala, en passant d'une maison d'édition à une autre, cherchent une visibilité que les politiques éditoriales ne leur assurent pas jusque-là. Cependant, le rêve que nourrit tout écrivain est celui d'être publié, connu, reconnu et celui de bénéficier de grands prix littéraires qui sanctionnent cette reconnaissance auprès du public. Tout écrivain rêve également de réaliser une grande quantité de vente. Ainsi, pour que le livre puisse toucher le grand public lettré qui sait apprécier la littérature, il faut un « éditeur capable d'assurer la promotion et le suivi promotionnel pouvant contribuer à la visibilité et à changer les habitudes de lecture du public métropolitain » (Moudileno 2003 : 14). Il s'avère que les grandes maisons d'édition telles que Grasset, Albin Michel, Gallimard, L'Harmattan, Seuil, etc. possèdent suffisamment de moyens de promotion : « le déploiement de réseaux de relations publiques, promotion télévisée et radiophonique, les annonces dans la presse écrite à grande diffusion, des tournées de librairies » (*Ibid.* : 19). Cela permet à un large public d'accéder aux textes littéraires.

Cette errance éditoriale s'explique aussi, par le fait que « la domination politique notamment dans les anciennes colonies, s'exerce sous une forme linguistique qui implique elle-même une dépendance littéraire » (Casanova 2008 : 163) ; c'est une dépendance estimée en valeur marchande et en valeur symbolique.

C'est la raison pour laquelle, Laferrière, Mabanckou et Beyala sont toujours tentés de publier dans de grandes maisons d'éditions spécialisées parisiennes telles que Le Seuil, Gallimard, Albin Michel, Le Serpent à Plumes, qui leur garantissent l'obtention d'un rayonnement international. En outre, le décernement d'un prix littéraire augmente la popularité de l'ouvrage ainsi que de son auteur vis-à-vis de la presse et accroche ainsi l'intérêt du lecteur qui cherchera à mieux connaître l'auteur.

Pour ne citer que Mabanckou, il a obtenu plusieurs prix littéraires, notamment Le Prix Goncourt 2015 avec *Petit Piment* aux éditions Du Seuil, 2010 Le Prix Georges Brassens chez Gallimard avec *Demain j'aurai vingt ans*. Les Prix littéraires deviennent ainsi « une forme de

consécration littéraire, une sorte de confirmation à l'usage du grand public, c'est-à-dire une sorte d'assurance qualité, comme un certificat d'universalité » (Moudileno 2003 : 72).

Remarquons que Laferrière et Wekape sont des écrivains francophones résidents au Canada. Ce pays jouit d'une certaine autonomie et offre des institutions capables de répondre aux attentes des écrivains. Il possède d'importantes maisons d'édition et une presse littéraire significative. De ce fait, ils se positionnent comme concurrents de la France dans le rayonnement des littératures francophones. Cependant, Laferrière et Wekape se sentent attirés par le centre franco-parisien et continuent à publier dans des maisons parisiennes, parce que « la France demeure plus que jamais le centre, l'unité de mesure » (*Ibid.* : 50).

Mabanckou et Beyala restent aussi attachés à la France. Cette dépendance s'explique par le fait que, publier dans les grandes maisons françaises garantit la légitimité dans le champ franco-parisien, la reconnaissance par le public. L'appartenance à l'édition française détermine la position des écrivains francophones dans le champ littéraire francophone.

L'errance éditoriale est poussée d'une part par la recherche du capital symbolique, du profit matériel, du moyen de vivre tel que l'affirme Bourdieu : « La seule accumulation, pour l'auteur [...] consiste à se faire un nom, un nom connu et reconnu [...] qui fonctionne ici comme un capital dont il faut tirer profits » (Bourdieu 1992 : 246-247).

Outre la recherche des moyens financiers, de la visibilité et des récompenses littéraires, ces auteurs francophones suivent l'engouement des éditions françaises pour leurs fictions et l'utilisent pour affirmer une spécificité francophone à travers l'expression de leur malaise : leur insertion sociale et leur statut.

L'errance éditoriale devient aussi une stratégie qu'ils utilisent dans la quête de leur identité plurielle. Elle se déploie comme une issue de secours pour sortir « d'une étiquette trop réductrice afin de trouver leur place au sein de collections plus larges » (Sauvaire 2011 : 10) ; ils tentent de sortir du carquois de la francophonie, par peur de ghettoïser leurs littératures et de les enfermer dans une certaine catégorie, notamment celle de la littérature mineure. Ils veulent changer la conception personnelle qu'a l'écrivain de la littérature et veulent valoriser ainsi, l'acte de création lui-même.

Dès lors, l'errance refuse en quelque sorte l'alternance entre l'assimilation à l'autre et l'enfermement dans une identité-racine. Elle (l'errance) n'est plus seulement une traversée de plusieurs espaces, mais aussi une reconquête, « d'appartenances multiples, une subjectivité

mobile et changeante » (*Ibid.* : 11), par le fait qu'elle dévoile l'imagination de ces écrivains, en mettant ainsi en œuvre leurs créativités littéraires basées sur la construction des espaces intermédiaires, où se croisent l'espace réel, rêvé et écrit. Ainsi leur errance passe en premier lieu fondé sur un souci esthétique poussé. Cependant, le travail sur l'esthétique de leurs textes, la recherche de leur subjectivité, montre une part de paradoxe car « d'un côté, ils revendiquent le tout court et de l'autre, ils s'identifient à un mouvement » (Cazenave 2003 : 251).

Selon ces auteurs, il leur était proposé « une vision exclusive de la création littéraire en langue française. Le modèle achevé, intouchable, étant la littérature française forte et fière de sa longue tradition des lettres, de ses différents courants, de ses prix d'automne, de ses illustres auteurs, de ses prestigieuses maisons d'édition parisienne. Les littératures périphériques d'expression française devaient graviter autour de ce noyau » (*Ibid.* : 50).

Prenant conscience de l'emprise qu'a sur eux le centre, ils ont procédé à sa négation en exhibant leur subjectivité. Il s'avère que leur visibilité dépend, toutefois, du centre.

De ce fait, ils restent encore subordonnés en s'attachant au pouvoir qu'ils déclarent les assujettir alors qu'ils refusent cet assujettissement et luttent contre ses effets. C'est un paradoxe : ils prétendent se détacher du centre mais continuent à publier dans de grandes maisons littéraires du centre. Ils acceptent les grands prix qui leur sont échus et des postes prestigieux qui leur sont proposés. Laferrière, par exemple, a été élu à l'Académie française comme parrain de l'édition 2013 du Prix littéraire courrier international. Ainsi la liberté qu'ils clament, devient ainsi utopique rendant leurs écritures nomades.

Chez Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape, l'acte créateur donne lieu à l'abolition des frontières par une mise en abîme, à savoir l'insertion des lettres, des contes, des poèmes, des chants, etc., dans leurs récits comme moyen d'explorer « le passage liminal entre l'ici et l'ailleurs, le passé et le devenir » (Glissant 1995 : 57). L'errance propose un devenir autre, qui est « l'essence même de l'écriture, un processus d'accomplissement et de renouvellement » (Deleuze et Guattari 1986 : 154). Ce devenir autre de leur littérature, consiste à puiser aux sources du déjà dit, du déjà écrit pour créer une nouvelle forme d'écriture :

VI c. Une écriture de l'entre-deux.

L'écriture de l'entre-deux est une écriture qui se caractérise par le jeu de langues, par une superposition de cultures, de style, de genre à cause de la position entre plusieurs cultures dans laquelle se trouve l'écrivain.

En effet, la coexistence des cultures différentes dans un individu est une source constante de déchirement ; « on n'est plus "un" mais "deux", "trois", hétérogène » affirme Ngal ; l'écriture devient ainsi un discours « de "deux", de "trois", un texte hétérogène » (1984 : 48) ; il y a en effet, dans la narration plusieurs discours. Aucun d'eux n'est parfaitement maîtrisé ; c'est un signe de déchirement malgré son choix. Plusieurs locuteurs s'expriment à la fois.

L'écrivain « écrit désormais en présence de toutes les langues du monde » (*Ibid.* : 101). Il ne se limite plus à reproduire la langue de ses appartenances mais propose plutôt de nouvelles figures hétérogènes, caractéristiques du mélange culturel où l'oralité et l'écrit se côtoient ; ou l'anglais, le français et les langues du pays d'origine cohabitent, donnant lieu à une textualité mixte ou hybride.

a) L'hybridisme

Selon Bhabha, l'hybridité est « une superposition des cultures mais surtout de l'utilisation simultanée de différents types de textes, d'écriture, de stratégies médiales et corporelles défigurant les frontières et les genres » (1994 : 113).

Quant à Édouard Glissant, « l'hybridité est un métissage qui progresse en synthèse comme collision de différences » (1995 : 230) ; elle est une forme de bricolage où l'auteur francophone réinvente la langue « en incorporant dans son texte des constructions qui relèvent des particularités du français en Afrique » (Gauvin 1997 : 103).

Les textes de Laferrière, Beyala, Mabanckou et Wekape présentent toutes ces caractéristiques ; ils répondent ainsi à ce profil :

Certaines nuits où les chaînes de télévision diffusaient des parties de hockey livrées par le Canadien de Montréal ; sa voix grave venait sortir les habitants du premier étage de leur sommeil quand il criait de toute la force de ses poumons : **Go habs go ! Go habsgo! Go habsgo! Go habsgo! Vive les Canadiens** (JAM: 50).

L'expression « **Go hats go** » contient deux mots des langues différentes : **Go** mot anglais signifiant en français aller et **hats** est le diminutif d'habitants. En effet, le personnage dans cet extrait essaie d'encourager l'équipe canadienne de hockey à la manière d'« Allez les bleus ». Cette expression hybride résulte d'une certaine interaction entre la langue française et anglaise. Ces deux discours s'absorbent l'un et l'autre et aboutissent à une création artificielle, à une expression métissée où « la langue française reflète la diversité multiculturelle » (Cazenave 2003 : 208). Cette langue métissée transmet à son tour des concepts hybrides, montrant une influence plus prononcée du destinataire occidental, qui est l'emblème d'un profil diversifié du lecteur.

Wekape présente un double processus d'intégration, dans lequel la culture du pays d'origine de l'immigré s'imbrique à la culture du pays d'accueil, incorporant des formes d'hybridation. C'est ce que nous lisons dans l'extrait ci-dessous :

Il [Slim] m'avait tout appris sur l'islam que lorsqu'en entrant chez elle, je le voyais sur son tapis de prière, en plein début du **rok'a**, je joignais ma voix à la sienne et ensemble on disait **le Allahuakbar**. Après avoir loué Allah, nous récitons **la fatika** la première sourate du coran. Je l'accompagnais alors dans **le ruku, le qiyam, le sujud, le Julus** et quand enfin, après **le salam**, nous tournions la tête à droite et à gauche [...] (JAM : 50).

L'extrait présente des mots arabes mélangés au français, formant un texte hybride cohérent. Nous avons ici un mélange de langues à l'intérieur du récit, car affirme Ben Jelloun, « il arrive en écrivant d'avoir un trou, un vide, une sorte de lacune linguistique. Je cherche l'expression ou le mot juste, c'est-à-dire le mot qui convient le mieux, mot parfois banal et je ne trouve pas [...] la langue dialectale vient à mon aide » (Ben Jelloun cité par Le Bris 2007 : 113-114).

Cette façon de s'exprimer montre l'état d'inconfort et de doute dans laquelle se trouve l'immigré par rapport à la langue française ; elle expose ainsi son statut (d'immigré) « déterritorialisé ». Ici, l'écrivain francophone se perd et fait naufrage dans son expression, mais en même temps, il étale sa créativité inventive et dynamise ainsi l'imaginaire, tel que l'affirme Gaston Miron, dans un entretien avec Lise Gauvin : « [...] j'écris dans la catastrophe de ma langue [...]. Je m'invente tel un naufragé dans toute l'étendue de ma langue » (Gauvin 1997 : 57). Autrement dit, l'écriture francophone devient selon Deleuze et Guattari, « une littérature qu'une minorité fait dans la langue majeure, désignant ainsi les conditions

révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande ou établie, dans la mesure où chaque écrivain doit « trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers-monde à soi, son désert à soi » (1986 : 33-34). Ceci pour signifier la position de l'entre deux dans laquelle se situe le personnage : c'est l'hybridité linguistique que Mikhaïl Bakhtine nomme « hybridité romanesque » ; entendue comme « un système de fusion des langages littérairement organisés, qui a pour objet d'éclairer un langage à l'aide d'un autre, de modeler une image vivante d'un autre langage » (Bakhtine 1981 : 132). En usant de cette technique, l'auteur veut que son écriture soit plus proche du peuple, de ses modes d'expression, c'est-à-dire, une écriture de la proximité qui prend en considération l'expérience de la vie des peuples de la périphérie.

Wekape confirme sa position à la croisée des langues :

Je voulais non seulement rompre avec le **Kwen**, le **namwondo**, le **Kok**, le **ndole** et le **ndjama** que maman préparait les rares fois où elle était de bonne humeur [...] (JAM : 99).

Ici aussi, des mots d'une langue africaine sont mêlés au français. L'auteur se sert de cette langue étrangère qu'il a parfaitement assimilée ; il y mêle des mots de la langue de son pays d'origine, créant ainsi un contexte littéraire nouveau, montrant qu'il a absorbé parfaitement les deux cultures. D'où l'hybridité, ou « la rencontre de deux sciences linguistiques différentes séparées par diverses époques et par leur diversité sociale dans le contexte d'une énonciation déterminée » (Bakhtine 1981 : 244) ; c'est-à-dire le mélange de deux langues sociales dans une énonciation.

Dans son expression, l'auteur donne une forme aux glissements permanents du symbolique qui caractérise la réalité contemporaine. Il s'agit de la symbiose entre l'appartenance nationale et l'espace d'accueil, entre les cultures françaises, américaines, africaines et arabes.

Nous avons des expressions anglaises “**Go habs go**”, des mots arabes “**Allahuakbar, le ruku, qiyam, salam**” et des termes africains “**Kwen, namwondo, koki, ndjamandjama**”. Ce sont des termes qui montrent une marque de la diversité, une hybridité linguistique et identitaire qui débordent le cadre étroit du domaine français, permettant ainsi au sujet « d'accéder à la jouissance par la cohabitation des langues qui travaillent côte à côte car le texte de plaisir, c'est Babel heureuse » (Barthes 1973 : 9-10) ; ces mots du pays d'origine qui ressortent dans le texte

montre un personnage tiraillé par un ailleurs ; il est tiraillé entre l'amont et l'aval. L'amont, le pays, d'origine et l'aval, le pays d'accueil, le présent et l'avenir.

Ces auteurs se disent écrivains du tout-monde et prétendent se détacher de leurs pays d'origine. Cependant, l'insertion des expressions de leurs langues d'origine prouvent qu'ils ne sont pas totalement coupés de leurs racines. Ils entretiennent, de ce fait, un paradoxe. Ces mots de leurs langues d'origine témoignent d'un regard à leur identité culturelle. Ces auteurs ont tenté de désacraliser l'oralité, la liberté, l'espace, le temps du conteur ; ils s'en sont réappropriés en les introduisant dans leurs romans. « Ils ont introduit de la subversion dans l'oralité et dans le discours occidental ; ils ont accouché des personnages, des héros, des textes hybrides » (Ngal 1984 : 85). Autrement dit, ils ont témoigné d'une créativité esthétique littéraire inédite où « ils inventent une langue nouvelle, non territoriale ni communautaire, mais à la fois universelle et transculturelle » (Madebe 2007 : 16).

Dans ces écrits, l'écrivain cite des mots de différentes cultures ; ceci est un signe d'un « personnage à la croisée des plusieurs langues et plusieurs cultures, témoignant par-là, le brassage des populations et des civilisations lié au phénomène de mondialisation caractéristique de notre époque » (Albert 2005 : 17). Il tente de créer sa propre langue d'écriture dans un contexte culturel multilingue. L'on se trouve en présence de l'hybridisme linguistique où le français, l'anglais, l'arabe et les langues africaines cohabitent. L'hybridité devient ainsi un lieu d'hétérogénéité où l'identité et la différence doivent se négocier. Ce mélange de codes linguistiques se révèle comme la stratégie la plus utilisée par ces écrivains francophones postcoloniaux dans l'expression de leur identité hybride.

L'hybridisme de ces quatre auteurs se manifeste aussi dans le titre de leurs ouvrages : *Black Bazar* de Mabanckou est un mot-valise, terme composé dont un mot anglais **Black** (signifiant noir en français) et un mot français, Bazar ou affaires. *Le Petit Prince de Belleville* de Beyala se lit comme une sorte de métissage. Belleville semble volontairement évoquer le lieu exotique où se passe l'action. Belleville, c'est une banlieue, un quartier pauvre où vivent les immigrants. Ceci est synonyme de la noblesse, le terme « Prince » contraste avec ce quartier pauvre. « Le thème se confond avec le lieu, affecté du signe de la dégradation » (Cazenave 2003 : 24). Et le petit prince se charge de la fonction triviale lorsqu'il est conduit dans ce lieu où vivent les immigrants. Il en est de même pour *Je suis un écrivain japonais* de Laferrière ainsi que *J'appartiens au monde* de Wekape, symbole d'un personnage aux identités multiples. Ces auteurs présentent une vision du monde fragmenté, hétérogène et complexe. Ils apparaissent

de la sorte comme des porte-paroles en « soulignant l'impossibilité de tout ancrage identitaire dans un territoire donné » (*Ibid.*). Ils construisent ainsi un espace transnational identitaire, qui ne se réfère à aucun territoire spécifique, interdisant toute conception d'une unité culturelle, faisant ainsi de la littérature un lieu de rencontre et de synthèse de différentes cultures. Aussi se voient-ils ouverts aux inventions esthétiques telles que les phénomènes d'interférence ou d'intertextualité :

b) Intertextualité

Outre le mélange des mots et des genres évoqués dans les sections précédentes, les textes de ces quatre auteurs contiennent des extraits d'autres auteurs. Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape écrivent leurs récits dans un style hybride où « s'accumulent des faits et des éléments du passé dont il faut honorer la mémoire » (Ukize 2013 : 210). En privilégiant l'hybridité, ces écrivains favorisent une interrelation textuelle avec des textes des horizons différents : c'est l'intertextualité.

Selon Bakhtine, l'intertextualité est « l'idée que le texte peut se lire comme l'intégration d'un ou de plusieurs autres textes. Elle n'est pas un simple emprunt, c'est plutôt un phénomène d'écriture ou de réécriture » (Bakhtine 1984 : 182), car un texte se constitue à travers l'absorption et la transformation successive d'autres textes qui viennent fortifier le sens du récit.

L'intertexte se présente sous diverses formes telles que : la citation qui caractérise le style de *Je suis un écrivain Japonais* de Laferrière, où il insère le texte de Bashô :

Je suis dans le métro en train de suivre les traces d'un certain Motsuo Munfusa, dit Basho. Il est né en 1644, à Tsogé, un village proche d'Uero. Il admirait le poète Tou fou. Basho et Sora viennent d'arriver à la prestigieuse barrière de Shirakawa que tous les vieux poètes évoquent avec émotion. À peine franchie la rivière Abukuma, ils découvrent sur la gauche « le sommet du mont Bandai qui domine de toute sa hauteur le pays d'Aizu. Ils s'arrêtent chez cet ermite qui vit sous un châtaignier. Basho composa un haïku sur le châtaignier [...] (JEJ : 33).

Ce long fragment est un extrait de Basho qui se constitue dans le texte de Laferrière, mais que l'on identifie facilement grâce au discours direct qui montre que Laferrière rapporte textuellement le discours de Basho. Ce style direct est approprié à la citation. De ce fait,

l'extrait de Basho revêt la qualité de citation parodique dont la fonction consiste à reproduire le discours d'autrui. Dans ce cas, ce discours de Basho confère au texte de Laferrière un caractère hybride en ce sens que ce sont « des pensées sur les pensées, une émotion sur une émotion, des mots sur des mots, des textes sur des textes » (Bakhtine 1984 : 11), qui sont insérés dans le texte de Laferrière. D'après ses indices grammaticaux et compositionnels, il s'agit d'un énoncé « où se fondent deux manières de parler, deux styles, deux langues, deux perspectives sémantique et sociologique » (*Ibid.* : 126). L'on est en présence d'un discours d'autrui dans le langage d'autrui servant à montrer les intentions de l'auteur.

Ce passage se révèle bi-vocal ; il exprime deux intentions, deux voix, deux expressions différentes : « celle-directe-du personnage qui parle, et celle-réfractée-de l'auteur » (Bakhtine 1984 : 145), comme si elles conversaient ensemble. C'est donc un *patchwork* pour ainsi dire, une écriture par collage où le passage entier de Basho est introduit dans le texte de Laferrière. Cette stratégie témoigne d'une hybridité romanesque qui assimile les mots de l'autre et les adapte dans une écriture visant à conserver le style. En recourant à l'intertexte, Laferrière veut donner un caractère littéraire à son texte car la parodie est « une forme authentique de la création littéraire, rendant le texte comme une œuvre littéraire » (Genette 1982 : 6). Lorsque Laferrière emprunte le texte de Basho, il rend compte d'une reconnaissance, de l'affirmation de l'esthétique. Dans l'extrait ci-dessous, l'intertexte repose sur l'évocation des noms de grands écrivains prédécesseurs à Laferrière :

Je croyais fermement à l'époque que les écrivains formaient une race bannie et qu'ils passaient leur temps à errer à travers le monde en racontant des histoires dans toutes les langues. C'était leur peine pour un crime innommable. Hugo et Tolstoï étaient des forçats, [...].

Je suis étonné de constater l'attention qu'on accorde à l'origine de l'écrivain. Car pour moi, Mishima était mon voisin. Je rapatriais, sans prendre garde, tous les écrivains que je lisais à l'époque : Flaubert, Goethe, Whitman, Shakespeare, Lope de Vega, Cervantès, Kipling, Senghor, Césaire, Roumain, Amado, Diderot. Tous vivaient dans le même village que moi (JEJ : 29-30).

En évoquant ces auteurs, Laferrière veut montrer son érudition ; c'est une certaine connexion esthétique et une recherche de positionnement dans le champ littéraire ainsi qu'une appartenance dans la construction de son identité hybride. L'intertextualité devient, de ce fait, « une référence aux textes [auteurs] antérieurs et qui impliquent la reconnaissance d'une dépendance des œuvres littéraires entre-elles » (Abomo-Maurin 2010 : 169).

En effet, Goethe est une grande figure de la littérature allemande ; Flaubert et Diderot sont des écrivains français ; Shakespeare est poète et dramaturge anglais ; Lope de Vega est romancier espagnol ; Senghor est écrivain sénégalais ; Whitman est un poète américain ; Césaire est écrivain martiniquais. Jacques Roumain est écrivain haïtien ; Jorge Amado est écrivain brésilien. Laferrière convoque une variété de différentes nationalités pour justifier son appartenance à la littérature-monde. Il jette un regard à un environnement multiple et cosmopolite traduisant le phénomène de mondialisation qui lui permet de « négocier son intégration à la République mondiale des lettres » (Albert 2005 : 21). Il s'agit d'un hybridisme intentionnel et conscient, littérairement organisé pour montrer une interaction textuelle étant donné que nul texte ne peut s'écrire indépendamment des écrits antérieurs.

Mabanckou poursuit la même ambition :

Je revois enfin ce déjanté de Bosco « le tchadien errant » [...]. Il se dit poète lyrique [...]. D'après lui, c'est grâce à sa versification qu'il avait gagné une bourse à l'Ambassade de France au Tchad [...]. On l'appelle aussi le poète de l'Ambassade et il parle avec cet accent parisien qui fait dire à Pierrot que ce Tchadien à **la recherche du temps perdu** n'est en fait qu'**un nègre** [à Paris] **en papier** qu'on n'a pas fini de coloniser, et du coup il a **la peau noire et un masque blanc** (BB : 68).

Mabanckou présente un texte dont certains éléments ont été pris chez d'autres auteurs. Marcel Proust connu comme l'auteur d'*À la recherche du temps perdu : Albertine disparue*. Bernard Dadier auteur d'*Un nègre à Paris*, que Mabanckou a transformé en nègre en papier afin de s'approprier aisément le langage. Il y a dans ce titre de Dadier, un détournement et une subversion qui entraînent une création d'un nouveau vocable.

Par ce jeu de mots, l'auteur oriente son esthétique vers la rupture, vers une révolution formelle. C'est-à-dire vers l'esthétique de l'intertextualité qui se manifeste par les titres des ouvrages évoqués. Il convoque aussi Frantz Fanon lorsqu'il mentionne la peau noire et un masque blanc, titre de l'ouvrage de Fanon *Peau noire, Masque blanc*, montrant qu'il a puisé dans « son encyclopédie personnelle, dans l'ensemble de son savoir des références mémorisées qu'il a décodées » (Ukize 2013 : 28). Mabanckou se sert de cette allusion à Fanon comme prétexte pour établir le contexte socio-historique de Fanon ; il introduit ce titre de Fanon comme une citation authentique. L'intertexte se présente comme une remémoration ; il oriente la lecture et permet ainsi l'interprétation. Mabanckou tente en quelque sorte de « payer ses dettes en ce sens

qu'il se situe dans une filiation, par le jeu des références, des citations implicites ou explicites » (Chassay 2010 : 4) ; cette filiation serait une manière d'imprimer son texte d'une touche esthétique. En d'autres termes, pour se révéler génie, l'identification ou la filiation symbolique à un créateur génial est une nécessité. Mabanckou et Laferrière présentent une multiplicité des traits génériques en faisant référence à la littérature africaine et à la littérature occidentale pour montrer le caractère transculturel de leurs textes. Ceux-ci se lisent comme des repères d'intégration textuelle qui leur octroient une dimension polysémique. « Ils s'identifient aux auteurs qu'ils ont lus, mais cette identification n'est pas imitation ; c'est une question de décollage pour survoler » (*Ibid.* : 37). Cela revient à dire que d'une part, ces références littéraires leur permettent de s'inscrire dans le champ littéraire et d'autre part, elles révèlent dans leurs œuvres, « une sorte de parcours souterrain, de lecture, vérification sous forme de clin d'œil d'un ancrage culturel, d'un partage idéologique » (Schneider 2013 : 263).

À l'aide de ces indices glissés dans leurs textes, ces auteurs offrent aux lecteurs une sorte de biographie pour susciter leur intérêt et rendre la communication possible car, lire un roman à la lumière du phénomène postmoderne, c'est implicitement « tenir compte du caractère transnational de la création artistique ; c'est appréhender les textes comme des œuvres hybrides de l'époque moderne » (Sémujanga 1999 : 8). Autrement dit, ces intertextes soulignent la présence de différents publics qui sont interpellés par ces romanciers, avec qui ils entrent en relation dialogique, créant ainsi la fusion entre le réel et la fiction et constituant « des fictions linguistiques » (Gauvin 1997 : 299).

Chez Wekape, l'intertexte présente la citation du poème de Pierre de Ronsard écrit pour exprimer son amour à Hélène :

Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie (JAJ : 67).

Wekape reprend ces vers car son personnage se trouve dans la même situation que Ronsard. Matthieu dans son état d'ivresse exprime son amour à Lucie-Espoir, le confondant à Hélène dans le but de l'encourager à rechercher le bonheur et à profiter des moments présents :

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et
Des branches. Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous

Ne le déchirez pas avec vos deux-mains blanches
Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux (JAJ : 67).

La présence de l'extrait des vers de Paul Verlaine intitulé *Green* où il chante l'amour, montre que Wekape fait un glissement vers l'histoire pour nous faire revivre le passé. Il a recours à la citation canonique qui consiste en un déplacement des vers de Verlaine et de Ronsard dans son texte, avec une certaine altération du premier sens, étant donné que les personnages se trouvent dans des contextes tout à fait différents.

L'intention de s'inscrire dans la lignée littéraire anime aussi Wekape. Sa stratégie va au-delà de l'œuvre romanesque : transposée dans un roman, déguisée en scène ; il évoque une partie de Lamartine et Camara Laye :

Te rappelles-tu ce chant lointain qui rythmait chacun de tes douloureux battements de cils (JAM : 6).
À l'heure où la neige poudreuse meurt silencieusement sous mes pieds gelés
À l'heure où ma peau arc-en-ciel blanchit sous le fouet laiteux des flacons glacés
Je pense à toi, Afrique mère seconde
Je pense à toi, Afrique (JAM : 8).

Wekape adopte un style qui rappelle deux grands écrivains, à savoir Lamartine et Camara Laye. Au fur et à mesure qu'on progresse dans la lecture, des intertextes qu'ils étaient, ces extraits deviennent hypertextuels¹⁷. La citation paraphrase, te rappelles-tu, paraît une imitation de l'expression tirée de « *Le Lac* » de Lamartine, « t'en souviens-tu ? ».

Wekape récupère le début du poème pour en faire un pan de sa narration, tout en gardant l'esprit de l'écrivain français. Et « À l'heure où » [...], « Je pense à toi », une imitation de « *Femme noire, Femme africaine* » de Camara Laye. Cette stratégie d'écriture témoigne du souci ou de l'ambition esthétique qu'anime l'auteur. Il est à la recherche d'une certaine stylisation que Bakhtine définit comme « la faculté propre au pastiche et à la parodie, de rompre la trame du texte d'accueil dans lequel elles viennent s'insérer, instaurant avec lui un type particulier de dialogisme » (Bakhtine 1984 : 310).

Ainsi, Wekape, en truffant son texte des pastiches, son ouvrage devient avant tout une variation sur le thème du récit de vie et sur les formes de la biographie présentées comme matière brute. La quête de soi se transforme en pastiche de style de Lamartine et de Camara Laye. Lucie-

¹⁷L'Hypertextuel est selon Genette, une relation qui unit un texte B à un texte antérieur sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ; in *Palimpseste* 1982, Paris, Seuil, P 97.

Espoir, l'enfant-narrateur devient créateur second poursuivant une vérité qui finit par se dissoudre dans la multiplicité. Lucie-Espoir devient cet imitateur, « ce personnage de fiction, ou ce producteur fictif des pastiches, se trouve ainsi étroitement associé dans un texte qui en répète d'autres, un texte perroquet » (Bouillaguet 1996 : 52). C'est-à-dire qu'un texte, portant sur une œuvre ou sur une vie, devient une œuvre littéraire.

En évoquant ces écrivains africains, Mabanckou et Wekape revisitent discrètement quelques œuvres de la littérature africaine anticolonialiste comme des biens impérissables hérités de la colonisation, montrant ainsi une certaine affinité à l'histoire de leurs pays d'origine. Ils introduisent dans leurs œuvres des textes de genres littéraires appartenant au centre et à la littérature d'engagement, qu'ils tentent de rejeter. Ils montrent à la fois leur fascination pour l'occident et pour leur culture d'origine. L'on pourrait se poser la question de savoir pour qui ces écrivains francophones écrivent.

Selon Sami Tchak, « il n'y a qu'un seul marché viable pour cette littérature, [c'est le] le marché européen » (Cazenave 2003 : 152). Il existe certains éléments qui montrent que la catégorie de lecteurs que ces écrivains visent, semble davantage plus occidentale qu'africaine. En effet, le lecteur occidental est cultivé et connaît la littérature française.

D'une part, la présence d'auteurs français et francophones dans ces romans, attirerait plus le lecteur occidental lettré. Ce dernier devient le destinataire privilégié. D'autre part, « la subversion et la fragmentation auxquelles ils ont recours, se révèle un moyen pour attirer l'attention sur leurs livres pour parvenir à une reconnaissance littéraire » (*Ibid.* : 153). Ils veulent se détacher de leurs cultures d'origine, pourtant ils recourent au style oral en privilégiant des formes populaires inspirées de leurs langues qui se démarquent du canon littéraire français. L'intertexte apparaît de la sorte, comme un moyen de négocier leur appartenance littéraire aussi bien dans le champ littéraire africain qu'occidental. Ceci rejoint l'idée selon laquelle « cette nouvelle génération d'écrivains francophones n'hésite pas à jouer sur trois ou quatre tableaux, à se considérer comme Africains et à vouloir en même temps dépasser cette appartenance. On pourrait dire qu'auparavant, on se voulait d'abord nègre et aujourd'hui on se voudrait d'abord écrivain et accessoirement nègre » (Waberi 1998: 12). D'où une littérature entre-deux, entre plusieurs cultures, plusieurs langues et plusieurs imaginaires. Wekape offre un texte où le pastiche de style se subordonne à celui du genre. Il insère dans son roman des références du langage biblique et musical donnant au texte un caractère hybride, tel que le présente l'extrait ci-dessous :

Il est né le divin enfant
 Jouez haut bois, résonnez musette
 Il est né le divin enfant
 Chantons tous son avènement (JAM : 12).

Beyala, outre l'insertion des lettres d'Abdou déjà mentionnée dans la section précédente, donne aussi un rythme musical à son texte lorsqu'elle y introduit la chanson :

Tout le monde se cherche des poux
 Des poux, des poux
 Tout le monde se cherche des poux
 Sinon y aurait pas de bon dieu (PPB : 104).

L'extrait est une chanson composée par l'un des personnages de Beyala, Alex.

Loukoum et ses collègues de classe se sont rendus au Zoo, accompagnés de leur professeur de science. Ayant vu des singes et des chimpanzés qui se cherchaient des poux, Alex, l'ami de Loukoum s'est inspiré de cette scène et soudain, s'est mis à chanter.

À travers l'analyse, les deux extraits, celui de Wekape et de Beyala, ne se réfèrent pas à la reprise de textes littéraires. On assiste à la présentation de divers langages correspondant aux différents domaines de culture. On mélange le noble et l'ignoble, le sujet indigène et l'allogène. Mabanckou entreprend la même démarche lorsqu'il insère des références bibliques dans son texte :

C'est à eux que le Seigneur s'était adressé le cinquième jour de la création lorsqu'il avait dit : « soyez féconds, multipliez-vous, remplissez la terre ».
 « Voici, je vous donne pour vous en nourrir, toute plante portant sa semence partout sur la terre, et tous les arbres fruitiers portant leur semence » (BB : 10).

Parlant de pygmées considérés comme les premiers hommes à qui Dieu avait parlé dès la Genèse, Mabanckou présente cet échantillon tiré de la Bible pour donner l'idée d'un style. Étant donné que les pygmées se nourrissent le plus souvent de la cueillette, Mabanckou a allié leur situation au message biblique. Aussi se contente-t-il d'ébaucher une situation pour nourrir son texte. Cette démarche montre sa puissance inventive qui vise un effet comique, caractérisé

par une certaine exagération. Dans l'extrait suivant, cet effet comique est renforcé par une modification de la référence :

Je revois Pierrot le Blanc du petit Congo, lui qui s'autoproclame « le spécialiste du verbe » et qui estime que la Bible nous ment qu'au commencement il n'y avait pas que le verbe, il y avait aussi le sujet et le complément d'objet direct [...] (BB : 67).

Ce passage se lit comme un plagiat qui « montre l'habilité de l'auteur à adapter un modèle ancien à une réalité nouvelle » (Anatole 2013 : 160), dans la mesure où ce modèle résulte d'un acte « qui consiste à puiser dans un capital dont dispose la communauté, comme moyen d'augmenter la valeur d'une œuvre singulière pour la faire accroître » (Bouillaguet 1996 : 4). Ce calque montre les parcours multiples de l'auteur, animé d'un souci d'organiser et de stabiliser son devenir plutôt qu'une simple imitation.

Le choix d'une telle écriture révèle de la volonté de ces auteurs à créer du nouveau et poser ainsi leurs marques dans le courant littéraire moderne et dans la concurrence mondiale.

VI d. Conclusion partielle

Dans l'analyse de l'écriture de l'entre-deux, Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape offrent une écriture fragmentaire, qui crée des vocables nouveaux, traduisant ainsi leur position entre plusieurs langues. Usant de l'humour, ils adoptent un style oral leur permettant de s'ouvrir à un large public. Ils intègrent de différents langages dans leurs ouvrages : biblique, musical, idéologique, aussi bien que des textes littéraires, donnant ainsi, une dimension polysémique à leurs textes. Ces auteurs offrent une écriture où se lit l'Autre, une écriture à caractère hybride ; un hybridisme intentionnel et conscient, littérairement organisé, et non point un amalgame automatique de langages. Aussi deviennent-ils des œuvres ouvertes, accessibles à tout lecteur qui pourra ainsi les interpréter à sa guise.

Conclusion générale

Nous voici au terme de notre prospection au sujet de l'entre-deux identitaire dans *Je suis un écrivain japonais* de Dany Laferrière, *Black Bazar* d'Alain Mabanckou, *Le Petit Prince de Belleville* de Calixthe Beyala et *J'appartiens au monde* de Lottin Wekape.

Pour comprendre ce qu'a été l'entre-deux ou l'identité hybride, nous avons suivi le trajet historique des quatre narrateurs dans les textes, en faisant passer au crible d'analyse les faits sociaux et les faits littéraires. Pour ce faire, nous avons eu recours aux travaux de Bourdieu. Interprétant le monde social de l'écrivain, nous avons exploré le projet créateur avec comme corollaire, sa propre création.

Nous sommes partie de la notion de champ ; le lieu d'expérimentation où se manifestent les vocations d'un individu. Par surcroît, nous avons identifié les différents champs sociaux à l'intérieur des textes. Fort de travaux de Genette, Doubrovsky et Colonna, nous avons aussi analysé les stratégies identitaires que ces écrivains ont mises en œuvre pour éclairer leur identité hybride.

Au demeurant, cette étude compte six chapitres. Dans le chapitre introductif, nous avons tracé le cadre de notre recherche et nous avons défini les techniques et méthodes qui nous ont permis de mener cette recherche à bon port. Nous avons également dressé un aperçu général tant sur les quatre auteurs que sur leurs œuvres respectives.

Le deuxième chapitre nous a permis d'examiner les situations sociales de l'immigré. Nous avons retracé la série des positions successivement occupées par les quatre narrateurs dans le champ social. Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape ont créé des univers caractérisés par bon nombres de détails, révélés par l'abondance des moments pertinents que nous avons passés au crible d'analyse. À titre d'illustration, le personnage de Mabanckou a quitté son pays pour fuir les services militaires ; les protagonistes de Beyala vivent un contraste de cultures. L'un des personnages de Wekape, venu en terre étrangère pour raison d'étude, retourne dans son pays dans un état lamentable, laissant derrière elle un enfant métis. Celui de Laferrière s'infiltré dans le monde japonais en flirtant avec des filles japonaises. Tout cela constitue donc des éléments déclencheurs des trajectoires sociales de ces narrateurs qui se situent dans le champ de la polémique, pour réaliser leurs objectifs.

Dans le troisième chapitre, le centre d'intérêt reste l'individu. Ce dernier fait face aux défis pour négocier une nouvelle identité dans son nouvel espace. Ces auteurs ont mis en action des personnages aux situations ambiguës car le pays de rêve est une illusion. Après avoir foulé le

sol du pays d'accueil, ils se butent au mépris et au rejet du natif. En lieu et place de s'offrir une meilleure vie, ils mènent une vie de peine et de souffrance caractérisée par le chômage et le logement insalubre, etc. Pour Mabanckou, Beyala et Wekape, l'immigration semble une situation statique plus qu'un processus transformatif, lorsque l'on tient compte des difficultés économiques en rapport avec les possibilités d'avenir. De son côté, Laferrière minimise la migration, la subversion des images raciales et les représentations stéréotypées de l'immigré ; il neutralise le terme et le valorise en le pluralisant.

Dans le quatrième et le cinquième chapitre, nous avons montré que l'immigré se heurte ainsi à l'absence d'adhérence ; il a pourtant besoin d'accroches identitaires. En revanche, la nostalgie de la terre d'origine le hante. Il oscille entre l'« ici » du pays d'accueil et le « là-bas » du pays d'origine. Cette quête n'a pu être menée que par l'explosion de l'écriture et donc par l'accomplissement de la vocation d'écrivain, à travers la présentation des espaces ou des mondes de possibles qui se sont offerts à eux. Nous avons analysé les stratégies identitaires mises en œuvre par ces écrivains pour éclairer leur identité hybride. L'écriture apparaît comme un lieu permettant de reconstruire une identité façonnée par le désir de représentation par rapport à l'autre. Elle (l'écriture) devient la voix et la voie d'expression et d'affirmation de l'altérité.

Enfin, le sixième chapitre a montré que la quête identitaire n'est plus définie en termes géographiques ni territoriaux ; elle va au-delà des frontières. Nous avons pris en compte les penchants de ces auteurs pour découvrir l'origine de leurs capacités inventives.

Ces œuvres présentent, à certains égards, des similarités et des dissemblances. Le rapport étroit entre les œuvres à l'étude, se trouve dans le troisième chapitre. Celui-ci explique que la position entre-deux cultures de ces auteurs reste une source sûre et intarissable, d'où ils tirent leur inspiration pour étaler leur talent d'écrivains. La raison est l'abondance et la richesse de leurs expériences tant du pays d'origine que du pays d'accueil. Ces auteurs rendent compte de leurs trajectoires improbables de leurs vies, par leur cosmopolitisme, entendu comme ouverture sur l'altérité humaine et culturelle par l'évocation des milieux culturels populaires.

Les trois derniers chapitres répondent ouvertement aux questions de base, cernent les particularités de chacun des quatre auteurs au sujet de l'espace de l'entre-deux :

- Quelle est l'importance de l'espace réel et imaginaire dans l'évolution de la littérature francophone ? Pourquoi ces écrivains sont-ils prolifiques en production littéraire ? Quels messages véhiculent-ils au sujet des questions identitaires ? - Ici, apparaît des dissemblances.

En effet, chacun a abordé les questions de l'espace de l'entre-deux en fonction de sa propre expérience. De là, il se dégage un engagement différent en fonction du degré d'interpellation face aux questionnements au sujet de l'immigration.

Pour Mabanckou et Beyala, la présence de l'Afrique et de la France dans leurs textes à savoir la banlieue parisienne montre une nouvelle dimension de la diaspora : la recherche individuelle qui refuse une appartenance française, sans cependant, vouloir manifester son appartenance africaine. Ils dénoncent l'illusoire de la France comme terre de réussite face à la situation désespérante de l'Afrique. Wekape s'ajoute à eux en cernant la réalité des immigrés africains pris non pas à titre d'individu, mais en tant que communauté. Laferrière, quant à lui, met en évidence le personnage pris dans son individualité, en quête d'une appartenance multiple.

La description négative de la vie des immigrés apparaît comme une résistance à l'impérialisme européen et aussi comme une sorte de passage obligé pour tout écrivain voulant assumer sa fonction. Ces textes interrogent le « moi », qui part d'un auto-centrage vers une ouverture sur l'autre et sur les problèmes des sociétés actuelles. Leurs narrations mettent en évidence une recomposition narrative des souvenirs et d'illusions, rassemblés dans une fiction littéraire louable. Nous avons découvert l'élan narratif des écrivains qui confrontent leur moi et leur imaginaire ; ils jouent sur les effets de va-et-vient en portant leur regard tantôt sur leurs pays d'origine, tantôt sur l'ailleurs ; ils s'en détournent grâce au travail esthétique. L'on pourrait dire qu'ils sont des métis culturels et qu'ils sont conscients de leur position à l'intersection de plusieurs traditions littéraires.

Les lieux mis en scène dans les textes de notre étude renvoient parfois à leurs biographies respectives. L'ambiguïté et l'ambivalence constituent les traits caractéristiques des récits de ces quatre auteurs. Ils usent de cette hybridité pour échapper aux règles canoniques de l'autobiographie. Un élément commun qui les caractérise, c'est la narration à la première personne que l'on trouve dans ces quatre textes. Il y a toujours chez eux un personnage « Je » qui prend la responsabilité de ses actions et opinions ; c'est une mise en accent sur la représentation personnelle, à travers laquelle l'image de soi s'ancre.

Dans ces textes, « Je » raconte comment il est devenu écrivain, mais c'est aux auteurs que « Je » prête leurs aventures. Laferrière et Mabanckou ont créé des êtres qui leur sont semblables sans pourtant se confondre tout à fait avec eux. Pour Wekape et Beyala, leurs personnages sont différents d'eux-mêmes mais ils sont dépositaires d'une large part de leurs fantasmes et de leurs vécus. L'abondance des « Je », chez Beyala par exemple, se dévoile comme une autoreprésentation rhizomique de son art d'écrivain, car on assiste à une mise en place d'une

certaine harmonie entre des personnages divers qui se côtoient, s'influencent et se soutiennent dans une multiplicité inévitable, nécessaire pour une représentation du soi-écrivain. Beyala devient la représentation des voix féminines en ce qui concerne les débats sur la condition de la femme musulmane. L'emploi du présent est donc révélatrice de la relation au passé qu'entretiennent les « Je » narrateurs. Ce qui montre une incapacité ou un non-vouloir à oublier le passé, car par rapport à leurs pays d'origine, ils ont perdu leurs repères pour avoir quitté la terre de leurs ancêtres. La fragmentation de « Je » et du scénario du récit sont des signes de la littéralité de ces textes. Le double regard sur l'identité de « Je » révèle l'instabilité de ces auteurs. Leur errance entre le réel et l'imaginaire pose le statut d'autobiographie impossible, mais impose un registre fictionnel. Ces quatre auteurs présentent une distanciation dans le rapport auteur-narrateur et personnage, avec l'intervention du second narrateur. Ainsi, la question de la relation entre auteur-narrateur et personnage est clarifiée.

La création des personnages fictifs est une stratégie pour la reconstitution d'eux-mêmes. De ce point de vue, ces écrivains livrent à travers leurs expressions du « Moi », leurs identités et leurs altérités saisies dans une confrontation incessante.

L'originalité majeure de ces auteurs est la création d'un nouveau style caractérisé par un foisonnement de genres et une intertextualité permanente par leur cosmopolitisme d'en bas car le cosmopolitisme implique la transgression du discours dominant et par conséquent, celle de leur identité d'écrivain. Il y a donc dans ces textes, un flux de pensées qui marque la présence d'une inventivité et d'une imagination à partir des faits discernables. Cette suite d'idées manifeste la figure de ces auteurs comme des figures créatives : leurs narrateurs ne peuvent donc exister qu'en se réalisant, qu'en donnant corps à l'instance écrivain à partir de laquelle ils deviennent écrivains. Les propos de ces auteurs sont contenus dans les titres de leurs ouvrages. En dépit du fait que le « Moi » de ces textes soit un futur écrivain et pourtant semblable aux différents personnages, ce « Moi » est condamné d'une part, au souci du créateur qui tient plutôt à sa situation qu'il dépeint. Tous ces auteurs évoquent la précarité sociale de leurs personnages ou de l'immigré et privilégient un cadre urbain. Dans leurs textes, ils exposent le portrait des immigrés en détresse, leurs démêlés avec le monde ainsi que la collision de leurs rêves avec la réalité. D'où la double lutte des héros : celle de la survie et celle de la création d'un art verbal ou d'un style.

D'autre part, ce « Moi » apparaît comme un nouvel homme qui s'auto- façonne et façonne sa vie à la recherche d'une appartenance. Ainsi, le rapport de l'écrivain devient le moyen de se

retrouver soi-même, d'être au monde et de répondre à la question « Qui suis-je » ? : **une narration.**

L'examen de ces ouvrages nous a permis d'identifier leur place dans la littérature francophone et de découvrir l'importance de textes de ces auteurs. Les quatre ouvrages relèvent de la quête identitaire, d'une marche esthétique et d'une recherche de liberté. Ils possèdent des qualités esthétiques, ils ont un degré élevé de cohérence.

Leurs styles rendent compte de la nature et de la fonction des glissements, décentrages, reflets de l'évolution de la société dans laquelle ils se trouvent. Ces glissements renvoient à une littérature métissée, un phénomène d'interpénétration entre centre et périphérie. L'entre-deux devient ainsi une quête d'évasion, nourrissant une conception utopique de l'espace littéraire international, celle de la constitution d'un espace mondial de la libre pensée.

Leur choix romanesque fait montre d'une créativité. Parmi les innovations formelles, nous avons l'usage d'une écriture fragmentaire -ou le non-respect de frontières génériques- caractérisée par la création de mots nouveaux, la diversité de styles, la variété de genres (roman, journal intime, scénario, semblant d'autobiographie), l'intertextualité et l'intégration au genre du roman moderne, des formes narratives propres aux cultures africaines. Ces stratégies engendrent une écriture hybride qui découle de leur position entre plusieurs langues et placent ces romans dans la littérature monde. Ils ont présenté leurs récits comme de série des scènes ouvertes à la rencontre du divers. Ils sont tous animés d'une volonté de mettre le monde en contact. Ce sont donc, des romans de la quête de l'appartenance et de l'esthétique.

Le plus fort trait commun à toutes ces œuvres est que ces œuvres montrent un héros qui s'assigne un but illusoire et utopique d'une littérature monde, d'une appartenance plurielle par la multiplicité des référents identitaires du sujet africain postcolonial et contemporain, notamment de la figure du nouveau monde globalisé. Ils présentent des textes hybrides qui développent une intertextualité d'un cosmopolitisme sans frontières dont les titres sont révélateurs.

Ayant un souci d'une esthétique proprement africaine marquée par l'oralité, ces auteurs tendent à céder le pas à la quête d'une esthétique de la multiplicité. Par le biais de l'humour, le recours au langage oral et l'intégration dans leurs textes de différents langages, ils s'adressent à un public étranger, à qui ils donnent une orientation nouvelle en abordant une question qui touche de près ce public : ils illustrent les réalités contemporaines, et ceci leur permet de s'ouvrir à un large public. Pour ce faire, les textes de ces auteurs francophones immigrés ont gagné une

certaine visibilité sur la scène internationale. Ils sont désormais enseignés dans de nombreuses universités tant françaises qu'étrangères ; ils sont de plus en plus étudiés et font l'objet de colloques et par surcroît, ils possèdent leurs revues spéciales, car ils sont dépositaires d'une culture globale issue de la mondialisation.

En accentuant les différences entre ville et campagne, entre les élites capables de manier le français et les masses qui ne s'expriment qu'en dialecte, ces textes reposent sur une remise en chantier de la culture orale et populaire. De ce fait, en interrogeant le langage, en faisant rechercher une voix derrière les mots écrits de la réalité orale, écrits en français, ces auteurs traînent leurs pays d'origine avec eux dans leurs nouveaux territoires d'accueil. Et le rapport entre les deux territoires engendre un tiers-espace, l'espace imaginaire. Dans cet espace, ils présentent dans leurs textes, une diversité d'écritures, brouillant l'identité nationale au profit d'une pluralité d'affiliation. Ces stratégies attestent, de ce fait, que l'identité de l'auteur n'est plus déterminante d'un espace donné, mais se situe à présent, à la confluence de plusieurs cultures et plusieurs langues. Par-delà, ils cherchent à se démarquer de l'espace francophone en s'attachant à un environnement multiple nourri d'influences diverses où des courants culturels se brassent et se mêlent. Aussi revendiquent-ils un statut d'écrivain à part entière, sans tenir compte de leur origine géographique. Leur changement implique un changement de statut et de réception dans le pays d'accueil. L'identité n'est plus définie en termes géographiques ni territoriaux, elle s'élargit au-delà des frontières.

Cet art absolument nouveau, met l'accent sur la vision matérialiste du langage qui s'exprime par l'emploi de ce que Renning appelle « ready-mades »¹⁸. L'Espace de l'entre-deux n'est plus un lieu d'aliénation mais plutôt un espace d'une créativité inlassable, où les personnages inventent de nouveaux langages, de nouvelles identités.

L'entre-deux devient d'une part, l'espace de l'écrivain, c'est-à-dire l'espace d'invention de statut du sujet écrivant ou le lieu du déploiement de la mémoire. D'autre part, l'entre-deux devient une source d'inspiration renouvelée et une créativité des personnages victimes et en crise, qui réinventent sans cesse les moyens de ne pas s'y laisser réduire.

S'exprimant à partir d'un ailleurs, ces auteurs savent d'avance que le but de cette recherche identitaire n'est que fictive, car elle ne permet jamais de se cerner entièrement soi-même et de se posséder. Ils procèdent ainsi à la construction d'une utopie dont l'objectif est d'écarter les

¹⁸Voir Renning, Anne Brigitte "la révolte du postmodernisme et le modernisme norvégien" dans *Revue de Littérature comparée*, 1988, p 282, Paris.

configurations identitaires ambiantes. L'identité est un processus en perpétuel mouvement brisant toute certitude et toute délimitation. Il se définit ainsi non seulement par son passé, son milieu et son héritage culturel mais aussi par son action et sa confrontation au monde. De cette confrontation, il acquiert des identités multiples et mène ainsi une forme de vie plurielle. Le « Moi » divisé et éclaté entraîne un « Moi » flexible ; comme résultat, c'est un *patchwork* de l'identité.

La recherche identitaire devient ainsi une stratégie de vie, une construction en devenir dont chacun détient les clés. Tout en refusant le conformisme, ces œuvres présentent des individus en relation avec d'autres qui sont aussi créateurs de leur propre destin. Par ce fait, ils mettent leurs héros dans l'imaginaire romancé.

Nous avons pu montrer les identités hybrides. Enfin, la démarche littéraire de ces auteurs est aussi une action sur le monde, un témoignage et une remise en question du monde actuel.

Nous souhaitons voir d'autres chercheurs cerner et porter au jour d'autres aspects de l'entre-deux identitaire, que nous, en tant qu'auteur du présent travail, n'avons pas pris en ligne de compte.

Bibliographie

1. Ouvrages analysés

Beyala, Calixthe. 1992, *Le Petit Prince de Belleville*, Paris, Albin Michel.

Laferrière, Dany. 2009, *Je suis un écrivain japonais*, Montréal, Boréal.

Mabanckou, Alain. 2010, *Black Bazar*, Paris, Points.

Wekape, Lottin. 2012, *J'appartiens au monde*, Paris, L'Harmattan.

2. Ouvrages lus et consultés

Abdelmalek, Sayard. 2004, *The suffering of the immigrant*, Polity Press, Cambridge, United Kingdom.

Abomo-Maurin, Marie-Rose. 2010, *Tchicaya ou l'éternelle quête de l'humanité de l'homme*, Paris, L'Harmattan.

Affergan, Francis. 1987, *Exotisme et altérité*, Paris, PUF.

Afifa et Marzouki, Samir. 2010, *Individu et communautés dans l'œuvre littéraire d'Albert Memmi*, Paris, L'Harmattan.

Ain, Joyce. 1996, *Errances, entre dérives et ancrages*, Toulouse, Eres.

Albert, Christiane. 2005, *L'immigration dans le roman francophone*, Paris, Karthala.

Ananda, Devi. 2009, *Les hommes qui me parlent*, Paris, Gallimard.

Anatole, France. 2013, *Apologie pour le plagiat*, Paris, Édition du Sonneur.

Aoun, Joseph. 2012, *Les identités multiples en littérature*, Paris, L'Harmattan.

Appadurai, Arjun. 2001, *Après le colonialisme. Les conséquences de la globalisation*, Paris, Payot.

_____. 1996, *Modernity at large: Cultural Dimensions of Globalisation*, Minneapolis, University of Minnesota.

Atallah, Mokhtar. 2012, *Le culte du Moi dans la littérature francophone*, Paris, L'Harmattan.

Atangana, K. Christophe. 2010, *La symbolique de l'immigré dans le roman francophone contemporain*, Paris, l'Harmattan.

Bhabha, Hommi. 2012, *Les lieux de la culture (the location of culture) d'Hémi K. Bhabha. Traduit de l'anglais par Françoise Bouillot*, Paris, Payot.

_____. 2007, *Les lieux de la culture*, Théorie postcoloniale, Paris, Payot.

_____. 1994, *The location of culture*, London, Routledge.

- _____. 1990, *Nation and narration*, London, Routledge.
- Bahktine, Michael. 1984, *Le problème du texte dans Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- _____. 1981, *Le principe dialogique*, Paris, Seuil
- _____. 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- Balibar, Étienne et Wallerstein, Immanuel. 1997, *Race, nation, classe : Les identités ambiguës*, Paris, La Découverte.
- Barthes, Roland. 1984, *Le bruissement de la langue. Essais critiques*, Paris, Seuil
- _____. 1973, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- _____. 1968, *La mort de l'auteur*, Paris, Seuil.
- Battiston, Régine. 2009, *Lecture de l'identité narrative*, Paris, Orizons.
- Bayard, Pierre. 2009, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Minuit.
- Belleau, André. 1999, *Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal, UQAM.
- Fessière, Jean et Moura Jean-Marc. 1999, *Littérature postcoloniale et représentation de l'ailleurs, Afrique caraïbe, Canada*, Paris, Honoré Champion.
- Beyala, Calixthe. 1993, *Maman a un amant*, Paris, Albin Michel.
- Bisanswa, K. Justin. 2009, *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion.
- Biyaoula, Daniel. 1996, *L'impasse*, Paris, Présence Africaine.
- Blanchot, Maurice. 1995, *The writing of the disaster*, New-York, University of Nebraska Press.
- _____. 1981, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard.
- Bonn, Charles. 2004, *Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France dans Les littératures des deux rives*, Paris, l'Harmattan.
- _____. 2001, *Le personnage décollé, l'ici et l'ailleurs*, Paris, Champion.
- _____. 1995, *Littérature des immigrations : un espace littéraire émergent*, Paris, L'Harmattan.
- Bouazza, Ali Benachir. 2006, *Le souci de l'autre*, Paris, l'Harmattan.
- Bouillaguet, Annick. 1996, *L'écriture imitative, pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan.
- _____. 1990, *Proust, le jeu intertextuel*, Paris, Éditions du Titre.
- Bourdieu, Pierre. 2007, *La misère du monde*, Paris, Points.
- _____. 1998, *La domination masculine*, Paris, Seuil.

- _____. 1992, *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- _____. 1982, *Ce que parler veut dire. L'Économie des changes linguistiques*, Paris, Foyard.
- Bueno, Alonso Josefina. 1998, *Femme, identité, écriture dans les textes francophone Maghreb*, Espagne, Complutense University Library of Madrid.
- Butor, Michel. 1957, *La modification*, Paris, Éditions de Minuit.
- Bruce, Donald. 1995, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité : histoire d'une double émergence*, Toronto : Paratexte, Canada.
- Brunel, Pierre. 1993, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher.
- Calisto. 2013, *La femme surréaliste. De la métaphore à la métonymie*, Paris, L'Harmattan
- Camet, Sylvie et Sabri, Nourredine. 2012, *Les Nouvelles critiques du Moi dans les littératures française et francophone*, Paris, L'Harmattan.
- Candou, Joël. 2005, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin.
- Casanova, Pascale. 2008, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil.
- Cazenave, Odile. 2003, *Afrique sur seine : Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan.
- _____. 1996, *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, l'Harmattan.
- Chanady, Armaryll. 2003, *Entre hybridité et interculturel : de nouveaux paradigme identitaires à la fin du deuxième millénaire*, Ottawa, University of Ottawa Press.
- _____. 1985, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, University of Texas, United States of America.
- Chevrier, Jacques. 2006, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Paris, Écriture du Sud.
- _____. 1995, *Calixthe Beyala, l'Africaine*, université de Paris IV, France.
- _____. 1990, *Littérature africaine, Histoires et grands thèmes*, Paris, Hatier.
- Colonna, Vincent. 2008, *Une ouverture du langage*, Paris, Seuil.
- _____. 2007, *À quoi sert un personnage. La fabrique du personnage*, Paris, Champion.
- _____. 2004, *Autofictions et autres mythologies littéraires*, Paris, Tristan.
- De Certeau, Michel. 1990, *L'intervention du quotidien*, Paris, Gallimard.

- Delaume, Cloé. 2010, *La règle du jeu. Autofiction : un essai*, Paris, PUF.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1986, *Kafka toward a minor literature*, University of Minnesota Press, USA.
- _____. 1980, *Mille plateaux*, Paris, Édition de Minuit.
- Derrida, Jacques. 1996, *Trouble de l'identité*, Paris, Galilée.
- Diop, Cheikh. 2008. *Fondements et représentations identitaires chez Ahmadou*, Paris, L'Harmattan.
- Dirkx, Paul. 2000, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin.
- Dobrovsky, Serge. 2011, *Un homme de passage*, Paris, Grasset.
- _____. 1989, *Le livre brisé*, Paris, Grasset.
- _____. 1977, *Fils*, Paris, Édition Galilée.
- Dubar, Claude. 2000, *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation*, Paris, PUF.
- Duchet, Claude. 1979, *Sociocritique*, Paris, Nathan.
- Dunphy, Graeme and Emig, Rainer. 2010, *Hybrid humour: Comedy in transcultural perspectives*, Amsterdam, Rodopi.
- Eza, Boto. 1954, *Ville cruelle*, Dakar, Présence Africaine.
- Fanon, Frantz. 1961, *Les damnés de la terre*, Paris, Éditions Maspero.
- _____. 1952, *Peau Noire Masques blancs*, Paris, Seuil.
- Fernandes, Martine. 2007, *Les écrivains francophones en liberté*, Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel. 1976, *Histoire de la sexualité, tome I : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- _____. 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- Friedman, Yona. 1994, *L'univers erratique*, Paris, PUF.
- Gallimore, Béatrice. 1997, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique Sub-Saharienne*, Paris, L'Harmattan.
- Gauvin, Lise. 1997, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala.
- Gasparini, Philippe. 2008, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil.
- _____. 2004, *Est-il je. Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.
- Genette, Gérard. 1991, *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- _____. 1982, *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- _____. 1979, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.
- _____. 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.
- Glissant, Édouard. 1997, *Traité du tout monde*, Paris, Gallimard.

- _____. 1995, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.
- Goldman, Lucien. 1986, *Pour un structuralisme génétique*, Paris, Gauthier.
- _____. 1980, *Le structuralisme génétique en Histoire de la littérature*, the Johns Hapkins University press.
- Greimas, A. Julien. 1966, *La sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Librairie Larousse.
- Groux, Dominique et Porcher Louis. 2003, *L'Altérité*, Paris, L'Harmattan.
- Hamon, Philippe. 1996, *L'ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette.
- Heidi, Bojsen. 2011, *Géographies esthétiques de l'imaginaire postcolonial*, Paris, l'Harmattan.
- Jameson, Frederic. 1991, *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*, Durham, Duke University Press.
- Jean De Jeux. 1994, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala.
- Jouve, Vincent. 1992, *L'effet personnage dans le roman, collection « écriture »*, Paris, PUF.
- Joss, H. Robert. 1972, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- Kané, Désiré. 2004, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*, Paris, L'Harmattan.
- Kaufmann, Jean -Claude. 2004, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin.
- Kihindou, Liss. 2011, *L'expression du métissage dans la littérature africaine*, Paris, l'Harmattan.
- Kovacs, M.L et Cropely, A.J. 1975, *Immigrants and society: Alienation and assimilation*, Sydney, McGraw-Hill.
- Kristeva, Julia. 1988, *Étrangers à nous-même*, Paris, Gallimard.
- _____. 1980, *Desire in language. A semiotic approach to Language and Art*, Columbia New York, University Press.
- _____. 1969, *Séméiôtiké : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- Laferrière, Dany. 2007, "Je voyage en français" in *Pour une littérature monde écrite en Français*, Paris, Gallimard.
- _____. 2000, *Le cri des oiseaux fous*, Québec, Lanctôt.
- Lahire, Bernard. 1998, *L'homme pluriel : Les ressorts de l'action*, Paris, Nathan.
- Laurenson, Diana and Swingewood, Alan. 1972, *the sociology of literature*, Harper Collins, London, United Kingdom.

- Laronde, Michel. 1996, *Introduction de l'écriture décentrée, la langue de l'autre dans le roman contemporain*, Paris, l'Harmattan.
- _____. 1993, *Autour du roman beurre, immigrations et identités*, Paris, L'Harmattan.
- Le Bris, Michel. 2007, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard.
- Lejeune, Philippe. 1986, *Moi aussi*, Paris, Seuil.
- Lévi-Strauss, Claude. 1987, *Introduction to the Work of Marcel Mauss*, F. Baker. London, Routledge.
- _____. 1983, *Regard Éloigné*, Paris. Plon.
- Maalouf, Amin. 1998, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset Fasquelle.
- Mabanckou, Alain. 2007, "La francophonie" dans *Pour une littérature monde écrite en français*, Paris, Gallimard.
- Madebe, Berthin Georice. 2007, *De Vigo à Ngál. La transparence créative*, Paris, l'Harmattan.
- Mangueneau, Dominique. 2004, *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- Mazauric, Catherine. 2012, *Mobilités d'Afrique en Europe, récits et figures de l'aventure*, Paris, Karthala.
- Mbembe, Achille. 2000, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique Contemporaine*, Paris, Karthala.
- Memmi, Albert. 2006, *Decolonization and the decolonized*, London, Minneapolis.
- _____. 1994, *Le racisme*, Paris, Folio.
- _____. 1985, *Le portrait du colonisé, précédé de portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard.
- Miguel, de Cervantès. 1615, *Don Quichotte de la manche*, Madrid, Espagne
- Miroux, Jean Philippe. 1998, *Le personnage du roman*, Paris, Nathan.
- Monénembo, Tierno. 1991, *Un rêve utile*, Paris, Seuil.
- Moudileno, Lydie. 2006, *L'exposition postcoloniale*, Berkeley, Université de Californie.
- _____. 2003, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1992* Codesria, Dakar.
- Mouralis, Bernard. 2007, *L'illusion de l'altérité, études de littérature africaine*, Paris, Honoré Champion.

- Nahkslovsky, Anne-Marie. 2010, *La femme au livre*, Paris, l'Harmattan.
- Ngal, Georges. 1984, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, Hatier.
- Nganang, Patrice. 2007, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères.
- N'Goran, David. 2009, *Le champ littéraire africain, essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan.
- Nkashama, Ngandu Pius. 1987, *Vie et Mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze*, Paris, L'harmattan.
- Ongba, Richard Laurent & Atangana Christophe. 2012, *Utopies littéraires et création d'un monde nouveau*, Paris, L'Harmattan.
- Papastergiadis, Nikos. 2000, *The turbulence of immigration*, UK, Cambridge Polity Press.
- Paquot, Thierry. 1996, *L'utopie ou l'idéal piégé*, Paris, Hatier.
- Paraf, Pierre. 1972, *Le racisme dans le monde*, Paris, Payot.
- Patočka, Jan. 1991, *L'écrivain, Son "objet"* Essais, Paris, France.
- Paz Octavio. 1994, *La flamme double*, Paris, Gallimard.
- Perec, George. 1999, *Species of space, and other pieces*, New York, Penguin.
- Picon, Gaëtan. 1953, *L'écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard.
- U'Tam'Si, Chikaya. 1980, *la main sèche*, Paris, Robert Laffont.
- Ralph, Linton. 1977, *The Cultural Background of Personality*, Paris, Bordas.
- Regnauld, Hervé. 1998, *L'espace, une ville de l'esprit*, Rennes, Université de Rennes.
- Ricœur, Paul. 1990, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- _____. 1985, *Temps et Récit*, Paris, Seuil.
- Robin, Régine. 1989, *Le roman mémoriel ; de l'histoire à l'écriture du hors lieu*, Montréal, Le préambule.
- Roudaut, Jean. 1990, *Les villes imaginaires dans les littératures françaises*, Paris, Hatier.
- Roussos, Katherine. 2007. *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germaine et Marie Ndiaye*, Paris, L'Harmattan.
- Saïd, Belguidoum. 2000, *Stigmatisation et bricolage identitaire : le vécu de l'entre-deux*, Paris, Université paris 8.
- Saïd, Édouard. 2003, *À contre voie. Mémoires*, Paris, Le Serpent à Plumes.
- Same Kollé, Samuel. 2013, *La quête identitaire du sujet Africain moderne*, Paris, l'Harmattan.

- Sartre, Jean-Paul. 1952, *Saint Genet, Comédien et martyr*, Paris, Gallimard.
- _____. 1948, *Orphée Noir* », *Introduction dans Léopold Sédar Senghor*, Paris, PUF.
- Schneider, Anne. 2013, *La littérature De Jeunesse Migrante Récits d'immigration de l'Algérie à la France*, Paris, l'Harmattan.
- Schneider, Michel. 1985, *Voleurs des mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard.
- Sémujanga, Josias. 1999, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poésie transculturelle*, Paris, l'Harmattan.
- Sibony, Daniel. 2003, *Entre-deux ; l'origine en partage*, Paris, Seuil.
- Singou-Basseha, Apollinaire. 2012, *Confidences et révélations littéraires*, Paris, l'Harmattan.
- Sommer, Marcel. 2007, *Les villes et les livres. L'image de la ville dans la littérature africaine francophone*, Paris, l'Harmattan
- Spivak Gayatri. 1999, *A critique of postcolonial Reason. Toward a History of vanishing present*, Cambridge, Harvard University Press.
- Tanella, Boni. 2010, *La diversité du monde. Réflexions sur l'écriture et les questions de notre temps*, Paris, l'Harmattan.
- Tiberghien, Gilles. 2007, *Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard.
- Todd, Emanuel. 1994, *Le destin des immigrés*, Paris, Seuil.
- Toumson, Roger. 1998, *Mythologie du métissage : Assimilation et ségrégation dans les démocraties occidentales*, Paris, PUF.
- Valette, Bernard. 1992, *Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyses Littéraires*, Paris, Nathan.
- _____. 1985, *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan.
- Vassilis, Alexakis. 2002, *Les mots étrangers*, Paris, Stock.
- Waberi, Abdourahman. 1998, *Balbala*, Paris, Le Serpent à Plumes.
- Warnier, Jean-Pierre. 2004, *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte.
- Werbner, Pnina. 2008, *Anthropology and the new cosmopolitanism. Routed feminist and Vernacular perspectives*, Berg Oxford, United Kingdom.
- Westphal, Bertrand. 2011, *Geocriticism. Real and fictional spaces*, New York, Palgrave Macmillan.
- Zeraffa, Marcel. 1973, *Roman et société*, Paris, PUF.

Zima, Pierre. 1985, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard.

3. Articles

Alant, Jaco, “La mondialisation « elliptique » de Derrida à la faveur d’un jeu de mots : 9/11 et Internet” in *French Studies in Southern Africa*, revue no 39, PP1-21, 2012, Afrique du Sud.

Ayo Abiéto, Coly, “Males wives, female husbands : Immigration, Gender and home” in Calixthe Beyala’s *Le petit prince de Belleville et maman a un amant* in *Canadian revue of comparative literature*, pp326-341, 2005, Canada.

Bhabha, Homi, “Unsatisfied: Notes on vernacular cosmopolitanism” in *Laura Garcia-Marina and Pater Pleifer*, pp191-207, 1996, Camden House, London.

Berrier, Astrid, “Études interculturelles et postcoloniales rapprochements possibles ?” in *French Studies in Southern Africa*, revue n0 41, pp23-42, 2011, Afrique du Sud.

Berry, John, “Immigration, acculturation et adoption psychologique” in Alterstice- *La Recherche interculturelle*, vol 2, no 2, pp109-125, 1989, Paris, l’Harmattan.

Burtiin, Tatiana, “J’appartiens au monde, roman de Lottin Wekape” in Coll. “*Encres Noires*”, no 356, pp1-18, 2012, Paris, l’Harmattan.

Cameron, Anne-Josée. “Dany Laferrière. Le maître du jeu” in *Le libraire*, juin-juillet, no 47, pp17-18, 2008, Montréal, UQAM.

Chassay, Jean-François, “Frontières génériques, Frontières sociales” in *Revue d’études Canadiennes*, Janvier-vol 11, no1, pp3-4, 2010, Katowice, Pologne.

Chemla, Yves, “Black Bazar de Alain Mabanckou”. Le monde depuis Paris, les arrondissements, in *Africultures*, n0 8296, pp1-4, 2009, Paris, Seuil.

Chevalier, Dominique, “Ici et là-bas : entre territorialités de l’entre-deux et Morcellements identitaires” in *Espace populations sociétés*, pp 293-304, 2009, Université de Lyon, Toulouse.

Cornille, Jean-Louis et Marie, Annabelle, “Alain Mabanckou, entre Diderot et Sartre” in *African Studies in Southern Africa*, revue no 41, pp142-160, 2011, Afrique du Sud.

Cuillerai, Marie, “Le tiers-espace, une pensée de l’émancipation” in *Revue internationale des livres et des idées*, novembre-décembre, no 14, p12-14, 2009, Montréal,

UQAM.

- Dansen, Pierre, "Intégration, assimilation et stress acculturatif et migration. Regards pluridisciplinaires" in *Association pour la recherche*, novembre, no 46, pp60-75, 2001, Paris, l'Harmattan.
- Delvaux, Martine, "L'ironie du sort : Le tiers espace de la littérature beurra" in *the French Review* no 4, pp688-693, 1995. AATF, USA
- De Meyer, Bernard, " Tu t'appelleras Beyala ou la vision de Beyala" in *French Studies in Southern Africa*, revue no 38, pp7-22, 2008, Afrique du Sud.
- _____ "« Écriture préemptive » et « Littérature-monde » : la jeune littérature africaine d'expression française" in *French Studies in Southern Africa*, revue no 40, pp19-35, 2001, Afrique du Sud.
- Déresa, Jean-Michel, "L'Afrique à l'identité sans passé d'Alain Mabanckou" in *Afrique Contemporaine*, no 241, pp93-110, 2012, De Boeck, Bruxelles.
- De Vallanova, Roselyne, "Espace de l'entre-deux ou comment la mobilité des immigrés recrée le territoire "in *L'homme et la Société*, no165-166, pp65-83, 2007, L'Harmattan, Paris.
- El Nossey, Névine, "L'identité diasporique dans Léon l'Africain d'Amin Maalouf" in *French Studies in Southern Africa*, revue no 39, pp45-58, 2009, Afrique du Sud.
- Everett, Lee, "A theory of migration : réconcilier les droits de l'homme et ceux du citoyen" in *Revue européenne des immigrations internationales*, no1, pp 47-57, 1966, Philadelphie, Université de Pennsylvanie.
- Ferreira-Meyers, Karen, "L'invention médiatique et la construction identitaire au sein du genre autofictionnel" in *French Studies in Southern Africa*, no 42, pp 41-60, 2012, Afrique du Sud.
- Hansen, Per Krogh, "Reconsidering the unreliable narrator" in *Revue Semiotica*, janvier-avril, vol 165, no1/4, pp227-246, 2007, Kongens Linty, University of Danmark.
- Helms, Janet, "White and people of colour racial identity model" in *J.G Paterotto, An upgrade of Helms. Handbook of multicultural counselling*, pp181-198, 1995, Sage, Thousand oaks.
- Joubert, Jean-Louis, " Le chaos du monde" in *La Quinzaine littéraire*, no 2, Décembre, pp5-23, 1993, Paris, France.

- Kameni, Pangop, “La Francophonie comme utopie-Utopies et angoisses de l’entre-deux identitaire chez les exilés/immigrants africains” in *La traversée nocturne d’Isaac Bazié*. Vol.1 no 2, pp 1-18, 2009, Allemagne, Université de Saarbrücken.
- Landry-Wilfrid, “Mémoires d’exilés : Altération des identités et représentation de l’altérité” in *Africultures*, no 15, pp40-46, 1999, Paris, Université Paris VIII.
- Lajri, Nadra, “L’humour dans le roman d’Alain Mabanckou et d’Acouz Begog : de l’autodérision à la singularité” in *Études Littéraires*, vol 43, no 1, pp 63-72, 2012, Québec, Université Laval.
- Martens, Albert, “L’insertion des immigrants dans l’emploi” in Bastenier A & Dasseto : *Immigrations et nouveaux pluralisme, une confrontation des sociétés*, in *Remisis*, no 6107, pp123-155, 1990, Paris, Université Paris Diderot.
- Mathis-Moser, Ursula. “Le Japonais à la conquête d’une littérature-monde” in *Voix et Image*, vol n0 36, pp69-79, 2011, Montréal, UQAM.
- Mbembe, Achille, “Qu’est-ce que la pensée postcoloniale” in *Esprit Press*, vol no12, 2006, pp117-133, Johannesburg, Wits University Press.
- Molena, Anne, “Repérage et passages de la transculturalité entre *Desirada* et *Je suis Un écrivain japonais*” in *Les littératures Françaises*, no 7, pp111-125, 2011, Edmonton. University of Alberta.
- N’Da, Pierre, “Le sexe romanesque ou la problématique de l’écriture de la sexualité Chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération” in *Ethiopiennes* no 86, pp47-58, premier semestre, 2011. <http://ethiopiennes.refer.sn>.
<http://revel.unice.fr/Loxias/index.html?octobre-id=3050>.
- Nzimbu, Clémentine, “Les enjeux de l’altérité dans *L’homme qui m’offrait le ciel* de Calixthe Beyala” in *Revue culturelle du monde noire*, no 190, p113-124, 2014, Paris, Présence Africaine.
- Pennac, Daniel, “Black Bazar d’Alain Mabanckou” in *Magazine culture*, le 7 Décembre, 2011 : [www.paperblog](http://www.paperblog.com), Liss dans la Vallée des livres.
- Pessini, Elena, “Dany Laferrière : mythologie de l’écrivain, énergie du roman” in *Interculturel francophonies*, no 30, pp596-598, 2016, Université del salento, Italie.
- Pommier, Pascaline, “J’écris pour ne pas expliquer. Rencontre avec Dany Laferrière” in *Africultures*, Afriscope, no 38, novembre, pp7-8, 2014, Paris, Afriscope.

- Renning, Anne Brigitte, “La révolte du peuple et le modernisme Norvégien” in *Littérature Comparée Revue*, no 4, pp2-270-288, 1988, Paris, Didier.
- Rousseau, Christine, “Black Bazar” in *Le Monde des livres*, 2009, Paris, France.
- Samou, Blaise, “De l’image au texte : musellement et résistance” in *Le perroquet d’Afrique* de Lottin Wekape, no 0056, pp3-4, University of Calgary, Canada, 2007.
- Sauvaire, Marion, “De l’exil à l’errance, la diversité des sujets migrants, le cas des romanciers caribéens au Québec” in *Americica*, pp1-21, 2011 : <http://mericica.revues.org/2511>.
- Soumare, Zakaria, “La variation lexicale et phonétique dans le roman francophone” in *Études*, Académie de Versailles, Paris, 2013.
- Sow, Ndombi Gaël, “Stratégies d’écriture et émergence d’un écrivain dans le système littéraire francophone. Le cas d’Alain Mabanckou” in *Loxias*, Loxias 26, 2009
- Starobinski, Jean, “Le style autobiographique” in *Poétique*, no 3, pp250-263, 1970, Paris, Gallimard.
- Waberi, Abdourahman, “Les enfants de la postcolonie : Esquisse d’une nouvelle génération d’écrivains francophones d’Afrique noire” in *Notre Librairie*, Septembre-Décembre, no135, pp 8-15, 1998, Paris, France.

4. Thèses

- Bonnet, Véronique. 1997, *De l’exil à l’errance. Écriture et Quête d’appartenance dans la littérature contemporaine. De petites Antilles, Anglophones et Francophones*, Paris XIII, Université Paris Nord.
- Dufour, Geneviève. 2010, “Représentation de soi et surconscience du texte : *les seuils Ambigus de la fiction*” dans *Je suis un écrivain japonais* de Dany Laferrière, Canada, Université Laval.
- Gaille, Nicolas. 2016. *L’activité de Dany Laferrière. Médiation et posture d’auteur*. Canada, Université Laval Québec.
- Gélimas, Martin. 1999, *Considération sur l’érotisme et analyse de la chair décevante de Jovette-Alice Bernier*, Canada, Université du Québec à Trois rivières.
- Iona, Christina. 2010, *Problématique de l’identité littéraire, Comment devenir écrivain français*, France, Université Jean-Monnet.
- Kuosmanen, Vanamo. 2010, “*Liberté de la femme*” dans cinq œuvres de Calixthe Beyala Cameroun, Université Dschang.

- Marie-Arielle. 2015, *Alain Mabanckou et la pigmentation de l'Édition française*, South Africa, University of Cape Town.
- Mouflard, Claire Angélique. 2005, *Prostitution chez Calixthe Beyala : Race, corps, regard*, University of Montana, United States of America.
- Nzimbu, Clémentine. 2014. *De l'éclatement du noyau familial au discours sur la collectivité dans l'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, Canada, Université Laval.
- Ukize, Servilien. 2013, *De la pratique intertextuelle dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou*, Canada, University of Western Ontario.
- Richards, Myrtha. 2012, *La question de l'entre-deux dans le champ artistique contemporain de la caraïbe*, Martiniques, Universités des Antilles.

5. Websites

- Lajri, Nadra. 2012, [http:// www.id.erudit.org/ideredit/](http://www.id.erudit.org/ideredit/)
- Duplat, Guy. 2008 in *La Libre Be*
[http://www. Actualite-debats.Lalibre.be/article-constitution htm](http://www.Actualite-debats.Lalibre.be/article-constitution htm)
- Pennac, Daniel. 2011, [http : //www.paperblog.fr 5127496](http://www.paperblog.fr/5127496)
- Rousseau, Christine. 2009 in *Le Monde Des Livres*
[http:// www.Lemonde.Fr/Livres/Article](http://www.Lemonde.Fr/Livres/Article)
- Sauvaire, Marion. 2011 in *Americka*,
<http://americka.revues.org/2511>

TABLE DES MATIÈRES

Déclaration.....	I
Dédicace	II
Remerciements	III
Abstract	IV
Chapitre I : Introduction	1
I.1. Cadre de recherche	1
I. 2. Problématique et Hypothèses de base	4
I. 3. Choix et intérêt du sujet	5
I. 4. État de la question	7
I. 5. Objectifs	14
I. 6. Méthode	15
I. 7. Les écrivains et leurs œuvres	18
Chapitre II : L'exit option ou L'immigration	24
II a. Les motivations migratoires.....	25
II b. L'expérience migratoire	34
II c. Conclusion.....	54
Chapitre III : La désillusion de l'entre-deux.....	56
III a. L'utopie de l'immigré	56
III b. Le regard de l'autre.....	59
III c. La découverte de soi	78
III d. Conclusion partielle.....	91
Chapitre IV : La quête d'identité et d'appartenance.....	93
IV a. La recherche d'un point d'ancrage.....	93

IV b. Quête d'appartenance culturelle	100
IV c. Identité multiple	113
IV d. Conclusion Partielle	120
Chapitre V : Stratégies identitaires.....	121
V a. Espace de création	121
V b. La voix narrative	132
V c. Relation avec le pays d'origine.....	147
V d. Conclusion partielle	155
Chapitre VI: L'identité littéraire et la recherche des canons esthétiques.....	156
VI a. Une écriture décentrée.....	156
VI b. Errance.....	170
VI c. Une écriture de l'entre-deux.....	181
VI d. Conclusion partielle.....	192
Conclusion générale	193
Bibliographie	200
Table des matières	213