

**L'identité en question : Espace(s) et Perception de soi dans la littérature
francophone africaine et caribéenne contemporaine**

by

Jennifer Misran

**A Dissertation submitted in partial fulfillment of
the requirements for the degree of**

**Doctor of Philosophy
(French)**

at the

UNIVERSITY OF WISCONSIN – MADISON

2015

Date of final oral examination: 05/13/2015

This dissertation is approved by the following members of the Final Oral Committee:

Aliko Songolo, Professor, French

Nevine El-Nossery, Associate Professor, French

Anne Vila, Professor, French

Josh Armstrong, Assistant Professor, French

Laird Boswell, Professor, History

**© Copyrights by Jennifer Misran 2015
All Rights Reserved**

Au fil des années passées à la rédaction de cette thèse, je me suis rendue compte que le travail de recherche est loin d'être une activité solitaire. Pour cette raison, je tiens à remercier toutes celles et ceux qui m'ont soutenue tout au long du processus, de près ou de loin, et qui ont su m'encourager dans les moments difficiles.

Je voudrais en premier lieu remercier mon directeur de recherche, Aliko Songolo, pour avoir si généreusement accepté de diriger cette thèse. Ses conseils avisés, son soutien, et sa gentillesse m'ont permis de mener à bien ce projet. J'ai été également extrêmement sensible à son aide précieuse pour toutes mes (longues) requêtes administratives. Mes remerciements vont pareillement à Névine El Nossery pour ses relectures attentives de mes chapitres et pour ne pas avoir hésité à me pousser dans mes retranchements. Un grand merci à Anne Vila pour toutes ses suggestions pertinentes qui m'ont permis de recadrer mon travail et de me focaliser sur ce qui était important. Et bien sûr, je voudrais remercier Josh Armstrong et Laird Boswell pour avoir gracieusement accepté de faire partie de mon jury et pour avoir participé avec intérêt à ma soutenance. Une pensée particulière pour Steven Winspur qui, avant sa maladie, n'a pas hésité à lire avec soin les chapitres que je lui avais proposés et à me prodiguer de précieux conseils.

Je n'oublie évidemment pas Martine Debaisieux pour ses nombreux encouragements tout au long de ces années. Nos discussions autour d'un café ou d'un bon repas m'ont toujours réconfortée et ont su me remettre en selle. Toute ma gratitude va à l'ensemble du département de Français et d'Italien de l'Université du Wisconsin à Madison pour le soutien qu'ils m'ont apporté.

Je n'aurais jamais réussi à terminer ce projet sans la bienveillance de ma famille. Malgré la distance, ils n'ont jamais cessé de m'encourager et de me rassurer. Mes parents, Pascal et Marlène. Sans leur soutien moral (et financier), rien de tout cela n'aurait été possible. Mes frères, Michaël et Jonathan. Sans leur sens de l'humour, qui sait où j'en serais aujourd'hui. Ma belle-sœur Marjorie pour l'intérêt qu'elle a su porter à mon travail et pour son aide inestimable sur les questions de langue créole. Et enfin, ma chouchou, ma nièce Maxine, qui, sans le savoir, me redonne le sourire dans les moments de doute.

Un énorme merci à tous mes amis en France et aux Etats-Unis. Tous, à leur manière, ont participé à mon succès. Il me serait très compliqué de les citer un par un mais je tenais à remercier particulièrement la famille Phaichith, et surtout Oudomsanith, pour avoir toujours été là pour moi. Merci également à Dorothée et Elodie pour avoir souvent pris des nouvelles du « front ». Merci à tous ceux qui, ici et ailleurs, m'ont soutenue, écoutée et conseillée : Preea, Jenny, Ryan et tant d'autres. Et enfin, merci à Flavien pour ses précieux encouragements dans les derniers moments de rédaction, mais aussi (et surtout), pour avoir tant pensé à moi le jour de ma soutenance.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
Introduction	1
<u>CHAPITRE 1:</u>	
« DOUCE FRANCE » : MYTHE OU RÉALITÉ ?	
S'APPROPRIER L'ESPACE FRANÇAIS DANS <i>BLEU BLANC ROUGE</i> D'ALAIN MABANCKOU	
	21
1.1 La réussite française : l'idéalisation du Parisien	26
1.2 Non-lieux et matérialisation de l'identité	38
1.3 L'espace de la prison ou la désillusion du retour	48
<u>CHAPITRE 2 :</u>	
ESPACE(S) ET ALTÉRITÉ : QUI SUIS-JE ? OÙ VAIS-JE ? DANS QUEL ÉTAT J'ERRE ? RECONNAÎTRE LA DIFFÉRENCE DANS <i>CONTOURS DU JOUR QUI VIENT</i> DE LÉONORA MIANO	
	58
2.1 La fragilité de l'espace familial	64
2.2 Espace corporel : Entre « lutte » et « paix » ou l'identité souillée du corps féminin	78
2.3 Métamorphose identitaire par la « route » : de l'errance à la migration	91
<u>CHAPITRE 3 :</u>	
DE L'ESCLAVE VIEIL HOMME AU GUERRIER DE L'IMAGINAIRE : DOUBLE TRANSFORMATION PAR L'ESPACE DANS <i>L'ESCLAVE VIEIL HOMME ET LE MOLOSSE</i>	
	103
3.1 L'espace conquis de l'esclave	111
3.1.a La cale du bateau négrier : mort et renaissance, un cri réduit au silence	112
3.1.b L'Habitation : l'enfermement	117
3.1.c Les « Grands-Bois » : vers une réappropriation de son identité	122
3.1.d La Pierre : pour une identité créole	127
3.2 L'écrivain créole à la conquête de l'espace narratif	131
3.2.a Du marqueur de paroles au guerrier de l'imaginaire : parcours d'une transformation	136
3.2.b L'univers créole : une espace maîtrisé	144

CHAPITRE 4 :	
L'ESPACE DE L'ÉCRITURE OU L'ÉCRITURE COMME VECTEUR D'UNE SPATIALITÉ LITTÉRAIRE ?	153
4.1 Création d'un espace diégétique dynamique: entre réalisme environnemental et expérience sensorielle	160
4.1.a <i>L'esclave vieil homme et le molosse</i> : l'intrusion du réalisme environnemental	164
4.1.b <i>Contours du jour qui vient</i> : la dynamique du mouvement de l'expérience	168
4.1.c <i>Bleu Blanc Rouge</i> : deux réalités superposées	172
4.2 « Sur la page » : performance de l'espace textuel	176
4.2.a Performance, mise en scène et littérature : tentative de définition	178
4.2.b Schéma structurel, musicalité et jazz : partition d'un texte	184
4.2.c Entre théâtralité et théâtralisation : mise en scène textuelle de l'immigration dans <i>Bleu Blanc Rouge</i>	195
Conclusion	203
Bibliographie	216

Introduction

« L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence »
Maalouf Amin, *Les identités meurtrières*

« Qu'est-ce que l'identité ? » : Vaste question que de tenter de comprendre ce qui constitue l'essence même d'un Homme. De nombreux penseurs, philosophes, mais aussi, plus récemment, de multiples ethnologues ou sociologues se sont penchés sur la question sans véritablement arriver à un consensus. En effet, la nature de ce concept se révèle être fondamentalement variée dû à la multitude des types d'identités existant : l'identité personnelle, sociale, culturelle, sexuelle, nationale pour n'en citer que quelques unes. D'ailleurs, malgré son énorme popularité dans les débats, le concept d'identité n'en reste pas moins très complexe et incertain se nourrissant des diverses études et analyses proposées par les innombrables théoriciens qui se sont penchés sur la question ; de Platon à Claude Lévi-Strauss en passant par Descartes ou bien encore Lacan. C'est ainsi que le sociologue Jean-Claude Kaufman souligne que « le mot identité se retrouve partout, c'est une espèce de mot valise dans lequel chacun met son propre contenu. Il est important de définir ce que l'on comprend derrière ce terme, ce qui nous amène à cette interrogation : l'identité, qu'est-ce que c'est ? »¹. Je viens alors à mon tour me poser les questions suivantes : Peut-on aisément quantifier et qualifier l'identité ? Comment peut-on considérer l'identité dans son interaction avec autrui ? Quelle place pour l'espace dans la construction identitaire ?

¹ Cette citation ouvre son article sur l'identité paru dans "Identités: Entre être et avoir: qui suis-je?"

Toutes ces questions traduisent ainsi de la complexité et de l'étendu du concept de l'identité. Déjà en 1769, le philosophe anglais John Locke, dans son *Essai sur l'entendement*, nous démontre à quel point l'identité, que l'on pourrait penser comme « naturelle », ou « innée, revêt des facettes bien plus sophistiquées sur lesquelles il semble important de se pencher. Il souligne, en effet, que capturer l'identité n'est pas chose aisée et que la conception même de l'identité reste une idée bien plus complexe qu'elle n'y paraît. Pour lui, elle ne saurait être concédée à tout le monde. Ainsi :

Si l'idée d'identité (...) est naturelle et par conséquent si évidente et si présente à notre esprit, que nous devions la connaître dès le berceau, je voudrais bien qu'un enfant de sept ans, ou même un homme de soixante-dix ans, me dît, si un homme qui est une créature composée de corps et d'âme, est le même, lorsque son corps est changé (...). Il paraîtra peut-être par l'embarras où il sera de résoudre cette question, que l'idée d'*identité* n'est pas si établie, ni si claire qu'elle mérite de passer pour innée (Locke, *Essai sur l'entendement humain*. I, iv, 4², en italique dans le texte)

La compréhension, voire la simple analyse que l'on pourrait en faire, ne se décide pas dès la naissance, mais, au contraire, la complexité des questions que forme l'idée de l'identité relève elle-même des différents critères que nous utilisons pour expliquer ce qu'elle représente. Par exemple, nous ne pouvons assurer qu'un homme est, ou sera, le même pendant tout le temps de son existence. Plus généralement, un homme à sa naissance peut-il être considéré comme étant le même homme trente ou quarante ans plus tard ? D'après Locke, la réponse à cette question, si vaste soit-elle, dépend des critères sur lesquels se porte cette même question. Il explique, en effet, que parler de l'identité d'une façon générale nous amène à nous poser une question à la réponse indéterminée : « peut-on dire

² Notation qui indique « le livre, le chapitre et le paragraphe » de l'*Essai*. Par exemple ici, cette citation se trouve dans le livre I, chapitre IV, § 4.

que x est identique à y^3 » en toute circonstance? Ainsi, pour approfondir son propos, Locke prend l'exemple d'un chêne et d'un poulain qui devient cheval et indique alors,

Un *chêne* qui d'une petite plante devient un grand arbre, et qu'on vient d'émonder, est toujours *le même chêne* ; et un *poulain* devenu *cheval*, tantôt gras et tantôt maigre, est durant tout ce temps-là *le même cheval*, quoique dans ces deux cas il y ait un manifeste changement de parties : de sorte qu'en effet ni l'un ni l'autre n'est *une même masse de matière*, bien qu'ils soient véritablement, l'un *le même chêne*, et l'autre, *le même cheval*. Et la raison de cette différence est fondée sur ce que dans ces deux cas concernant une masse de matière, et un corps vivant, *l'identité* n'est pas appliquée à la même chose.

(Locke, II, xvii, 3, en italique dans le texte)

On comprend alors que le poulain devenu cheval représente bien le même animal (le même corps vivant « animal ») mais que si l'on considère sa masse, on ne peut alors décemment parler d'une même identité. Pour pouvoir obtenir une réponse précise à la question de l'identité, il faudrait, selon le philosophe, se référer sans cesse à des critères et à des mots bien rigoureux. On doit donc impérativement se poser la question « est-ce que x est identique en Z à y ? » où Z exprimera une qualité particulière. De là, il paraît impératif de ne pas étudier l'identité en des termes généraux mais bien de définir un cadre spécifique à son analyse.

Cette complexité de l'identité se retrouve également dans la littérature francophone qui l'identifie comme une notion que l'on ne peut dissocier de son enjeu historico-culturel. Avec cela, l'espace, et par conséquent l'occupation de l'espace, devient une problématique réelle que les écrivains francophones se doivent de négocier. Cette identité, qu'elle soit personnelle, littéraire, linguistique, voire culturelle dépend alors de cette négociation de

³ x et y représentant un même corps vivant mais évoluant à des époques différentes.

l'espace. En 1989, Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant écrivait dans *l'éloge de la créolité* que :

Nous avons vu le monde à travers le filtre des valeurs occidentales, et notre fondement s'est trouvé « exotisé » par la vision française que nous avons dû adopter. Condition terrible que celle de percevoir son architecture intérieure, son monde, les instants de ses jours, ses valeurs propres, avec le regard de l'Autre. Surdéterminés tout du long, en histoire, en pensées, en vie quotidienne, en idéaux (même progressistes), dans une attrape de dépendance culturelle, de dépendance politique, de dépendance économique, nous avons été déportés de nous-mêmes à chaque pan de notre histoire scripturale. (Barnabé, Chamoiseau, Confiant, *Éloge de la créolité*, 14)

Cette dépendance à l'Occident, et particulièrement à la France/l'Europe, manifeste ainsi des méfaits de la colonisation mais aussi de la déportation esclavagiste sur la littérature. Cette vision, bien qu'attribuée à des écrivains antillais, résonne dans l'ensemble du monde francophone. À travers la littérature, de nombreux écrivains francophones contemporains, de Fatou Diome à Henri Lopes en passant par Édouard Glissant ou bien encore Maryse Condé⁴, tous se sont penchés à leur manière sur la question de l'identité et particulièrement de la construction identitaire. Il ne s'agit plus de définir une identité unique mais de comprendre ce qui constitue la construction de l'identité dans sa relation avec un espace autrefois occupé, aujourd'hui transformé. Cette identité que l'on appelle communément « identité francophone », « identité postcoloniale » est souvent débattue dans le cadre de la littérature qui tente d'en comprendre les méandres. Que ce soit en Afrique ou dans la Caraïbe, les auteurs francophones postcoloniaux s'efforcent de mettre

⁴ Dans des textes comme *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, *Le chercheur d'Afriques* d'Henri Lopes, ou alors *Desirada* de Maryse Condé.

en avant la nécessité d'accepter tous les éléments de leurs univers et d'échanger avec ceux-ci. En effet, dans un mouvement marqué à la fois par une renégociation de l'espace français mais aussi par une acceptation de l'héritage colonial, ne plus penser l'espace en terme de possession mais le considérer en tant que lieu de partage ou, comme l'explique Édouard Glissant, « comme un lieu où on « donne-avec » en place de « com-prendre » (Glissant, *Poétique de la Relation*, 158), semble fondamental. Ce « donne-avec » prône ainsi ce qu'il appelle la pensée de la « poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre » (Glissant, 23). Cette « Relation » met ainsi en avant l'hybridation des identités à travers son rapport au monde mais aussi par sa relation établie avec l'Autre dans le but de créer une identité nourrie de multiplicité. C'est ainsi que dans le *Chercheur d'Afriques* d'Henri Lopes (1990), André, personnage métis de mère africaine et de père français, doit se battre pour comprendre son identité. Ce mulâtre, produit de la colonisation, se sent, en effet, différent dans une Afrique post-coloniale où ses yeux verts et ses cheveux lisses le marginalisent. Il ne peut alors comprendre sa véritable identité et cherche à tout prix à découvrir ses origines qui se trouvent quelque part en France. Ce n'est donc qu'après ce voyage, puis sa rencontre avec son père, qu'il s'ouvre sur l'extérieur afin d'embrasser toutes les facettes de son identité. De cette rencontre naît alors un nouvel homme, représentant d'une nouvelle Afrique, libéré du poids du passé et des souffrances de l'histoire qui peut à présent pleinement vivre son métissage. Ce nouvel être africain va au-delà de sa culture africaine, au-delà de sa culture européenne pour ne former qu'un individu fort d'une identité multiple.

Se nourrissant de cette perspective, cette thèse a donc pour objectif de donner un aperçu d'« une découverte-interrogation » : du moi, de l'Autre, des relations entre les uns et les autres » (Fonkoua, *Le discours de voyages*, 7) dans une sélection de romans issus de la littérature francophone africaine et caribéenne contemporaine. Elle se concentre

sur l'étude de la construction identitaire en relation avec un espace environnant que l'on détermine largement comme étant humain, végétal ou bien encore géographique. Le corpus se focalise sur des auteurs masculins mais aussi féminins africains et caribéens (nous ne nous intéressons ni à l'influence du genre ni à celle de l'origine des auteurs dans la construction identitaire) comme Léonora Miano, Patrick Chamoiseau et Alain Mabanckou. Nous analyserons en particulier respectivement leur roman *Contours du jour qui vient* (2006), *L'esclave vieil homme et le molosse* (1998) et *Bleu Blanc Rouge* (1998). Tous ces romans écrits à la fin du XXe siècle (au début du XXIe) mettent l'accent sur une quête identitaire en négociation avec l'espace et représentent une analyse de l'hybridité de l'identité.

Ces trois auteurs francophones se situent, en effet, dans une période pendant laquelle la littérature francophone connaît un changement dans l'appréhension de l'espace culturel et linguistique français. Sans tomber dans une catégorisation qui n'aurait pas lieu d'être au vu de la complexité de l'évolution littéraire francophone, on peut voir, cependant, un changement dans les situations d'énonciation et les problématiques évoquées entre les auteurs de l'ère des « Indépendances » et ceux de notre corpus. En effet, à l'inverse des auteurs des « Indépendances » qui prônent un retour aux traditions « tout en témoignant de la déstructuration à laquelle l'indépendance les a soumis » (Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, 123), les auteurs sur lesquels se concentre ce projet représentent ce que Jean-Marc Moura appelle un « 'Tout-Monde' francophone » (152). La recrudescence des déplacements de populations qui se manifestent à cette période déclenche une réorientation des littératures dites postcoloniales dans leur analyse du « nouveau monde » où l'on cesse de se référer à la situation coloniale (sans pour autant l'oublier) pour, au contraire, s'ouvrir à la possibilité de la « Diversité ». Ces écrivains peuvent alors être qualifiés, comme l'écrivait Édouard Glissant, de « sel de

la Diversité, qui ont traversés les premiers, ils ont dépassé les limites et les frontières, ils mélangent les langages, ils déménagent les langues, ils transbahutent, ils tombent dans la folie du monde (...) » (Glissant, *Tout-monde*, 481-82). C'est pour cette raison que

le caractère hybride de leurs œuvres donne sens à l'étourdissant étalage de traditions culturelles auquel ils sont confrontés et qu'ils représentent dans leurs écrits. Il s'agit moins d'un syncrétisme que de la vision d'un monde fissuré, distordu parce que perçu à partir d'une situation décentrée. (Moura, 157).

C'est ainsi que cette nouvelle identité littéraire reflète également la nouvelle conception de l'identité (dont nous avons parlé un peu plus haut) basée sur l'ouverture au monde et le principe de partage des cultures, des langues mais aussi des individualités. Ces identités témoignent, comme l'indique Stuart Hall, d'identités « fragmentées » du monde moderne. Dans un article écrit en 1995 et intitulé « The Question of Cultural Identity », le sociologue se pose la question à savoir s'il existe une « crise de l'identité » (« a crisis of identity ») dans les sociétés de la fin du XXe siècle. Il explique, en effet, que

A distinctive type of structural change is transforming modern societies in the late twentieth century. This is fragmenting the cultural landscapes of class, gender, sexuality, ethnicity, race, and nationality which gave us firm locations as social individuals. These transformations are also shifting our personal identities, undermining our sense of ourselves as integrated subjects. This loss of a stable “sense of self” is sometimes called the dislocation or de-centering of the subject. This set of double displacements – de-centering individuals both from their place in the social and cultural world, and from ourselves – constitutes a “crisis of identity” for the individual. As the cultural critic, Kobena Mercer, observes,

“identity only becomes an issue when it is in crisis, when something assumed to be fixed, coherent and stable is displaced by the experience of doubt and uncertainty” (Mercer, 1990, p.43) (Hall, “*The Question of Cultural Identity*”, 596-7)

Dans les romans étudiés pour ce projet, l’identité se révèle être effectivement en crise de par la marginalisation que subissent les différents protagonistes. Que ce soit le rejet maternel de Musango, la position d’esclave de l’esclave vieil homme ou bien encore le besoin d’émulation de Massala-Massala, cet ostracisme enduré leur fait perdre le sens de leur individualité et les « dé-place » de ce qui constitue leur « Moi ». Pour interpréter cette crise, Hall continue sa démonstration en analysant les trois concepts d’identité qui ont évolué au cours des siècles et qu’il catégorise de la manière suivante : « the (a) Enlightenment subject, (b) sociological subject, and (c) post-modern subject » (Hall, 597). Il montre que le sujet (a) est basé sur une conception de l’Homme comme étant un être unifié, focalisé, et doté de la capacité de raison, de conscience et d’action (ib.). Cet être « reçoit » ces qualités dès la naissance et les développe au cours de sa vie sans vraiment changer ce qui compose l’essence de son identité. Néanmoins, la conception de l’identité comme étant autonome et indépendante ne pouvait suivre la complexité du monde moderne qui a donné naissance au sujet social. Pour ce nouvel individu, l’identité se développe, au contraire, « in relation to ‘significant others’, who mediated to the subject the values, meanings, and symbols – the culture – of the worlds he/she inhabited » (ib.). Ainsi,

(...) Identity is formed in the ‘interaction’ between the self and society. The subject still has an inner core or essence that is ‘the real me’, but this is formed and modified in a continuous dialogue with the cultural worlds ‘outside’ and the identities they offer. (ib.)

De ce fait, le sujet social établit alors un pont entre « l'intérieur » et « l'extérieur », le public et le personnel. Pour ce sujet, il existe donc une absorption de ce qui l'entoure dans le but de s'aligner avec le monde et de le stabiliser. Cependant, ce qui autrefois apparaissait comme une volonté d'avoir une identité stable et unifiée est ce qui, maintenant, se voit modifié :

The subject, previously experienced as having a unified and stable identity, is becoming fragmented; composed, not of a single, but of several, sometimes contradictory or unresolved, identities. (...) This produces the post-modern subject, conceptualized as having no fixed, essential or permanent identity. Identity becomes a 'moveable feast': formed and transformed continuously in relation to the ways we are represented or addressed in the cultural systems which surround us. (Hall, 598).

Stuart Hall explore un peu plus cette idée d'identité fragmentée dans l'introduction de l'ouvrage *Questions of Cultural Identity* qu'il édite en 1996 en collaboration avec Paul du Gay. Il y explique en effet que

Above all, and directly contrary to the form in which they are constantly invoked, identities are constructed through, not outside, difference. This entails the radically disturbing recognition that it is only through the relation to the Other, the relation to what it is not, to precisely what it lacks, to what has been called its constitutive outside that the 'positive' meaning of any term – and thus its 'identity' – can be constructed. (Hall, "*Who needs Identity?*", 4)

Ainsi, il met en avant la relation que l'individu crée avec Autrui dans la construction de son identité. À partir de ce moment-là, il ne s'agit donc plus d'une identité fixe ou stable, ou même de la recherche de cette stabilité, mais bien de la construction de l'identité dans ce qu'elle a de multiple et de « différent ». Cette différence s'inscrit dans ce que l'on

sollicite chez l'Autre et que l'on ne possède pas afin de se nourrir d'elle. Cette identité qu'il nomme « fragmentée » définit alors une mouvance, une non fixité, une perpétuelle transformation.

Dans les romans que nous allons étudiés, on remarque que l'identité s'apparente à une construction dépendante de la présence d'autrui, mais aussi soumise à sa capacité à se penser en relation avec ce qui l'entoure. Elle rejoint de fait la conception de Hall dans l'idée que l'identité, chez ces auteurs, s'associe à une construction et s'alimente de l'espace environnant pour se développer. Musango, l'esclave vieil homme et Massala-Massala représentent trois exemples d'individus qui, chacun à leur manière, « utilisent » l'espace environnant pour tenter de comprendre et former leur individualité. Ainsi, de façon plus générale, si on considère l'identité comme un mode opératoire, comme une construction, on considère alors que « l'identité [...] se situe à l'intersection actives des dynamiques majeures produites par les individus [...] dans leurs rapports tant sociaux que spatiaux » (Di Méo, *Le rapport identité/espace*, 1). De cette manière, pour se construire une identité, il est essentiel de se construire soi-même par rapport à son environnement, sans pour autant, pour nuancer les propos de Hall, éliminer ce qui rend un individu unique. Si on part du principe que l'identité est « une représentation de soi-même (...), le fait d'un individu et de sa subjectivité » (Staszak, 364), on comprend alors que l'identité « c'est ce qui permet, à travers le temps et l'espace, de rester le même, de se vivre dans l'action en tant que soi, dans une société et dans une culture données, en relation avec les autres » (Di Méo, 3). Il semble donc que l'identité tient à « un effort constant et volontaire du sujet pour gérer sa propre continuité, sa cohérence dans une figure de changement perpétuel. L'identité est donc une tension permanente » (ibid). Cette notion de l'identité et de la tension qu'elle génère rejoint, de fait, l'idée de la Relation qu'Édouard Glissant définit comme « se changer en échangeant avec l'autre, sans se perdre, ni se dénaturer »

(Glissant, *L'invitation au voyage*, Web). Il implique ainsi la nécessité de créer des rapports avec ce qui nous entoure, engendrer des relations avec tous les éléments qui constituent nos espaces de vie, que ceux-ci soient géographiques, culturels, ou linguistiques. Cette Relation évoque la nécessité de la mutation des humanités, de l'*identité racine* en *identité rhizome*, c'est-à-dire la promotion d'une identité à plusieurs racines qui poussent à la rencontre d'autres racines sans les tuer, se renforçant au contraire dans cette rencontre.

Pour articuler sa propre idée du rhizome, Édouard Glissant s'appuie largement sur les propriétés déterminantes du rhizome que Gilles Deleuze et Félix Guattari définissent dans *Mille plateaux* en 1980. Selon ces auteurs, le rhizome s'oppose à la rigidité des racines et donc des hiérarchies prônant, par conséquent, la mobilité et la souplesse comme facteurs essentiels à une constante mutation. Plusieurs principes fondamentaux régissent le rhizome comme le « principe de connexion et d'hétérogénéité » qui implique que le rhizome se forme par une liaison hétérogène des différents éléments le constituant sans pour autant qu'un ordre préalable ne soit établi. Ainsi, « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être » (Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, 13). Ils expliquent également le « principe de multiplicité » qui « n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature (les lois de combinaison croissent donc avec la multiplicité) » (14). C'est en utilisant cette théorie, qu'Édouard Glissant vient ensuite préciser que

le rhizome est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air, sans qu'aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable. La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. (Glissant, *Poétique de la Relation*, 23).

Tzvetan Todorov n'écrivait-il d'ailleurs pas que « les Autres, je dois 'm'en imbiber d'abord, puis m'en extraire, afin de les laisser dans toute leur saveur objective' » (Todorov, *Nous et les autres*, 363), réflexion qui conforte la nécessité d'échanger avec autrui sans le posséder. Avoir une identité, pour Glissant, revient alors à marginaliser l'isolement et à s'ouvrir sur le partage, à favoriser l'ouverture à l'autre, à l'ouverture au monde, sans pour autant se confondre dans l'autre. L'identité glissantienne engage la mouvance, l'extension du « je » à l'autre et de l'autre au « je » dans « un rapport fondateur à l'Autre » (Glissant, 27). Ainsi, l'identité vue sous le prisme de la théorie glissantienne rejoint une forme d'identité dans la recherche de ce qui fonde la subjectivité d'un individu au travers des rapports qu'il entretient avec le monde. L'identité semble évoquer une construction en perpétuelle mutation, toujours inachevée qui tente de situer son essence malgré sa constante négociation avec l'espace qui l'entoure. Comme l'explique Guy Di Méo, « s'identifier c'est ainsi établir un bilan quasi permanent de ses liens sociaux et spatiaux, de ses appartenances ; c'est une quête constante de la cohérence de soi » (Di Méo, 7).

Dans la thèse que je me propose d'écrire, nous comprenons alors l'identité comme une compréhension des rapports d'un individu à l'espace qui l'entoure et qui s'inscrit dans la construction de soi en relation avec le monde. Sans complètement réfuter l'influence du temps dans la construction du récit ou même dans la construction identitaire, je m'intéresse néanmoins ici à l'espace comme vecteur préférentiel des relations créées par les individus. En effet, la théorie littéraire s'est longtemps consacrée à l'étude de la temporalité dans la construction du récit (voire dans la construction identitaire), mais il est important de considérer l'espace comme un élément fondamental dans la production du sens, tout autant que dans la relation que les personnages établissent avec lui. D'ailleurs, Henri Mitterand écrit à propos de l'espace que « c'est le lieu qui fonde le récit »

(Mitterand, *le discours du roman*, 194) dans la mesure où « l'événement a besoin d'un ubi autant qu'un quid ou d'un quando ; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité » (Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*). Jean Weisgerber dans son étude du roman moderne du XVIIIe siècle conteste la description de l'espace en tant que simple décor et la fonction ornementale et d'encadrement que lui attribuait la théorie littéraire traditionnelle en l'élevant au rang de personnage. Pour lui, l'espace est, au contraire, « jonché d'obstacles, criblé de fissures, défini par des directions et lieux de privilégiés, bourré de sons, de couleurs, de parfums » (Weisgerber, *l'espace romanesque*, 19). Ainsi, l'espace n'est pas donné mais « se construit au fur et à mesure » (29) par le mouvement, l'expérience sensorielle des personnages, leurs émotions. Cette conception de l'espace rejoint alors l'idée d'une relation, d'un échange entre l'individu et l'espace.

Dans la littérature francophone, l'espace prend, par ailleurs, une dimension plus dramatique si l'on considère son héritage historique. En effet, pour les auteurs francophones, le questionnement identitaire s'est toujours inscrit dans un déséquilibre de l'identité lié à la modification de l'espace par le colonialisme, par l'intrusion occidentale (ce qu'aujourd'hui Patrick Chamoiseau appelle une « domination silencieuse »). Les littératures francophones postcoloniales, dont font partie les ouvrages examinés dans cette présence étude, ne sont donc pas les seules à interroger l'espace dans son rapport avec l'identité. Déjà en 1939, Aimé Césaire dans son *Cahier d'un retour au pays natal* décrivait la décrépitude de son île infligée par la présence des colons que celle-ci soit géographique, sociale ou culturelle. Il écrit ainsi

Au bout du petit matin bourgeonnant d'anses frêles les Antilles qui ont faim, les Antilles grêlées de la petite vérole, les Antilles dynamitées d'alcool, échouées dans la boue de cette baie, dans la poussière de cette ville sinistrement échouées.

Au bout du petit matin (...) les fleurs de sang qui se fanent et s'éparpillent dans le vent inutile comme des cris de perroquets babillards ; une vieille vie menteusement souriante, ses lèvres ouvertes d'angoisses désaffectées ; une vieille misère pourrissant sous le soleil silencieusement ; un vieux silence crevant pustules tièdes, l'affreuse inanité de notre raison d'être. (Césaire, *Cahier*, 8)

Sans faire une analyse précise de ces quelques lignes, on comprend rapidement que Césaire dénonce l'occupation coloniale de la France sur les terres martiniquaises. Les Antilles vérolées prennent au piège les Hommes dans ce qu'ils ont de plus chers, leur individualité. Bien plus tard et dans un tout autre genre, Fatou Diome, écrivaine sénégalaise, publie en 2003 *Le ventre de l'Atlantique*. Elle y dépeint de façon précise la situation que vivent les immigrés africains en France et la désillusion que la plupart d'entre eux connaissent dès leur arrivée dans ce pays pourtant porteur d'espoir. Une fois encore, l'espace devient très vite oppressant et empêche le développement de l'identité. Pour Salie (le personnage principal), la France c'est la précarité, pour son frère Madické resté au pays, c'est l'eldorado. Ainsi l'espace, aussi bien que sa représentation dans l'imaginaire, décrit une complexité identitaire qui, comme dans *Bleu Blanc Rouge* d'Alain Mabanckou, se perpétue par le mythe qu'une prétendue réussite est possible.

Dans le cadre de cette thèse, je vais donc considérer l'espace selon trois sphères principales : la géographie, le naturel, l'humain. Bien qu'elles ne soient pas toutes nécessairement présentes au sein d'un même roman, ces sphères vont me servir de point d'ancrage pour analyser l'interactionnisme et la dépendance des relations qui s'y nouent et s'y dénouent mais aussi pour la rapprocher de l'idée d'*identité-relation* en ce qu'elle établit une interrelation, une corrélation avec les individus. Ainsi, l'espace dit géographique s'entend sur la relation que les individus entretiennent avec, d'un côté, leur pays d'origine et/ou leur pays de convoitise (on comprend bien sûr l'Afrique et la France)

ou bien, d'un autre côté, tous les espaces « concrets » qui définissent des lieux précis tels que les maisons, les églises, les grottes⁵. L'espace que j'appelle « naturel » fait référence, quant à lui, à l'environnement naturel dans lequel certains individus évoluent. Par là, j'entends bien évidemment tous les éléments de la Nature comme entre autres les bois, les plantes, ou bien encore l'eau⁶. Cet espace représente, pour certains de nos protagonistes, un élément fondamental dans la reconnaissance identitaire. Finalement, l'espace humain atteste de toutes les relations qui à la fois se combinent et se dérèglent entre les individus. L'espace humain influence donc l'identité dans son rapport avec autrui mais également dans sa dépendance avec soi-même.

Tous ces espaces représentent souvent des espaces que l'on traverse. Ce déplacement, qu'il soit physique ou métaphorique, constitue la base essentielle de la relation espace/identité. En effet, dans le corpus choisi, l'identité apparaît comme une quête – presque comme une conquête – qu'il est impératif d'entreprendre. La base des identités dans ces romans, que ce soit chez Mabanckou, Miano ou bien encore Chamoiseau, se retrouve pour la plupart menacée soit par une situation particulière, soit par un individu spécifique. Cette identité souvent fragmentée, fréquemment malmenée doit, pour commencer à se construire, s'échapper du carcan imposé par un espace endémique. Alors que pour certains, l'esclavage ou les résidus de la colonisation bouleversent leur individualité, pour d'autres, la menace devient intimement plus personnelle, notamment pour Musango dans *Contours du jour qui vient* qui subit le rejet constant de sa propre mère. Face à ces situations désespérées, les protagonistes se retrouvent souvent dans l'obligation de quitter leur lieu d'origine pour tenter d'engager la négociation d'une (re)-construction identitaire. Cependant, ce n'est pas le déplacement en

⁵ Tous ces exemples sont tirés des ouvrages constituant mon corpus.

⁶ Ces espaces sont décrits dans le roman de Patrick Chamoiseau, *l'esclave vieil homme et le molosse*.

lui-même qui influence cette quête mais bien les espaces que les protagonistes traversent associés aux relations qu'ils établissent avec eux.

Ce qui va ainsi intéresser mon propos, c'est de démontrer que peu importe l'espace dans lequel évolue un individu, l'identité qui s'y développe est tributaire des relations qu'il entretient avec son espace. Je me pose donc la question de savoir si les protagonistes des romans étudiés peuvent développer une conscience de soi et de quelle manière celle-ci se construit. Sont-ils capables de se poser en tant que « je » conscient de ce qu'ils sont ? De quelle manière un espace bien défini modifie-t-il la perception de « soi » ? La traversée des espaces bénéficie-t-elle toujours à l'identité ? Quelle définition peut-on donner à l'identité dans des romans où celle-ci est, la plupart du temps, tourmentée ? À travers ces problématiques, nous voyons que l'identité doit se faire mouvante et que conquérir son identité, c'est reconquérir l'espace. Cette reconquête ne se fait pas par une maîtrise de l'espace mais bien par un faisceau d'échanges (linguistiques, culturels, familiaux, sociaux) qui vont venir forger l'identité.

Le but que je me propose d'atteindre est d'exposer trois exemples de transformation identitaire par l'espace afin de mettre en avant l'importance de la mouvance de l'identité. Cette problématique sera ainsi étudiée en perspective de trois romans francophones, *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano, *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau, et *Bleu Blanc Rouge* d'Alain Mabanckou. À leur manière, ces trois romans décrivent l'expérience de trois protagonistes aux trajectoires divergentes mais qui dépeignent une lutte incessante pour tenter de comprendre (et de saisir) leur identité en relation avec leur espace environnant. Tandis que Musango, l'héroïne de Miano, et l'esclave vieil homme de Chamoiseau illustrent une compréhension et une acceptation de la multiplicité et de l'échange avec l'espace, Massala Massala, en contre-exemple, se retrouve face à un échec qui se perpétue dans la réactivation du mythe

français pour lequel « l'imaginaire est en position de rivaliser avec la réalité » (Moudelino, *Parades postcoloniales*, 111).

Afin de comprendre les mécanismes liés à la construction identitaire par l'espace, je commencerai mon analyse par l'étude du roman d'Alain Mabanckou, qui décrit la migration d'un jeune africain, Massala Massala vers la France des années 90 (et plus précisément vers Paris) où « le rêve et la réalité ici n'ont plus de frontières » (Mabanckou, 222). Dans ce roman, l'expérience identitaire du protagoniste reflète, en effet, l'échec d'un processus d'individuation lié, en partie, à une réactivation de l'espace onirique. Cette réactivation est rendue possible par le retour incessant des « Parisiens »⁷, incarnation du mythe français par excellence. Pour expliquer ce phénomène, Lydie Moudileno souligne que le retour victorieux des migrants et la multiplication des récits donnent effectivement à l'imaginaire la possibilité de rivaliser avec la réalité, brouillant ainsi la frontière entre rêve et réalité. Le rêve de réussite de Massala Massala se confondant avec l'idéalisation de l'espace français ainsi qu'avec une « matérialisation »⁸ de l'identité, le jeune protagoniste se laisse enfermer dans une prison à la fois physique et mentale qui le marginalise. Cet espace de la prison, dans laquelle se finit par ailleurs sa migration, termine d'achever son isolement en métaphorisant son identité. Ainsi, exilé à la fois géographique et symbolique, son expérience identitaire ne peut se terminer que dans la chute et la désillusion. C'est, en effet, pris au piège dans une logique illusoire de réussite et dessaisi de toute liberté que s'engage en lui une remise en question de son identité d'homme. Cet échec migratoire ne l'empêchera pourtant pas de déclarer « oui, je repartirai en France » renforçant ainsi le mythe.

⁷ Le concept de « Parisien » est un concept particulier en ce qu'il désigne des jeunes dandys congolais dont le but premier est d'arriver à Paris et de réussir par tous les moyens.

⁸ J'appelle « matérialisation » de l'identité le fait que cette identité soit définie par la relation de l'individu avec des objets, des symboles.

Cette faillite du processus d'individuation va, dans un second temps, me permettre de considérer la négociation de l'espace et de l'identité dans *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano pour étudier les difficultés rencontrées par Musango, une jeune fille de neuf ans, pour comprendre et accepter son identité de femme. En effet dans ce roman, Musango (qui signifie « la paix » en douala) est forcée par sa propre mère à quitter le foyer familial et à élire domicile « aussi loin que je le pourrais » (Miano, 20). Ce rejet maternel basé sur une croyance maléfique est l'élément déclencheur de la quête identitaire entreprise par la petite fille et qui n'aura de cesse de s'alimenter de la nécessité absolue de retrouver cette mère, qui pourtant refuse de l'accepter, afin d' « aller à la source de ton [sa mère] existence, pour trouver l'origine du mal » (122). Les espaces que la protagoniste traverse sont multiples et forment un des éléments clés de sa construction identitaire. L'espace de ce roman se définit donc de plusieurs manières mettant en lumière son degré métaphorique. Il est caractérisé, en effet, par une progression qui montre l'évolution du personnage par sa relation avec ce qui l'entoure, mais aussi avec ce qui la constitue. Cette progression s'inscrit dans une chronologie qui retrace les étapes narratives de son périple identitaire. L'espace est alors multiple et ne se limite pas aux endroits traversés par Musango, ce qui offre la possibilité de s'intéresser à trois types d'espaces dont l'espace corporel, l'espace familial et l'espace géographique. Ces trois espaces vont informer l'identité de Musango, qui va se métamorphoser au cours des trois ans que constitue son périple. Par leur entremise, le roman décline peu à peu leurs importances respectives aux yeux de l'héroïne qui petit à petit échange avec son passé, se confronte à ses origines jusqu'à « [êtreindre] puissamment les contours du jour qui vient » (Miano, 248).

Dans son ouvrage, Léonora Miano offre à son héroïne un avenir ouvert sur le monde qui marque ainsi la conséquence d'une réussite de la Relation à travers un échange perpétuel avec l'espace environnant mais qui place également l'identité sous l'égide de la

renaissance. Cette renaissance est aussi ce qui va motiver le protagoniste du second roman que je me propose d'analyser, *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau. En effet, dans ce récit, l'auteur nous met en face d'un esclave qui, poussé par une soif de liberté, va s'enfuir de la Plantation dont il est pris au piège. Cette fuite est le premier élan vers sa construction identitaire qui sera marquée par sa relation intime avec l'espace végétal et liquide, où l'harmonie de son corps et des éléments naturels transcende son identité jusqu'à la « solidification » totale de celle-ci dans les « os » et la « pierre ». L'esclave, au service du maître Béké, subit ainsi la « décharge » et se lance à travers les « Grands-Bois » où il se retrouve dans une autre réalité, celle de la nature, qui va stimuler sa métamorphose. De ce fait, par sa fuite et sa fusion avec l'environnement, le narrateur « il » se transforme en narrateur « je » affranchissant de cette manière le « moi » libérateur, synonyme de possession de soi par la parole poétique. Cependant, ce roman ne décrit pas seulement l'évidente renaissance de l'esclave vieil homme mais il propose également la métamorphose du marqueur de parole en guerrier de l'imaginaire faisant ainsi explicitement intervenir l'auteur dans la production de son récit. La transformation qui prend place dans l'univers diégétique sert alors de vecteur à la transformation du marqueur de paroles en écrivain créole qui, après avoir domestiqué l'espace créole, donne naissance au guerrier de l'imaginaire. Ces deux métamorphoses mises en parallèle, celle de l'esclave vieil homme et celle du marqueur de paroles en guerrier de l'imaginaire, décrivent ainsi l'identité créole par le lien qui se constitue entre la diégèse et l'écriture. On comprend alors que l'espace est à la fois créateur d'identités mais aussi destructeur dans la mesure où la naissance de l'écrivain nécessite la mort du protagoniste.

Cette naissance de l'écrivain va enfin me permettre de m'intéresser dans un quatrième et dernier chapitre à l'espace que constituent la création littéraire et l'écriture. En effet, toutes les transformations identitaires analysées dans les chapitres précédents (à

l'exception de celle de l'écrivain chez Chamoiseau) se produisent dans l'univers diégétique des romans évoqués. Mais qu'en est-il de ce qui se passe dans le processus de création littéraire ? Peut-on parler d'une identité littéraire ? En me référant à des auteurs théoriques tels que Gérard Genette, Maurice Blanchot, Roland Barthes ou bien encore Mikhaïl Bakhtine, j'examinerai ce qui manifeste de la spatialité littéraire, c'est à dire la manière dont le langage dans sa relation avec les autres éléments du récit est générateur d'espace dans ce qu'il représente « un système de relations purement différentielles où chaque élément se qualifie par la place qu'il occupe dans un tableau d'ensemble et par les rapports verticaux et horizontaux qu'il entretient avec les éléments parents et voisins » (Genette, *la littérature et l'espace*, 45). De surcroît, j'utiliserai cette étude pour revenir sur l'implication de l'auteur dans ce processus, mais aussi pour prendre comme angle d'attaque si celui-ci s'affirme clairement dans son œuvre ou si à l'inverse il s'efface complètement au profit de son énoncé : comment l'auteur élabore-t-il l'espace diégétique et comment organise-t-il pareillement l'espace sur la page ? Existe-t-il une dynamique de l'espace littéraire ? À l'aune des résultats obtenus, une base de spatialité, en tant qu'échantillon de la littérature francophone contemporaine, s'amorce pour voir émerger sur le plan diégétique des identités, des échanges et du partage, mais également une relation avec le lecteur (une sorte de « mise-en-relation » par la littérature).

Chapitre 1

« Douce France » : Mythe ou Réalité ? S'appropriier l'espace français dans *Bleu Blanc Rouge* d'Alain Mabanckou

« *Le rêve et la réalité ici n'ont plus de frontière* » (*Bleu Blanc Rouge*, 222)

« *La terre promise est toujours de l'autre côté du désert* »
(Edmond Jabès)

C'est en 1998 que pour la première fois, *Bleu Blanc Rouge* d'Alain Mabanckou est publié en France. Premier roman de cet auteur congolais habitué jusqu'alors à l'écriture poétique, il décrit la migration d'un jeune africain, prénommé Massala Massala (signifiant « ce qui reste restera, ce qui demeure demeurera »⁹ (Mabanckou, 127)), vers la France des années 90 (et plus précisément vers Paris). Cette migration, bien que voulue, ne se passe pas tout à fait comme prévu et résulte, pour le protagoniste, en un séjour à la maison d'arrêt de Seine-Saint-Denis et un retour assez brutal dans son pays d'origine. Ce désir de migration ne se fait évidemment pas sur un coup de tête, mais est alimenté par son « ami » Moki, un « Parisien »¹⁰ accompli. Ce marchand de rêve dépeint, en effet, une image plus que parfaite de sa réussite dans l'Hexagone, ce qui provoque chez tous les jeunes hommes de cette petite ville près de Pointe-Noire une envie dévorante de « réussir » à leur tour. Néanmoins, le chemin est semé d'embûches et les résultats escomptés pas toujours à la hauteur de leurs espérances.

Alain Mabanckou présente donc à travers ce roman une facette d'une certaine jeunesse congolaise dévorée par le désir de trouver le succès en France et plus particulièrement à Paris. Paris, « la tour Eiffel, l'Arc de Triomphe ou l'avenue des

⁹ Mabanckou, Alain. *Bleu Blanc Rouge*. Paris : Présence africaine. 1998.
Toutes les citations seront tirées de cette édition.

¹⁰ Le concept de « Parisien » est un concept particulier en ce qu'il désigne des jeunes dandys congolais dont le but premier est d'arriver à Paris et de réussir par tous les moyens. La notion de « Parisien » sera plus largement développée dans une partie ultérieure.

Champs-Élysées » (36) fait rêver, et c'est bien là le problème. L'idée que l'on s'en fait n'est pas toujours conforme à la réalité et l'auteur, à travers la quête identitaire de son personnage principal et les difficultés qu'il rencontre, met en avant cette image trop lisse et trop idéaliste de la France. Cependant, c'est bien cette même image qui va pousser Massala-Massala à partir et « à abandonner ses empreintes loin derrière lui afin d'affronter un autre espace, un espace inconnu » (37). Tout l'enjeu de ce départ réside donc dans la capacité pour un individu à se confronter à un nouvel espace et, dans le cas de Massala-Massala à « être à même de voler de ses propres ailes » (37), chose qu'il sera incapable d'accomplir.

Ce qui apparaît donc comme capital est la relation entre les espaces traversés par le protagoniste (physiquement ou métaphoriquement) et leur influence sur sa propre identité. Dans ce roman, l'expérience identitaire du protagoniste reflète, en effet, l'échec d'un processus d'individuation lié, en partie, à une réactivation de l'espace onirique. Cette réactivation est rendue possible par le retour incessant des « Parisiens »¹¹, incarnation du mythe français par excellence. Pour expliquer ce phénomène, Lydie Moudileno souligne que le retour victorieux des migrants et la multiplication des récits donnent effectivement à l'imaginaire la possibilité de rivaliser avec la réalité, brouillant ainsi la frontière entre rêve et réalité. Le rêve de réussite de Massala Massala se confondant avec l'idéalisation de l'espace français ainsi qu'avec une « matérialisation »¹² de l'identité pousse le jeune protagoniste à se laisser enfermer dans une prison à la fois physique et mentale qui le marginalise. Cet espace de la prison, dans laquelle se finit par ailleurs sa migration, termine d'achever son isolement en métaphorisant son identité. Ainsi, exilé à la fois géographique et symbolique, son expérience identitaire ne peut s'achever que dans la

¹¹ Le concept de « Parisien » est un concept particulier en ce qu'il désigne des jeunes dandys congolais dont le but premier est d'arriver à Paris et de réussir par tous les moyens.

¹² J'appelle « matérialisation » de l'identité le fait que cette identité soit définie par la relation de l'individu avec des objets, des symboles.

chute et la désillusion. C'est, en effet, pris au piège dans une logique illusoire de réussite et dessaisi de toute liberté que s'engage en lui une remise en question de son identité d'homme. Il en vient d'ailleurs à se demander ce qui l'a mené à « [oublier] d'être celui qu'[il a] toujours été » (Mabanckou, 11).

La faillite de l'identité que décrit Mabanckou se manifeste ainsi dans l'échec du processus d'individuation qui voit le protagoniste s'identifier à d'autres identités en tentant de les imiter et non en établissant une relation avec elles. Devenir l'« autre » reflète alors la problématique de la réalisation de soi dans un milieu étranger, et plus précisément ici, en France. Dans le domaine de la psychologie analytique, c'est en 1936, à la suite d'un voyage en Inde, que Carl G. Jung commence à mettre en place le concept d'individuation. Alors qu'il s'y trouve dans le but de découvrir la mythologie hindoue, Jung tombe gravement malade (il contracte la dysenterie) et côtoie la mort de très près. Se trouvant dans un état proche du coma, il fait des rêves récurrents dans lesquels il aperçoit le Saint Graal et en arrive à la conclusion que le concept de Soi devrait s'assembler avec un sens personnelle de l'existence (symbolisé par le Saint Graal), c'est à dire que le Soi devrait dépasser les représentations classiques du destin (de ce qui est inévitable) afin d'arriver à la réalisation de la psyché individuelle¹³.

Jolande Jacobi, une analyste de Jung, décrit cette idée de façon très simple, en employant un exemple très concret dans un paragraphe de son ouvrage *The way of individuation*. Elle écrit :

¹³ La "psyché individuelle" dans la pensée de Jung est formée de ce qui compose le conscient et l'inconscient d'un individu. Le conscient (l'ego) et l'inconscient (le Soi) ne sont donc pas antithétiques mais "travaillent" bien ensemble afin de constituer la psyché. C'est ainsi que Jung définit la psyché comme un état d'équilibre dont le Soi et l'ego se compensent : "Conscious and unconscious are bound up with one another by the law of compensation which is expressed in the strictest form of causality imaginable and in most delicately poised state of balance" (Josef Goldbrunner, 37)

Like a seed growing into a tree, life unfolds stage by stage. Triumphant ascent, collapse, crises, failures, and new beginnings strew the way. It is the path trodden by the great majority of mankind, as a rule unreflectingly, unconsciously, unsuspectingly, following its labyrinthine windings from birth to death in hope and longing. It is hedged about with struggle and suffering, joy and sorrow, guilt and error, and nowhere is there security from catastrophe. For as soon as a man tries to escape every risk and prefers to experience life only in his head, in the form of ideas and fantasies, as soon as he surrenders to opinions of 'how it ought to be' and, in order not to make a false step, imitates others whenever possible, he forfeits the chance of his own independent development. Only if he treads the path bravely and flings himself into life, fearing no struggle and no exertion and fighting shy of no experience, will he mature his personality more fully than the man who is ever trying to keep to the safe side of the road. (Jacobi, *The Way of Individuation*, 16)

Dans cette citation, on comprend alors que l'individuation exige le dépassement des représentations du destin, c'est à dire la nécessité d'aller au-delà du chemin tracé, d'aller hors des sentiers battus, pour enfin se confronter à sa « véritable » identité, à mi-chemin entre le Soi (l'inconscient) et l'ego (la supposé conscience de soi dans le monde). De la même manière qu'une graine qui germe pour devenir un arbre doit faire face à d'innombrables obstacles - certains utiles, d'autres plus destructeurs – la vie de l'humanité est faite de « triomphes » mais aussi de « crises » et ne peut être vécue de manière attentiste. En effet, l'individu, selon Jung, ne peut pas suivre le chemin qui a été tracé pour lui, mais doit, au contraire, se créer sa propre idée de la vie et prendre le contrôle de lui-même. Pour ce faire, il doit oser entendre son inconscient et qu'il arrive à se rendre compte des antagonismes de sa psyché.

De cette façon, le processus d'individuation selon Jung nous amène à le décrire comme la réponse d'un appel de l'inconscient à l'égo (le Soi conscient). Cette réponse sera émise sous la forme d'une émancipation de l'individu d'un groupe défini par un certain ordre, principalement la société dans laquelle il vit. Cette émancipation, quant à elle, se fera petit à petit pour s'achever avec la découverte et la reconnaissance de sa « vraie personnalité ». Pour Carl G. Jung, l'individuation est donc, selon ses propres mots, « [...] le processus par lequel un être devient un « in-dividu » psychologique, c'est à dire une unité autonome et indivisible, une totalité » (Jung, *Ma vie*, 457). En d'autres termes, le processus de création de l'individu correspond à la réalisation du Soi à travers une prise en compte progressive des éléments contradictoires, conscients et inconscients, qui forment sa « totalité » psychique.

Dans *Bleu Blanc Rouge*, Massala-Massala se retrouve cependant dans l'incapacité de dépasser le jugement d'autrui et donc d'accepter les contractions de sa « totalité ». Pris dans sa logique d'imitation, il se retrouve incapable de contrôler son identité. Les espaces qu'il traverse, de son pays d'origine à Paris, contribuent également à cette perte de contrôle dans la mesure où ils piègent d'une certaine manière son identité et le pousse à se poser des questions sur ses véritables intentions. Tout au long du roman, n'étant que de « passage », son périple va l'isoler de plus en plus des autres mais principalement de lui-même jusqu'à connaître le véritable isolement, celui de la prison. Cette prison, qui ouvre et ferme le roman, ne laisse aucune chance à Massala-Massala et l'enferme dans une cellule à la fois réelle et symbolique, synonyme de chute et de désillusion :

J'étais resté enfermé dans cette nuit interminable. Je ne savais plus ce que signifiait le jour, la liberté. Je ne pouvais qu'inventer la lumière avec les étincelles des souvenirs. Je m'accrochais au fil ténu de l'espérance. Un jour, la lumière jaillirait, illuminerait l'horizon. Pour l'heure, c'était le règne de la nuit. (Mabanckou, 201)

C'est donc dans cette perspective d'échec de processus d'individuation dû à une absorption de l'espace environnant que je vais étudier ce roman. Nous verrons que peu importe l'espace dans lequel se trouve le protagoniste, son individualité ne peut décentement se développer, d'une part à cause d'une idéalisation de la réussite parisienne, mais également à cause de ce que j'appellerai la matérialisation de l'identité, c'est à dire la définition de l'identité de Massala-Massala par des objets (comme le visa ou bien encore un nom de famille), des espaces (des non-lieux), une apparence physique qu'il faut avoir (le phénomène de la sape). Tous ces éléments participent à une « mise en scène des identités » (Moudileno, *parades postcoloniales*, 15) qui s'inscrit dans un discours de déconstruction de l'identité plus que de reconnaissance de soi. Dans ce roman, Massala-Massala reproduit, en effet, un schéma qui est censé fonctionner (suivant l'exemple de Moki, le « Parisien ») mais qui, au contraire, lui fera défaut.

1.1

La réussite française : l'idéalisation du Parisien

Ce « succès » idéalisé du Parisien tient ainsi en partie à l'image que celui-ci donne de sa réussite à ces compatriotes restés au pays. Dans la deuxième partie de son roman, Alain Mabanckou raconte en effet la manière dont le personnage de Moki décrit à la fois Paris mais également sa réussite dans la capitale française. Le tableau qu'il en fait dépeint un Paris accueillant, ouvert aux « battants », un Paris synonyme d'ascension sociale dont il est la preuve vivante.

Ce qui est, à première vue, étonnant c'est l'insistance faite sur l'obligation de s'installer à Paris et non en province pour réussir (selon les critères transmis par Moki et qui se fixent dans l'imaginaire du reste de la communauté). Toutes les villes en France ne peuvent donc pas être associées au succès. Le narrateur, résidant toujours à Pointe-Noire, indique effectivement, « Je voulais tout savoir sur la vie en France. Mais surtout à Paris.

La France, ce n'était ni Marseille, ni Lyon, encore moins des villes inconnues de nous comme Pau, Aix ou Chambéry. La France, c'était Paris, au nord de ce pays ... » (Mabanckou, 88).

Cette obsession de Paris amène les habitants de Pointe-Noire à mépriser ceux qui partent en France mais atterrissent en province, ces « Paysans », « aigri[s], [des] austère[s] étudiant[s] en doctorat » (89), bref des immigrants sans succès. Ces mêmes Paysans dénigrent souvent la capitale et donnent des informations, bien que réelles dans les faits, inacceptables aux yeux des Ponténégrins. Pour eux :

Le Paysan ment. C'est un grand menteur. Il ne changera pas. Sa frustration est la même. Il aime la facilité. Il est toujours en train de se plaindre. De conseiller aux émules de réfléchir deux fois avant d'aller en France s'ils n'ont rien à y faire. Faites attention, vous errerez dans la ville de Paris comme des balles perdues. Je sais de quoi je parle, n'y allez pas si vous n'avez rien à y faire. (90)

Cette critique est par ailleurs tout de suite contredite par le Parisien qui lui, au contraire, souligne que :

Venez en France, vous verrez, il y a tout, vous serez comblés, vous n'en croirez pas vos yeux, la ville est belle, il y a plein de petits boulots, ne gâchez pas votre temps au pays, l'âge ne vous attendra pas, venez, venez, il y a des appartements, si vous êtes feignants, les allocations vous seront versées, venez, venez, un jour vous aurez la même Mercedes que les membres du gouvernement, n'écoutez pas ces Paysans, ils sont exilés en province, ils sont chauves, ont la quarantaine et traînent encore les bancs de l'école avec des petits Blancs qui peuvent être leurs petits-fils. Ne les écoutez pas, ces types, ne les écoutez pas !¹⁴ (91)

¹⁴ Avec cette comparaison entre les Parisiens et les Paysans et leur vision respective de Paris, on peut se demander si Mabanckou n'établit pas ici une critique du comportement

Paris envahit ainsi l'esprit de tous les Ponténégrins et pour rien au monde ne concéderont-ils d'aller ailleurs qu'à Paris. Du reste, Moki avoue lui-même qu'il ne peut se passer de Paris et qu'habiter là-bas est devenu comme une drogue dont on ne peut (dont on ne veut) pas se débarrasser, « y aller, c'est accepter désormais de ne plus vivre sans elle » (86). Le succès ne peut donc venir que de Paris.

Cependant, on est en droit de se demander ce qui pousse les migrants à vouloir s'établir dans une métropole comme Paris, mais également pourquoi, de façon beaucoup plus générale, décideraient-ils de quitter leur pays d'origine pour aller s'installer dans un pays étranger. Qu'est-ce qui dans le cas précis de Moki et du reste de la population de Pointe-Noire favorise, ou incite, ces individus à immigrer ? Qu'est-ce qui les pousse à jeter leur dévolu précisément sur la capitale française ?

L'immigration, ou plus exactement la nécessité d'immigrer, résulte d'un grand nombre de facteurs extrêmement variés qu'il serait difficile (et fastidieux) d'énumérer ici¹⁵. Je me concentrerai, par conséquent, sur les possibles raisons qui encourageraient les personnages de notre roman à abandonner leur terre natale pour se fixer dans un espace inconnu.

Dans sa tentative de théoriser l'immigration, Peter C. Meilaender utilise ce qu'il appelle un modèle « push-pull » pour s'efforcer de catégoriser les raisons d'une migration. Admettant que ce modèle puisse être trop réducteur¹⁶, il va néanmoins nous servir de point de départ pour essayer de comprendre, ce qui, dans le cas précis de nos personnages, les amène à considérer l'immigration comme une porte de sortie.

de certains africains qui ne basent le « succès » que sur une immigration vers la capitale française. Certains critiques ont analysé ce roman comme étant une « autofiction ». Se peut-il alors qu'Alain Mabanckou écrive d'expérience ?

¹⁵ Entres autres, on peut citer les raisons politiques, religieuses, les catastrophes naturelles, les regroupements familiaux et bien d'autres encore.

¹⁶ Notons également que Meilaender, lui-même, considère ce modèle (qu'il a, par ailleurs, emprunté à d'autres sociologues) comme étant limité.

Selon Meilaender, le modèle « push-pull » s'inscrit dans un courant qui décrit deux catégories d'immigrants, ceux qui souhaitent immigrer principalement par désir de quitter l'endroit où ils se trouvent (à cause du facteur « push ») et les autres qui sont attirés par un endroit en particulier (cette fois-ci à cause du facteur « pull »). Dans son ouvrage, *Towards a Theory of Immigration*, Meilaender continue sa démonstration en expliquant que l'un des éléments qui constituent les facteurs « push » est un élément économique, « economic factors can lead the well-off, as well as the poor, to leave their home for another country » (Meilaender, 15). Cependant, ce même facteur économique peut également être un facteur « pull » dans la mesure où il peut représenter la possibilité d'améliorer sa qualité de vie, une sorte de « economic opportunity » (16). Une autre raison que Meilaender suggère dans son livre est celle du rapprochement. Le désir de rejoindre des gens de son pays natal (principalement de la famille) qui ont immigré dans un pays étranger constituerait, en effet, un autre facteur « pull ». Ce phénomène, qui encourage les gens à voyager dans le but de retrouver de la famille ou des amis, s'appelle une « migration en chaîne »¹⁷. L'auteur explique que « the presence of relatives or friends in another country can be a powerful inducement to move there ; indeed, the phenomenon in which certain individuals migrate and then encourage others back home to join them, who then do the same thing in turn, is common enough to have received its own name, « chain migration » » (Meilaender, 16). Cette « migration en chaîne » décrit ainsi un effet que l'on retrouve dans *Bleu Blanc Rouge*. Les retours de Moki constituent pour les habitants de Pointe-Noire le point de départ de leur envie de le « rejoindre », mais plus précisément de rejoindre sa réussite. Le modèle que Meilaender expose pourrait ainsi s'appliquer à la situation que vivent les personnages dans le roman. On s'aperçoit, en effet, que ce qui amène certains Ponténégrins à vouloir suivre Moki, c'est en quelque sorte une

¹⁷ Traduction de « chain migration » faite par moi-même.

combinaison de facteurs « push-pull » : quitter leur pays pour trouver une meilleure situation économique mais également le désir de connaître le même destin que Moki.

Ce désir de migration favorisée par une volonté de trouver une meilleure situation économique est aussi renforcé par la situation précaire que vivent certains jeunes Africains. Dans son article, « *Frime, escroquerie et cosmopolisme* », Dominik Kohlhagen explique, en effet, qu'à cause de cette situation précaire, les jeunes africains voient dans le départ vers la France une échappatoire. Le retour de ceux qui ont réussi favorise cette perspective et vient bouleverser les codes sociaux et économiques. Les possibilités offertes par certains pays ou grandes villes africaines ne sont pas assez attractives pour des jeunes gens souvent déscolarisés qui voient « cet itinéraire de la rupture [la réussite à l'étranger] bien plus attrayant que les schémas de la réussites proposés, sur place, par l'Éducation nationale ou les structures traditionnelles » (98). Par la suite, citant Éliane De Latour, il précise que :

Là-bas [en Europe], tout devient possible puisque l'image de soi est entièrement à construire ; dans leur pays, elle est déjà, dès la naissance, prise dans les rets des systèmes de reconnaissance en vigueur. Ils doivent répondre à l'intérieur de normes préétablies, alors que dans les pays occidentaux, ils recommencent libres et anonymes, un nouvel anonymat, celui de l'étranger et non plus celui de l'autochtone invisible par les siens. Une autre naissance qui marque le parcours initiatique. Émigrer, c'est « être plus », c'est le rêve de prendre enfin son destin en main. (De Latour, « *Du ghetto au voyage clandestin...* », 99)

« Prendre son destin en main », pour Massala-Massala c'est avant tout un rêve. Un rêve de partir pour la France, partir pour cet eldorado où tout est possible. Celui-ci, nourri par les histoires et autres anecdotes de Moki, « ce pays lointain [la France], inaccessible malgré ses feux d'artifice qui scintillaient dans le moindre de mes songes et me laissaient,

à mon réveil, un goût de miel dans la bouche » (36), est une représentation mentale de ses espoirs, de ses ambitions forgée sur une image pervertie de la réalité. Ainsi, selon la définition du Petit Larousse illustré, le rêve est le produit des images fabriquées par l'imagination. C'est une « représentation, plus ou moins idéale ou chimérique, de ce qu'on veut réaliser, de ce qu'on désire »¹⁸. Selon Platon¹⁹, l'imagination serait, quant à elle, synonyme d'éloignement de la réalité nous conduisant dans l'erreur en nous détournant du monde tel qu'il est²⁰.

Ce rêve, Manthia Diawara, dans un article publié dans *La culture française d'ici et d'ailleurs*, le décrit volontiers comme étant un « rêve spécial. Il avait la possibilité de nous ériger au-dessus de notre condition d'Africains misérables » (Diawara, « *Mémoires d'en-France* », 59). Bien que souvent dicté par un besoin économique (voir pp.9-10), ce rêve français peut aussi être inspiré par la réussite d'autres Africains, comme par exemple pour Diawara, Léopold Sédar Senghor, véritable modèle de réussite « française ». Diawara raconte que :

Nous rêvions d'aller en France quand nous étions jeunes, parce que nous voulions démontrer ce dont le Nègre était capable. Nous rêvions de trouver notre place dans la civilisation universelle, et, pour cela, nous voulions nous imposer à Paris, la capitale du monde entier. Ah, Paris, cette ville qui permettait à chacun de prendre sa place, d'appartenir et de briller. On devenait parisien aussitôt qu'on mettait les pieds à Paris. Tout le monde s'y plaisait et contribuait à la définition de cette ville fantastique. (60)

Le désir de partir pour la France sonne donc dans l'esprit des individus comme un désir idéologique et économique. D'un côté, on veut briller et réussir en France et d'un autre

¹⁸ Définition citée du dictionnaire *Le petit Larousse illustré*, 2007.

¹⁹ Voir Livre IX de *La République*.

²⁰ Voir fragment 803 des *Pensées* de Pascal.

côté, on le fait parce que l'on veut aider financièrement sa famille pour, selon Diawara, qu'ils puissent se faire construire de belles maisons, acheter des animaux en guise d'investissement ou bien encore s'alimenter en riz ou mil durant les mauvaises saisons de récoltes.

Pour Massala-Massala, partir en France, c'est avant tout la rêver, c'est visiter le pays « par la bouche, comme on dit au pays [...] Il ne coûtait rien. Il n'exigeait aucun visa de sortie, aucun passeport, aucun billet d'avion. Y penser. Fermer les yeux. Dormir. Ronfler. Et on y était toutes les nuits ... » (Mabanckou, 36).

Seulement, l'espace français comme il se le représente, est loin d'être cet éden figuré par la bouche de ceux qui en reviennent. Malgré les difficultés qui peuvent être rencontrées lors de l'immigration parisienne, il semble que ce rêve doit à tout prix être conservé, comme si ce dernier faisait état de religion, religion que l'on se doit de vénérer et de soutenir. Massala-Massala, après être arrivé à Paris, indique d'ailleurs que « la religion du rêve est ancrée dans la conscience des jeunes du pays. Briser ces croyances, c'est s'exposer au destin réservé aux hérétiques. Je me sentais le devoir d'entretenir moi aussi le rêve. De la cajoler. De vivre avec. » (139). Il apparaît donc comme impossible de ne pas préserver le rêve parisien peu importe le prix à payer. Serait-ce alors une des raisons pour lesquelles Moki enivre la communauté de ces exploits même si cela signifie les tromper ?

« Au commencement il y avait ce nom.

Un nom banal.

Un nom à deux syllabes : Moki. » (35)

Voilà comment commence la description de ce personnage. Intrigant, mystérieux, énigmatique Moki. Cette première présentation du personnage, succincte, laconique, simple, reflète en quelque sorte l'influence qu'il a sur les autres, naturelle et efficace.

Cette domination est, d'une certaine manière, ce qui pourrait faire (et qui fera implicitement) basculer le destin de Massala-Massala. C'est ce nom de Moki, ou plutôt ce personnage, qui sera le catalyseur du changement opéré chez Massala-Massala. « Au pays », Moki est également connu sous le nom de « Parisien », ce jeune homme parti de son pays natal pour connaître la réussite à Paris. Mais alors, que sait-on de lui ? D'où vient-il ? Que fait-il ? Quel est son passé ? Personne ne le sait vraiment. Une chose est sûre :

Ce pays de blancs avait changé son existence. Il y avait une mutation, une métamorphose indéniables. Il n'était plus le jeune homme frêle dont on disait autrefois que, s'il était maigre comme une tige sèche de lantana, c'était parce qu'il mangeait debout et se couchait sur une vieille natte. Le fossé était béant. Ce n'était plus le même Moki. Il était robuste, radieux et épanoui. [...]. La France l'avait transfiguré. (40)

Voici donc Moki, cet être différent, transformé par sa vie en France et que les autres regardent « avec convoitise » (40). Ce qui marque en premier lieu dans cette description, c'est l'insistance faite sur sa métamorphose physique. Plus que simplement changé, le Parisien a été, au contact de la France, « transfiguré », c'est à dire embelli, rendu plus beau. Ce terme de « transfiguré » met en avant l'apparence de Moki, qui ne ressemble plus vraiment au jeune homme de Pointe-Noire qu'il était avant de quitter l'Afrique. Même sa peau a changé de couleur pour devenir de plus en plus blanche. Alors que les jeunes du pays s'entêtent à blanchir leur peau avec des produits bon marché afin de « singer les Parisiens », le narrateur remarque que Moki lui « s'appliquait sur tout le corps des produits à base d'hydroquinone » (60) qui rendait un éclat particulier à sa nouvelle peau à l'opposé de celle qu'il avait avant, « mal entretenue, mangée par la canicule, huilée et noirâtre comme du manganèse » (60).

L'évolution de Moki n'est pas simplement visible que dans sa peau blanchie, mais elle s'entend également dans sa manière de parler. Selon Massala-Massala, Moki parle le « *français français*, le fameux français de Guy de Maupassant » (62), il « employait les gros mots²¹. Il faut entendre par là tous ces mots qui caressaient agréablement l'oreille et qui étaient susceptibles d'émerveiller l'auditoire. Aussi, entre un mot simple, plus précis, et un mot grandiloquent, il optait pour celui-ci, qu'elle qu'en eût été sa signification... » (63). On se rend bien compte ici que de savoir parler le français de France constitue pour le narrateur une preuve indéniable de la transformation de Moki, allant même au-delà en symbolisant la réussite et l'intégration de celui-ci dans la société parisienne. D'ailleurs, le narrateur compare la façon de parler de Moki à celle des habitants restés au pays pour arriver à la conclusion que « nous ne parlions donc pas le vrai français. Ce que nous considérons comme le français avec notre accent de rustre, un accent brutal, sec et heurté, ne l'était pas en fait. C'était une suite inintelligible du *firofonfon naspa*, du petit-nègre d'ancien combattant présomptueux et collectionneur de médailles » (63). Massala-Massala fait par ailleurs état d'autres différences dans le comportement du Parisien, comme son régime alimentaire (à base de pain et de produits de France refusant le manioc ou le fougou), ou bien encore la chaleur du pays qui l'indispose.

Le succès de Moki se traduit ainsi d'un côté par un changement physique et comportemental mais également par son aspect matériel : ses vêtements²², la maison qu'il fait construire à ses parents, la voiture de son père et tous les autres « cadeaux » qu'il apporte pour les membres de sa famille. Cette matérialité, synonyme indéniable du succès,

²¹ À noter, le détournement de l'expression faite par Mabanckou, se référant ici non aux insultes mais aux « grands » mots. Cette technique vient renforcer l'idée du « français français » parlé par Moki, en contradiction avec le français parlé par le reste de la communauté.

²² L'apparence vestimentaire de Moki, mais également des migrants revenant de France, sera analysée dans la troisième partie de ce travail principalement à travers le phénomène de la sape.

touche, sans exception, tous les individus proches de Moki. Ce qui le transforme, lui, modifie aussi les agissements de tous ceux qui en bénéficient. Le succès de l'un devient par procuration, « par ricochet » (67) le succès des autres changeant ainsi l'attitude de ceux qui l'entourent. L'exemple le plus manifeste est celui de son père et de ses frères.

Grâce à l'ascension de son fils, le père de Moki devient de plus en plus influant dans le quartier jusqu'à se faire élire président du conseil du quartier. Cette élection ne va pas sans un changement d'attitude et le narrateur remarque d'ailleurs que « la vénération qu'on éprouvait à son égard commença à lui faire perdre la tête » (48). Son attitude change, « il déambulait dans le quartier, le buste en avant, la tête relevée et les deux mains dans les poches » (49), marquant de sa nouvelle notoriété les rues de la ville. De plus, « il mettait ses plus beaux vêtements, venus tout droit de Paris. Il s'investissait, prenait personnellement à tâche les courses à faire. Nous le connaissions affable, souriant et attentif à l'égard de la population. Il rangeait toutes ces qualités au vestiaire et affichait une austérité implacable » (52). Son changement d'attitude va jusqu'à l'émulation du comportement des parisiens, notamment lorsqu'il se retrouve en voiture avec ses chauffeurs sur lesquels il crie : « Vire à gauche ! Clignote ! Klaxonne ! Ne lui donne pas la priorité, tu ne vois pas que sa voiture est plus vieille que la nôtre ! Double-moi cet imbécile qui nous envoie de la fumée en pleine gueule ! [...] » (52). Interjections, injures, une conduite caractéristique des parisiens. Ainsi, il semble que le succès de Moki en France ait des répercussions et des conséquences sur la vie de son entourage. Comme mentionné un peu plus haut, le succès de Moki est un succès qui se partage indirectement donnant de ce fait des droits privilégiés aux membres de sa famille.

Dans le portrait que dépeint Mabanckou du personnage de Moki, ce dernier devient une sorte de Messie, un dieu que l'on vient écouter afin d'entendre la bonne parole. Lorsque Moki arrive, c'est comme si le rêve prenait enfin vie sous ses traits.

D'ailleurs le narrateur ne dit-il pas « Moki est arrivé » (55 et 60) renforçant de la sorte l'aspect cérémoniel de son arrivée. Tout dans le texte laisse penser que le retour de Moki est une mise en scène, une « messe annuelle » (86), comme un rituel sacralisé symbolisant sa réussite :

L'allure de Moki était leste, feutré. On aurait dit la chute d'une boule de coton sur le plancher. Il devait marcher au ralenti, en suspension. Chacun de ses mouvements se décomposait dans une élégance détaillée. Aucun geste, aucun mouvement n'était de trop. Tout était programmé au millimètre près. (61)

[...]

Le Parisien rajustait son pantalon jusqu'au nombril. Le geste était gourmé, compassé et étudié en vue de mettre en valeur ses chaussettes qui s'assortissaient à sa cravate. Un de ses frères lui tendait des lunettes de soleil Emmanuelle Khanh, non pour les porter, mais pour les poser légèrement au dessus du front. (70)

Le spectacle Moki rend alors la foule complètement folle, impatiente d'entendre ses aventures afin de pouvoir à leur tour rêver de Paris, rêver d'un succès similaire à celui du Parisien. Ce spectacle, Wandia Njoya dans son article « *Lark Mirror : African Culture, Masculinity, and Migration to France in Alain Mabanckou's Bleu Blanc Rouge* », le compare à une histoire qui serait racontée par un griot. Les aventures de Moki s'apparenteraient alors à celles d'un héros épique qui susciteraient bravoure et courage parmi les auditeurs. Dans la version de Moki, le héros (représenté par Moki lui-même) défie les institutions françaises grâce à sa persistance et son courage forçant ainsi l'admiration de Massala-Massala²³.

²³ Njoya, Wandia. « Lark Mirror : African Culture, Masculinity, and Migration to France in Alain Mabanckou's Bleu Blanc Rouge ». *Comparative Literature Studies* 46. 2 (2009) : 338-359

Le comportement exagéré de Moki lors de son retour au pays (son changement physique et moral) provoque donc une adoration sans précédent au sein de la population de son quartier. La réussite, matérialisée par tout ce qu'apporte et représente Moki, a une influence sur l'imaginaire de cette même population qui rêve d'expérimenter elle aussi la même gloire. Il semble donc que « [cette réussite] s'inscri[ve] dans la rupture et défini[sse] de nouvelles manières de se comporter en société. Son éthos est principalement fondé sur la prodada²⁴. Savoir se comporter en excentrique dans le cadre établi, montrer jusqu'à l'excès qu'on a les moyens d'être autonome, rendre ostensible son narcissisme. » (Kohlhagen, 99).

C'est ce comportement spécifiquement qui fait rêver le personnage de Massala-Massala et qui le pousse à vouloir se rendre en France afin de connaître le même succès. Tout cet aspect matériel du succès, ces parades du « parisien » crée l'illusion de la facilité de la réussite qui, comme l'indique Alpha Noël Malonga dans son ouvrage *Roman congolais*, « entretiennent le mythe et le mirage de Paris » (Malonga, *Roman congolais*, 119). Il crée l'illusion que la France est accessible et que le bonheur est à quelques heures d'avion. Seulement, pour Massala-Massala, l'expérience se révélera être plus difficile. S'attendant à trouver le succès, son arrivée à Paris le plongera un peu plus dans un bouleversement identitaire commencé, de façon inconsciente, dans son pays d'origine.

²⁴ La « prodada », Dominik Kohlhagen la définit comme étant la volonté de se montrer, c'est à dire de montrer que l'on peu « paraître » grâce au succès. Il faut donc avoir l'air le plus excentrique possible dans le but d'afficher sa réussite. Ce terme est un terme issu d'un vocabulaire spécifique attribué à la « frime » et qui prend racine dans le « coupé-décagé » (qui est à l'origine une danse apparue dans la communauté ivoirienne de Paris en 2002 et qui devient par lui suite phénomène de société symbolisant un comportement exubérant tant dans l'aspect physique que dans l'aspect moral mettant en valeur une certaine réussite). « Faire la prodada » (ou « se produire ») c'est alors se faire remarquer dans un seul but, celui d'exhiber sa fortune.

1.2

Non-lieux et matérialisation de l'identité

L'échec du processus d'individuation commence, en effet, au sein même du pays d'origine par l'illusion que la « réussite » de Moki provoque dans l'imaginaire de Massala-Massala. Cette image que fabrique le Parisien alimente la volonté du protagoniste de se rendre en France afin de, lui aussi, connaître la prospérité tant espérée. C'est donc dans cette optique que ce dernier quitte son pays et prend l'avion direction Paris-Charles de Gaulle.

Les conditions d'arrivée de Massala-Massala à Paris reste cependant un mystère. Alain Mabanckou ne donne, en effet, aucune information précise sur les sentiments du protagoniste à son atterrissage en France. Tout ce que l'on sait vient du chapitre précédent²⁵, « nous voyagerons toute la nuit, semblais-je entendre dire. Paris n'apparaîtra qu'aux premières lueurs de l'aube. C'était bien ce qu'il me disait. Je n'écoutais plus ... » (118). Après ça, les mois passent et Massala-Massala « [se remet] de [sa] commotion » (129). Le terme de « commotion », bien qu'implicite, informe de façon détournée de l'état d'esprit du personnage. On comprend alors que le choc, supposément assez violent pour lui avoir causé un traumatisme voire un bouleversement physique, lui a laissé un goût amer. Il doit, en effet, « s'en remettre » comme on devrait se rétablir d'une grave maladie qui nous aurait affaiblis ou comme on devrait se remettre d'une terrible nouvelle. Cette arrivée à Paris ne présage donc, pour l'instant, rien de bon... De plus, le narrateur, qui n'est autre que Massala-Massala lui-même, nous fait part, quelques lignes plus loin, de son « désenchantement » (129) quant à la réalité de sa vie en France. Pour l'instant, rien ne le met à l'aise dans cet environnement qu'il a du mal à faire sien. En se posant à Paris, il n'imaginait pas ce qu'allait devenir son quotidien, mais surtout, il ne pensait pas qu'il

²⁵ L'arrivée de Massala-Massala à Paris se fait effectivement dans la deuxième partie du roman (qui en comporte trois) intitulée « Paris »

allait rencontrer autant d'hommes dans la même situation que lui. Cette réalité, Massala-Massala la qualifie de

[...] nue. L'impossibilité de faire marche arrière. L'obligation de s'intégrer dans un milieu. Le temps qui paraissait rétif, suspendu sur les branches de la désillusion. (...). Pour l'heure, je restais en contemplation, ne sachant vers où m'orienter. J'étais suspendu à la volonté de Moki et, je le réalisai plus tard, à celle des autres, du milieu ... (130)

Ce débarquement à Paris n'est pas simplement un choc émotionnel mais il apparaît également comme un conflit identitaire. En effet, en parvenant à « s'établir » à Paris, Massala-Massala se rend compte de la difficulté de se reconnaître lui-même. Dès le début, on lui fait changer de nom et il devient alors Marcel Bonaventure :

Je dis ce nom parce que je m'y suis, à la longue, habitué alors même que ce n'est pas le mien. En réalité, je ne sais plus qui je suis. Ici, on a une faculté infinie de se dédoubler, de ne plus être ce qu'on a été pour être ce que les autres voudraient que vous fussiez et autant de fois qu'ils le voudraient. (126)

Commence alors ce que j'appelle une « matérialisation » (manipulation) de son identité amorcée par son contact avec un espace étranger. La matérialisation de l'identité, c'est le fait que ce qui définit l'identité du protagoniste ce sont des objets (comme le visa ou bien encore un nom de famille), des espaces (des non-lieux), une apparence physique qu'il faut avoir (le phénomène de la sape). Tous ces éléments participent à une « mise en scène des identités » (Moudileno, *parades coloniales*, 15) qui s'inscrit dans un discours de déconstruction de l'identité plus que de reconnaissance de soi. Dans ce roman, Massala-Massala reproduit, en effet, un schéma qui est censé fonctionner (suivant l'exemple de Moki) mais qui, au contraire, lui fera défaut.

De ce fait, le texte présentera souvent de nombreux exemples relatant d'une sorte de manipulation de l'identité du personnage principal. Tout d'abord, avant même de quitter l'Afrique, Massala-Massala se rend compte qu'il est le « double » de Moki et que « [sa] personnalité s'est estompée, s'est étiolée au profit de la sienne. » (39). Il rajoute qu'il « [a] vécu comme son ombre. [Il était] derrière lui. (...). C'est lui qui [l']a façonné. À son image. Il avait cautionné [ses] songes par sa manière d'être. » (39). Cette impression de ne pas « contrôler » son identité marque le début d'un bouleversement qui se poursuivra à son arrivée à Paris, à son contact avec ce milieu hostile. Ainsi, l'identité se retrouve, avant même le départ, manipuler par l'imaginaire des migrants congolais comme Moki qui paraded dans les rues de la ville avec l'apparence du succès. Cette parade se lie, comme l'indique Moudileno, à « une double focalisation : focalisation géographique sur la capitale mythique, et focalisation symbolique de l'identité migrante sur le corps » (115), mettant en lumière l'importance de l'apparence (ici du phénomène de la sape) dans le développement de l'identité intimement liée à la représentation, tant symbolique que théâtrale, du migrant. De ce fait, l'identité de Massala-Massala commence à se confondre alors même qu'il est toujours sur le territoire congolais. Cet espace congolais, par l'intermédiaire du retour anticipé de Moki, se transforme en un piège qui se referme chaque fois qu'un migrant rentre au pays et expose sa réussite aux yeux de tous, réussite plus que jamais symbolisée par le paraître.

L'apparence, aspect majeur de la matérialisation de l'identité, est dans le cadre de *Bleu Blanc Rouge* associée au phénomène de la sape (ou Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes), un phénomène particulier aux migrants congolais. Ces sapeurs, ou autrement appelé des mikilistes²⁶, sont donc des jeunes congolais qui vivent

²⁶ Didier Gongola explique dans son article « la sape des mikilistes : théâtre de l'artifice et représentation onirique » que le terme de « mikiliste » provient d'une combinaison du

principalement en Europe mais également en Amérique du nord. Leur retour au pays est quasiment un passage obligé afin de mettre en scène leur ascension (parfois virtuelle²⁷) dans la capitale française. Alain Mabanckou dans ce roman insiste beaucoup sur ce besoin pour les sapeurs de se mettre en avant dans une mise en scène bien orchestrée. En effet, lorsque Moki se déplace dans le café du coin, tout un cérémonial, quelque peu farfelu, est mis en place par ses frères pour l'« accueillir »²⁸. Il ne tarde alors pas à se donner en spectacle et à raconter ses aventures et son parcours à des jeunes congolais (et congolaises) admiratifs de son succès.

Ainsi, la sape²⁹ apparaît comme un élément essentiel à la production de la réussite française dans les yeux et l'imaginaire des migrants congolais (ou des candidats à l'immigration). De plus, comme analysé dans la partie précédente (*la réussite française : l'idéalisation du Parisien*), le rêve, à travers l'apparence physique de Moki, à travers la sape en général, constitue un facteur fondamental dans le ralentissement de l'individuation. Comme l'explique Didier Gondola dans son article, la sape constitue une sorte d'asile onirique dans lequel l'imaginaire se réfugie afin de recréer une réalité que l'Afrique économique et politique n'a pas su procurer à sa population. Cet espace onirique ainsi engendré influence à la fois l'identité des « candidats-mikilistes » (Gondola, 16) mais

lingala “mikili”, qui signifie “mondes”, et du suffixe nominal français “-iste” désignant alors « le jeune parvenu en Europe » (15)

²⁷ En effet, Didier Gongola explique dans ce même article que certains migrants, malgré un manque d'argent évident, ne se privent pas de soigner leur apparence pour rendre visible une réussite qui n'est pas réelle. Il écrit que « Privé de titre de séjour, souvent sans domicile fixe et sans emploi régulier, le mikiliste se trouve écartelé entre un séjour précaire et un retour souvent appréhendé comme synonyme de déshonneur et d'échec. Dans sa sphère privée, il vit généralement dans des conditions d'hygiène frustrées et dans une insalubrité parfois effroyable qui tranchent avec la mise élégante qu'il affiche en public » (Gongola, 17)

²⁸ Pour des exemples précis de cette mise en scène de Moki le parisien, voir *Bleu Blanc Rouge* pp. 70-1, 73-7 et 86-7. Ces exemples seraient trop longs à citer. Voir également partie II, p.24

²⁹ Pour une histoire de la sape, voir « les origines de la sape » pp23-4 dans l'article de Gondola.

également leur vision de l'Europe. Voulant agir par mimétisme et non par envie individuelle, les candidats à l'immigration comme Massala-Massala rêvent leur réussite, rêvent de leur Europe, rêvent leur identité. C'est dans cette perspective que Gondola écrit : « la sape se présente comme un territoire imaginaire (le Paris de la griffe) où se compose de manière ambiguë une identité elle aussi imaginaire (être sapeur) à travers la réminiscence toujours nostalgique d'une communauté imaginaire (le pays) » (Gondola, 15). Ce rêve commence alors en Afrique avec les récits ainsi que l'apparat des sapeurs³⁰ et se poursuit en France (pour les plus « chanceux ») où la réalité les rattrape souvent³¹.

La sape, et les vêtements qui lui sont associés, se confondent dès lors en représentation du corps ce qui permet à celui qui la regarde (et par « celui » j'entends les « candidats-mikilistes ») de s'identifier à ce corps et d'en rêver : « *Bleu Blanc Rouge* érige le corps du migrant en lieu d'incarnation du mythe » (Moudileno, 117). En effet, les vêtements que l'on porte et qui déterminent donc notre apparence sont, en quelque sorte, le reflet de ce que l'on est ou de ce que l'on veut faire paraître aux autres, c'est à dire à ceux qui nous regardent. Ainsi, le vêtement est déterminant pour l'identité car il met en avant la fonction que l'on veut avoir dans la société. Comme l'explique très bien Roland Barthes dans son ouvrage *Système de la mode* :

Ainsi, le roman de *Mode* s'ordonne autour de deux équivalences ; selon la première, la Mode donne à lire une activité définie soit en elle-même, soit par des circonstances de temps et de lieu (si vous voulez signifier que vous faites ceci, habillez-vous comme cela) ; selon la seconde, elle donne à lire une identité (si

³⁰ Les termes de « mikiliste » et de « sapeur » étant synonymes, je vais donc les utiliser indifféremment.

³¹ Cette réalité est liée en partie aux régulations mises en place par le gouvernement français contre l'immigration clandestine, mais également les conditions de vie des immigrés clandestins qui sont souvent précaires.

vous voulez être ceci, il faut vous habillez comme cela). La porteuse de Mode³² se trouve en somme soumise à quatre questions : qui ? quoi ? où ? quand ? Son vêtement (utopique) répond toujours au moins à l'une de ces quatre questions.

(Barthes, *système de la mode*, 251-2)

En conséquence, l'individu, par son vêtement, porte une identité en donnant une signification à son corps qui, sans lui, en serait dépourvu. C'est ainsi qu'Hegel, dans *Esthétique ou philosophie de l'art*, remarque que le corps ne peut, à lui seul, signifier. Celui-ci a besoin d'un signifiant qui prendra la forme du vêtement et qui « assure[ra] le passage du sensible au corps » (Barthes, 261) ; le corps en tant que signifié recevra donc du vêtement sa valeur. D'ailleurs n'est-ce pas Moki qui, lors de l'une de ces mises en scène dans son village, déclare « le vêtement est notre passeport. Notre religion. La France est le pays de la mode parce que c'est le seul endroit au monde où l'habit fait encore le moine. Retenez cette vérité, je vous le dis ... » (78), révélant ainsi l'habit comme partie intégrante de l'identité, allant même jusqu'à lui en donner un caractère sacré. C'est pour cette raison que le phénomène de la sape (phénomène de mode par excellence) influence de façon remarquable les « candidats-mikilistes » avant même de quitter le sol africain. L'identité qu'ils se forment est ainsi fabriquée, en premier lieu, par l'apparence qui, à son tour, participe à sa « matérialisation ».

L'apparence n'est cependant pas le seul facteur déterminant dans la déconstruction de l'identité de Massala-Massala. En effet, quelque temps après avoir posé les pieds à l'aéroport Charles de Gaulle, Massala-Massala se voit affublé d'un nouveau nom Marcel

³² Dans cet essai, Roland Barthes décrit ce qu'il appelle le « système de la mode ». Il a donc pour objet d'analyser la mode écrite (ou décrite), telle qu'on la retrouve dans les magazines féminins (en particulier *Elle* et le *Jardin des Modes*, mais aussi *Vogue* et l'*Écho de la mode*). C'est la raison pour laquelle il s'adresse à un individu féminin. Cet essai met en lumière un système de signification et de sens que le vêtement ainsi que les mots qui le décrivent communiquent. Par conséquent, pour Barthes, ce qui fait vendre un vêtement ce n'est pas le vêtement « objet » en lui-même mais son sens.

Bonaventure pour en changer par la suite et devenir Éric Jocelyn-George. Ce changement de nom intervient à chaque étape décisive de son aventure à Paris. Marcel Bonaventure est le nom « emprunté » (de façon illégale) à un guadeloupéen (probablement lui-même à Paris) de Saint-Claude et « donné » à Massala-Massala dans l'optique d'obtenir de la préfecture une carte d'identité française. Le processus, bien rôdé, lui permet effectivement de devenir « un citoyen français » (164) et de circuler plus ou moins tranquillement dans la capitale française. Par la suite, il est contraint d'endosser une autre identité, celle d'Éric Jocelyn-George. Devant travailler pour un autre migrant appelé « Préfet » Massala-Massala doit adopter, à sa grande surprise, le nom d'Éric Jocelyn-George afin d'utiliser des chèques frauduleux et de payer une série de carte orange³³. Ce nom si changeant contribue à matérialiser l'identité du protagoniste et à lui faire perdre pied quant à la réalisation de son individualité. À cause de cette multiplicité de noms, Massala-Massala, dont le nom signifie paradoxalement « *ce qui reste restera, ce qui demeure demeurera* » (127), ne peut vraiment comprendre qui il est et ce qu'il doit accomplir en France. Il avoue ainsi, « en réalité, je ne sais plus qui je suis. Ici, on a une faculté infinie de se dédoubler, de ne plus être ce qu'on a été pour être ce que les autres voudraient que vous fussiez et autant de fois qu'ils le voudraient. » (126). Le nom en règle générale porteur de l'identité devient ici un obstacle à la réalisation de soi car, par sa pluralité, il perturbe la conscience de soi et empêche le protagoniste de réellement s'épanouir en tant que « Massala-Massala » ce nom pourtant porté par son père, son grand-père et même ses arrière-grands-parents.

Je pensais que le nom était éternel, immuable. Je pensais que le nom reflétait l'image d'un passé, d'une existence, d'une histoire de famille, de ses heurts, de ses déchirements, de sa grandeur, de sa décadence ou de son déshonneur. Oui, je

³³ Cette entreprise frauduleuse est montée de toute pièce par « Préfet » afin d'escroquer la RATP (Régie Autonome des Transports Parisiens)

pensais que le nom était sacré. Qu'on ne le changeait pas comme on change de vêtements pour mettre ceux qui correspondent à une réception donnée. Qu'on ne prenait pas un autre nom comme ça, sans savoir d'où il vient et qui d'autre que vous le porte. (...). Le nom, une étiquette sur une marchandise, un passeport qui ouvre les frontières, un laissez-passer permanent. (127)

Chacun de ces noms sont à ses yeux une partie de lui sans réellement définir qui il est vraiment. De la même manière que l'apparence dans ce roman confond l'espace identitaire, le nom lui aussi vient désorienter l'individuation, « je ne suis plus une seule personne. Je suis plusieurs personnes à la fois. » (126) conclura Massala-Massala.

Un autre élément qui contribue à la désorientation identitaire sont les nombreux espaces traversés par le protagoniste. Ces espaces souvent porteurs de non-individualité sont définis par Marc Augé comme des non-lieux. Marc Augé, ethnologue et anthropologue français, crée ce néologisme de « non-lieux » dans les années 1990 alors qu'il écrit un essai intitulé *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Bien que son étude reste encore un domaine à approfondir, la notion de non-lieux offre à notre propos une perspective intéressante car elle propose de définir les espaces parcourus par le personnage principal comme des espaces « qui ne [peuvent] se définir ni comme identitaire[s], ni comme relationnel[s], ni comme historique[s] » (Augé, 100). En effet, Marc Augé explique que le trop plein de modernité de cette dernière décennie (l'excès des modes temporel, spatial et individuel et qu'il appelle la surmodernité) vient à créer des espaces « promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère » (Augé, 101). Ces espaces sont généralement « (...) les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits « moyens de transport » (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces de la distribution (...) » (Augé,

101-2). Ainsi, ces non-lieux représentent des espaces de passage dans lesquels l'identité ne peut pas vraiment se réaliser car la relation au monde et à soi-même ne peut se développer.

Dans *Bleu Blanc Rouge*, Massala-Massala passe de ce fait par de multiples espaces qui lui sont étrangers et qui ne lui permettent pas de se lier à qui ou quoi que ce soit. Tout d'abord, il y a l'espace de l'aéroport qui symbolise le non-lieu par excellence. Dans les aéroports, les passagers se voient, s'observent mais n'établissent que très rarement des liens de proximité langagières avec autrui. Pour Massala-Massala, l'aéroport incarne un lieu transitoire, un entre-deux où il laisse une partie de lui (sa famille) avec l'espoir de réussir en France. Il se retrouve ensuite dans un appartement dans lequel s'entassent de nombreux immigrés, qui comme lui, attendent que le rêve de réussite prenne forme. Dans cet appartement, malgré la proximité physique qu'éprouvent ses habitants, aucune relation ne s'établit entre eux. D'ailleurs, l'endroit lui-même est vétuste reflétant ainsi le manque de communication évident :

J'y croupissais. Il fallait s'y faire. Nous habitions là, métro Alésia, au septième étage, dans une chambre de bonne du quatorzième arrondissement, rue du Moulin-Vert. Une lucarne donnant vers le ciel répandait une médiocre lumière du jour. Juste une petite lumière qui piaffait la matinée entière avant d'éclairer la pièce (...). Aucune autre ouverture. Rien. L'entourage était un engrenage d'immeubles vétustes, disparates et sans vie. On voyait rarement les gens sortir. (134-5)

Plus loin, Massala-Massala décrit l'ambiance de cette chambre :

Nous dormions tous là, chacun ignorant ce que l'autre faisait le jour. Ces amis [les amis de Moki] arrivaient très tard dans la nuit tels des félins, des maîtres dans l'art de poser leurs pas sur les escaliers en bois sans les faire craquer. Dans la pièce, ils chuchotaient, décapsulaient des Heineken, mangeaient des poulets fumés et se couchaient vers deux heures du matin pour se lever à cinq heures. (136)

On se rend bien compte ici que les relations restent très limitées et que Massala-Massala, lui, ne communique pas beaucoup avec les autres habitants. De plus, chaque espace qu'il traverse est un espace qui, à tout moment, peut le renvoyer dans son pays natal. Ce sera le cas du marché à Château-Rouge qui sera le dernier espace parcouru de son expérience française en tant qu'homme libre. C'est dans cet espace que Massala-Massala sera arrêté par la police alors qu'il vend au marché noir les titres de transports frauduleusement acquis. Ce marché si impersonnel où « [Massala-Massala] se fondai[t] dans cette masse humaine hétérogène » (141) sera en quelque sorte le dernier non-lieu qu'il traversera³⁴.

Ainsi tous ces espaces, correspondant à des non-lieux, empêchent le personnage principal de totalement se réaliser. Son identité se retrouve mis à mal par des espaces qui ne lui sont pas accommodants et dans lesquels il ne peut lier des relations avec autrui pourtant essentielles à la conscience de soi.

D'ailleurs le miroir qui se trouve dans l'appartement de la rue Moulin Vert lui renvoie une image de lui qu'il ne reconnaît plus : « le miroir me renvoya une image dépecée et fragmentée. Un gros œil. Deux bouches. Des dents superposées. Quatre arcades sourcilières. Trois fosses nasales. Quelle importance ? Je ne savais plus qui j'étais. Ni de quel côté se trouvait le vrai reflet des choses... » (169). Cette image déformée évoque donc le symbole de l'imposture de son identité forgée à la fois par son rêve de réussite et par sa rencontre avec l'espace français (qui s'avère être le non-lieu par excellence). La matérialisation, les non-lieux, les différents noms qu'ils endossent altèrent son identité et corrompent la réalisation de soi, la conscience de reconnaître sa propre personnalité, ce qui résulte en un blocage des processus d'individuation et d'autorisation noétique. Celles-ci ne peuvent se faire car malgré sa confrontation avec l'inconnu, le protagoniste ne peut

³⁴ Il y a également le non-lieu de la prison que je considère, comme expliqué dans la première partie de ce chapitre, comme une hétérotopie, c'est à dire un espace autre où on marginalise les individus et principalement, selon Foucault, les déviants.

pas prendre conscience qu'il est lui-même, différent d'un groupe, mais surtout, il ne peut aller au-delà du rêve d'être quelqu'un d'autre. Le système de valeurs qui le rend différent n'existe plus, il suit en effet un modèle, celui de Moki, et agit par pur mimétisme sans se distancer de l'illusion projetée par ce dernier. Ce système dans lequel il se retrouve pris au piège va se métaphoriser dans l'espace de la prison qui sera pour lui le dernier espace « traversé » avant son retour au pays.

1.3

L'espace de la prison ou la désillusion du retour

Cette prison, il en fait l'expérience après avoir été arrêté pour escroquerie. L'idée étant d'acheter des coupons de cartes orange payés grâce à des chéquiers volés pour ensuite les revendre au marché noir le soir même. Alors que la journée se passe pratiquement sans encombre, Massala Massala, devenu Eric-Jocelyn George pour l'occasion, se fait « embarquer » par la police et est, par la suite, amené en prison où il sera incarcéré pendant dix-huit mois pour « complicité d'escroquerie, d'usurpation d'identité, de faux et d'usage de faux et autres infractions tentaculaires dont les terminologies juridiques [le] firent bondir du box des accusés. » (Mabanckou, 202-3). Cette mise à l'écart de la société est non seulement la sanction imposée à l'escroc mais elle symbolise également la représentation visible d'un crime invisible, l'immigration clandestine. Bien que cela ne soit pas explicitement indiqué dans le roman, il me semble néanmoins que l'emprisonnement de Massala Massala sonne comme une métaphore punitive d'un certain type d'exil, un exil motivé par l'envie et réalisé dans le « crime »³⁵. D'ailleurs, le père de Massala Massala ne dit-il pas à son fils « sois prudent, regarde

³⁵ Cette idée sera reprise et analysée dans une partie ultérieure, mais il est important de noter que ce « crime » est imposé au personnage principal (et probablement à d'autres candidats à l'exil) et fait partie d'une illusion orchestrée par Moki pendant ses visites au pays.

autour de toi et n'agis que lorsque ta conscience à toi, et non pas celle d'un autre, te guide. (...) Ce seront mes dernières paroles, moi ton père, celui qui ne possède rien et qui n'envie rien à personne » (113-4).

Cette prison, dans laquelle se retrouve Massala Massala, remplit donc une fonction d'exclusion mais surtout de « fermeture ». Comme l'explique Gresham Sykes dans son ouvrage *The Society of Captives*, les prisons restent en effet des institutions dans lesquelles les détenus se retrouvent non seulement à l'écart de la communauté mais également dans lesquelles existe un sentiment extrême de frustration et de privation tant affective que psychologique³⁶. Ces privations et frustrations sont, selon lui, les conséquences imposées par la société que les prisonniers ont à subir pour avoir enfreint la loi : « In part, the deprivations or frustrations of prison life today might be viewed as punishments which the free community deliberately inflicts on the offender for violating the law (...) » (Sykes, 64). La prison apparaît ainsi comme une punition, une sorte de « tape sur les mains », mettant à l'écart des comportements « schismatiques », en rupture avec la communauté judiciaire.

Dans *Bleu Blanc Rouge*, la prison joue à l'évidence un rôle central en ouvrant et fermant le roman. Dès les toutes premières lignes du récit, le lecteur est mis devant un narrateur (dont le nom n'est pas encore révélé) seul, enfermé qui se pose de nombreuses questions :

J'arriverai à m'en sortir. Je ne sais plus de quel côté se lève ou se couche le soleil.
 Qui entendrait mes plaintes ? Je n'ai plus aucun repère ici. Mon univers se limite à ce cloisonnement auquel je me suis accoutumé. Pouvais-je me comporter autrement ? J'ai fini par ériger dans mon for intérieur l'espace qui me fait défaut.
 (11)

³⁶ Cette idée sera reprise un peu plus tard dans cette partie lors de l'analyse de l'influence de l'espace pénitentiaire sur l'humanité et l'identité du personnage principal.

On remarque que l'auteur écrit tout en subtilité et qu'à aucun moment, dans cette citation, ne sera divulgué l'espace dans lequel le narrateur se trouve. Le lecteur se rend compte néanmoins qu'il s'agit d'une prison et son instinct est par la suite confirmé alors que l'auteur continue sa description des lieux sans réellement mettre un nom à la réalité du narrateur.

Ce bruit mécanique, ici, là. Les cliquetis de la serrure. Des pas qui s'avancent. Une main qui s'agite, vous pointe du doigt, vous désigne. Et vous, vous dites que vous n'y êtes pour rien. Vous levez la main droite. Le plus haut possible. Vous jurez. Au nom de Dieu. Aux noms des vôtres. (13)

Le transport du narrateur vers son lieu d'enfermement se poursuit comme se poursuit la description de l'auteur (à travers la voix du narrateur) jusqu'au moment où ce dernier arrive enfin à destination, destination que Mabanckou dépeint comme « un pénitencier en décrépitude, abandonné, pour ne pas dire hanté. » (21). C'est donc seulement après une dizaine de pages que le mot « pénitencier » est prononcé. Cette temporisation met alors en avant la volonté de l'auteur, et par conséquent celle du narrateur, de retranscrire l'angoisse et l'incompréhension du personnage narrateur alors que celui-ci est arrêté. Passé cette incompréhension, Massala Massala se rend compte de l'endroit dans lequel il se retrouve, un « univers fantasmagorique » (25), un endroit à l'écart de tout, une « sorte de bunker » (24), autrement dit « la maison d'arrêt de la Seine-Saint-Denis » (200).

Cette prison, dans laquelle Massala Massala passe dix-huit mois, est donc décrite comme un espace à l'évidence en marge de la « bonne » société, reclus, isolé à plus de « deux heures de route » (19). En effet, le trajet effectué pour aller jusqu'à la maison d'arrêt amène Massala Massala par

Un boulevard périphérique, puis l'autoroute (...) [dont] les repères ne [lui] suggéraient rien du tout. Les habitations, borne après borne, s'isolaient, se raréfiaient, cédaient la place à des sites d'usines, à des étendues de pâturages sans bétail, à des paysages rustiques sous un brouillard épais qui ne laissait apparaître que des ombres fantomatiques. (19)

La première partie du voyage le met en face d'une réalité à laquelle il ne s'attendait pas et qui l'emmène dans des contrées inconnues au paysage quasi désertique. La représentation qu'il s'en fait est ainsi relative à un univers « fantomatique » que le brouillard et l'isolement viennent renforcer.

La description du parcours continue et conforte l'image de la prison jusque-là dépeinte. Le narrateur indique effectivement que le lieu où ils arrivent est « un endroit silencieux » où des « trains décrépits » stationnent dans un « charnier de rames » (19). Après quelques mètres de marche, Massala Massala et les policiers l'accompagnant se retrouvent devant la maison d'arrêt dans laquelle ils s'enfoncent de plus en plus pour enfin atteindre la cellule où il sera placé : « Nous sommes arrivés devant une lourde porte en fer, armée de pas moins d'une demi-douzaine de serrures. Un des deux hommes (...) a sorti un trousseau de clefs. (...). L'autre homme, sans crier gare, m'a précipité dans la pièce ... » (23). Massala Massala découvre alors sa cellule, « une cellule de l'aile A du bâtiment 1 au troisième niveau » dans laquelle il est « seul, cloîtré » (200).

Par conséquent, cette longue description des lieux environnant la prison, mais également de la prison elle-même, marque une réalité liée à la conception humaine de l'enfermement, celle de l'isolement, de la claustration mais surtout celle de la solitude. Cet isolement derrière les barreaux d'une prison inscrit les détenus dans une logique animale, ou alors comme « des marchandises avariées qu'on emmagasine » (24). De cette manière, il devient donc impossible pour le détenu d'assouvir son humanité dans la mesure où

celui-ci se retrouve privé de tout contact avec l'extérieur mais également, parfois, de tout contact avec ses codétenus. Il est ainsi dessaisi de toute liberté et s'engage en lui une remise en question de son identité d'homme. Sykes met en avant ce phénomène et explique que dans une société humaine, la structure de la personnalité se crée en relation avec les interactions sociales et que par conséquent, « in a very fundamental sense, a man perpetually locked by himself in a cage is no longer a man at all ; rather he is a semi-human object, an organism with a number » (Sykes, 6). Dans le roman, cette solitude associée au symbole de la nuit et de l'ombre plonge le narrateur dans une profonde introspection qui atteint la conclusion, « j'étais un autre homme » (Mabanckou, 203) :

Vivre dans l'ombre change l'homme. Je le sus en me contemplant un jour dans une cuvette remplie d'eau au milieu de la cour de la maison d'arrêt. Je me mirais de la sorte. Mes traits fluctuaient sur le liquide, se métamorphosaient dans le récipient. Je découvrais un homme étrange, un homme qui me rebutait. Le visage osseux, la barbe hirsute, les cheveux coupés court par un codétenu. (...). Je ne me reconnaîtrais pas. J'avais un autre visage. Avec une charge qui me retenait aux pieds. Une charge qui m'immobilisait en ces lieux. (202)

La prison a alors un effet visible sur la physionomie même de Massala Massala. Le lieu qu'il habite et qui l'habite détériore à la fois son apparence physique mais également son essence même : « N'être plus qu'un homme anonyme. Sans passé. Sans avenir. Condamné au présent immédiat, à le porter jour après jour, le regard baissé. Un homme sans repères, traqué par les remords, tourmenté par la nuit, mangé par l'épuisement » (203).

Par ailleurs, cet isolement est aussi analysé par Michel Foucault dans son essai *Surveiller et punir* dans lequel il définit, entre autres, les principales fonctions de la prison moderne. Il indique en effet que la vocation de la prison et des institutions pénitentiaires est d'être « un appareil disciplinaire exhaustif » (Foucault, *Surveiller et punir*, 238) qui

dirige la vie et les mouvements des détenus. Pour cela, les prisons mettent en place une sorte de mécanique qui ne s'interrompt pratiquement jamais et qui a, pour but premier, l'instauration de la discipline :

En prison, le gouvernement peut disposer de la liberté de la personne et du temps du détenu ; dès lors, on conçoit la puissance de l'éducation qui, non seulement dans un jour, mais dans la succession des jours et même des années peut régler pour l'homme le temps de veille et de sommeil, de l'activité et du repos, le nombre et la durée des repas, la qualité et la ration des aliments, (...), l'usage de la parole et pour ainsi dire jusqu'à celui de la pensée, cette éducation (...) qui se met en possession de l'homme tout entier, de toutes les facultés physiques et morales qui sont en lui et du temps où il est en lui-même. (Foucault citant Charles Lucas, 238-39)

On voit donc bien dans cette citation qu'il est plus qu'essentiel que les autorités imposent un contrôle quasi absolu sur la personne du détenu afin de lui inculquer une certaine discipline, ou « éducation », conforme aux normes de la société qu'il a desservie. Par ailleurs, une des caractéristiques singulières à la prison est d'isoler les détenus afin que ceux-ci ressentent des remords.

Dans *Bleu Blanc Rouge*, Massala Massala, après ses dix-huit mois de prison, est un homme « traqué par les remords » (203). Il s'interroge sur lui-même et sur les motivations qui l'ont amené dans cet enfermement. C'est exactement ce à quoi la prison aspire ; une solitude extrême des détenus dans le but de les pousser à la réflexion, « Jeté dans la solitude le condamné réfléchit. Placé seul en présence de son crime, il apprend à le haïr, et si son âme n'est pas encore blasée par le mal, c'est dans l'isolement que le remords viendra l'assaillir » (E. de Beaumont et A. de Tocqueville, *le système pénitentiaire*, 109). Pour le protagoniste de *Bleu Blanc Rouge*, cette solitude a pour conséquence de remettre

en question sa propre identité et de le pousser à rechercher la rédemption. Le noir de la prison, i.e la solitude, lui permet d'individualiser sa peine et de ce fait de se repentir malgré la difficulté de la tâche, « la prison fut une traversée du désert, celle qui me mit en face de mes responsabilités. (...). Je cherchais une voie de sortie. Je cherchais la rédemption. Celle-ci je devais la conquérir, ne pas l'attendre (...) » (Mabanckou, 203-4). De cette manière, la prison remplit bien un de ses objectifs car le détenu Massala-Massala, malgré une certaine incompréhension de sa peine, sait que la seule échappatoire pour lui, c'est « sortir de cet endroit le plus tôt possible » (204). Dès sa sortie, il médite alors sur son séjour en prison et en arrive à la conclusion, « je ne percevais plus ce lieu comme une bâtisse de bannissement mais comme un espace qui m'avais permis de payer à la France ce que je lui devais. Échanger ma liberté, ce bien inaliénable, pour gommer les stigmates de mon inconduite » (209). Cependant, cette sortie, synonyme de liberté, sonne également comme une désillusion dans la mesure où, à présent, le retour dans son pays natal est inévitable :

Cette décision impliquait une grave conséquence : dès que j'aurai le nez dehors, on me reconduirait à la frontière manu militari. On ne me laisserait pas le temps de souffler. Vous êtes libre, mais vous devez regagner votre pays car la France n'a plus besoin de vous. Je me sentais évincé, répudié, indésirable. Le juge avait tranché ... (207)

Il faut, à présent, affronter la réalité, sortir de l'illusion créée par le Parisien³⁷ et se reconstruire dans ce qui est considéré comme un échec... Est-ce possible ? Une pensée traverse l'esprit du protagoniste, l'éventualité d'un « retour en France »³⁸ (222).

³⁷ L'illusion du Parisien, c'est-à-dire Moki, est largement décrite dans le roman grâce aux visites que celui-ci rend à la population de son village en Afrique et pendant lesquelles il dépeint une image de la France comme un eldorado où, avec un peu de volonté et de travail, tout est possible. Pour preuve, sa propre réussite qui passe par l'argent et les

Ainsi, l'espace de la prison, c'est-à-dire le lieu qui dépossède un individu de sa possibilité d'habiter le monde, fonctionne ici comme un espace fermé définissant un espace d'illusion dans lequel le personnage principal évolue. Dans cet espace clos, Massala-Massala se rend effectivement compte que la France, telle qu'il se l'imaginait, n'est pas celle qui l'accueillera. Bien qu'il considère avoir payé sa dette à ce pays, la désillusion reste grande et le prix à payer difficile à accepter. La prison agit alors sur lui de deux façons : en le déshumanisant, il s'aperçoit que la France n'est pas ce qu'il espérait, mais également, et de manière paradoxale, cette réflexion sur lui-même, cet « examen intérieur incontournable » (27) lui permet d'apaiser sa conscience, de se « [débarrasser] de la vase de remords qui encrasse [ses] pensées... » (27). D'une certaine manière, son identité s'en trouve détériorée et l'espace qu'il convoite tant lui échappant des mains, il ne peut se fixer dans ce lieu qui ne lui laisse aucune chance, ce lieu imaginaire (imaginé) idéalisé par le « succès » du « Parisien » Moki.

« Quel jeune qui n'ambitionne pas d'aller en France ? Hélas ! Les jeunes confondent vivre en France et être domestique en France. Nos villages sont voisins en haute Casamance ... Là-bas, on ne dit pas comme « chez vous », que c'est la clarté qui attire le papillon, mais le contraire ; chez moi, en Casamance, on dit que c'est l'obscurité qui chasse le papillon » (Sembène, « *La noire de ...* », 162). Dans cette citation, Ousmane Sembène montre là toute la complexité de l'attirance des africains pour la France en mettant en avant l'aspect illusoire de l'image de la France, les deux faces d'une histoire.

cadeaux qu'il ramène à sa famille ainsi que par son apparence physique. Cette « idéalisation illusoire du Parisien » sera analysée dans une prochaine partie.

³⁸ Noter le renversement du mot « retour » qui est maintenant attribué à la France, comme si celle-ci était devenue son pays d'origine. Une sorte d'appropriation de l'espace français, malgré la désillusion, s'est effectuée chez le personnage.

Dans *Bleu Blanc Rouge*, Alain Mabanckou tente lui aussi, à travers l'histoire de Massala-Massala, de démystifier la représentation de la France dans l'esprit de certains africains. Tout n'est pas comme il y paraît et pour beaucoup, aller en France reste le fantasme absolu. La France, cet eldorado si attrayant, si captivant, est souvent source de désenchantement et le berceau des espoirs anéantis pour une majorité d'immigrants.

La France apparaît donc comme un mythe qu'il est impératif de déconstruire et pour cela, l'auteur nous plonge dans l'expérience malheureuse de cet immigré congolais, Massala-Massala. L'espace de la prison ouvre ainsi le roman qui précipite le lecteur dans l'univers carcéral vécu par le protagoniste et qui le montre comme un être déshumanisé voire un animal enfermé dans sa cage et qui attend son « heure ». Cette « heure », c'est le retour vers son pays d'origine. Ce roman, à travers les aventures (ou plutôt les mésaventures) de son personnage principal, nous dresse le portrait de la difficulté pour un immigré de s'approprier l'espace français et de parvenir à une réussite économique tant convoitée. Cette réussite est en partie forgée avant même un éventuel départ pour la France par les récits des « Parisiens » qui rentrent au pays pour impressionner les foules. C'est ainsi que Moki, en se mettant en scène et en exhibant ses différents atouts physiques (la sape, mais aussi son teint plus blanc, ses cheveux plus lisses, son français plus « français ») parvient à mettre de l'or dans les yeux de ses spectateurs, qui par la suite, se sentent galvaniser pour à leur tour vouloir tenter l'expérience.

Grâce à cette mise en scène, cette parade des Parisiens, le mythe de la réussite française se construit, insufflant dans l'esprit de ceux rester au pays un espoir bien souvent déçu. Pour que le mythe puisse naître, il doit ainsi être reconnu par l'imaginaire du spectateur qui, lui-même, doit être assez entraîné pour en comprendre la signification. C'est donc ce mythe qui va faire apparaître des fêlures dans l'identité de Massala-Massala qui se concrétiseront dès son arrivée à Paris. Le spectacle qu'offre Moki aux habitants de

son village contribue de façon évidente au rêve et à l'illusion qui enveloppe le symbole de la France. Il existe ce besoin de garder vivant ce mythe en établissant un lien immuable entre la France et l'Afrique. La cohésion entre les deux espaces assure la pérennité de la régénération du mythe dont les acteurs principaux sont les glorieux migrants.

Lydie Moudileno explique que le mythe se renforce avec les migrations mais surtout avec les retours victorieux au pays. Plus ces récits sont emphatiques plus le mythe a des chances de perdurer et c'est bien là que le bât blesse car la réalité s'en trouve erronée. Elle écrit en effet que : « paradoxalement, malgré une proximité accrues des « réalités » françaises et la « compression de l'espace » qui caractérisent l'univers global aujourd'hui, la force du mythe n'a pas disparu : plus se consolide une histoire de la migration, plus se multiplient les récits, et plus l'imaginaire est en position de rivaliser avec la réalité. » (Moudileno, 111).

Pour notre personnage, ce mythe est plus que réel et causera des dégâts dans sa reconnaissance identitaire. Ne sachant plus vraiment qui il est, il éprouvera de nombreuses difficultés à s'approprier non seulement l'espace français mais également, et surtout, son identité. L'image schizophrène de lui-même que lui renvoie le miroir symbolise l'impuissance du personnage à réaliser son individualité et à concrétiser son cheminement intérieur. Aucune relation ne s'établit entre lui et l'espace qu'il occupe et tout autour de lui le condamne à l'échec. Cependant, cette déconvenue ne va pas le décourager, bien au contraire, Massala-Massala qui peinait à se reconnaître déclare de façon paradoxale, « sans le savoir, je ne suis plus le même. (...). Oui, je repartirai en France ... Repartir, ai-je dit ? Suis-je endormi ou éveillé ? Qu'importe. Le rêve et la réalité ici n'ont plus de frontière » (221-2). De cette façon, le mythe se poursuivra, l'illusion perdurera.

Chapitre 2

Espace(s) et altérité :
Qui suis-je ? Où vais-je ? Dans quel état j'erre ?
Reconnaître la différence dans *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano

« *Ma place est là où je suis, là où je le veux bien* »
 (Miano, *Contours du jour qui vient*, 132)

« *Comment trouver l'indépendance au sein de la dépendance ?* »
 (De Beauvoir, *Le deuxième sexe*, 31)

Dans le chapitre précédent, on a ainsi vu un exemple d'un échec du processus d'individuation qui résulte en un échec du développement identitaire. En effet, le protagoniste, Massala-Massala, ne peut décemment espérer construire son individualité dans la mesure où il n'arrive pas à établir une relation d'échange avec l'espace qui l'entoure. Au contraire, il se voit absorber par l'illusion d'une réussite qu'il ne fait pas sienne. En voulant se mettre dans la peau du Parisien, il retranscrit une expérience qui ne lui appartient pas et au lieu de se placer dans une logique d'identité dite « en relation » qui promeut le rapport à autrui, il s'enferme dans une représentation de lui-même calquée sur une image déformée de la réalité migratoire. De fait, la « mise en scène des identités » dont parle Lydie Moudileno empêche l'identité de s'affirmer entraînant une non-reconnaissance de soi voire une perte d'identité.

Dans *Contours du jour qui vient*, par contre, Léonora Miano nous met en face d'une jeune héroïne, Musango, qui va réussir à s'ouvrir au monde et à l'espace malgré les nombreuses difficultés qu'elle va rencontrer tout au long de son périple. En effet, dans ce second roman de la trilogie « Suite africaine », la petite Musango (qui signifie « la paix » en douala) est forcée par sa mère à quitter le foyer familial et à élire domicile ailleurs, « aussi loin que je le pourrais »³⁹ (Miano, 20). Commence alors pour la jeune Musango une quête identitaire qui n'a de cesse de s'alimenter de la nécessité absolue de retrouver

³⁹ Toutes les citations du roman seront tirées de *Contours du jour qui vient*, Pocket, 2008.

cette mère qui, pourtant, refuse de l'accepter. Ce rejet constitue sa force et la mène à travers le Mboasu (pays africain fictionnel) dans le seul espoir de rejoindre celle qui l'a mise au monde afin d' « aller à la source de ton [sa mère] existence, pour trouver l'origine du mal » (122). Quel est alors ce « mal » dont parle Musango ? Léonora Miano, dans un entretien accordé à Eloïse Brézault, explique qu'une « carence en estime de soi » (Miano, *Afriques. Paroles d'écrivains*, 233) pousse Éwenji, la mère de la petite fille, à rejeter les enfants qu'elle a engendrés. Ne pouvant s'aimer elle-même, elle se retrouve donc dans l'incapacité d'aimer les autres, et en particulier sa fille. Ainsi, ce problème affectif agit paradoxalement à la fois sur elle-même mais également sur Musango. Alors que l'une n'a pas d'autre choix que de chasser ce « démon »⁴⁰ du domicile familial (pour en déloger le mal)⁴¹, l'autre va utiliser cette « carence » pour se construire une volonté à toute épreuve afin de retrouver celle qu'elle considère toujours comme sa mère.

La quête identitaire, qui se développe ainsi tout au long de son « voyage », se lie à la volonté de se débarrasser du poids de la haine maternelle et ne trouve sa réelle conclusion que dans la relation qu'elle « réussit » à établir avec sa mère à la fin du roman. Grâce à elle, la petite fille, alors devenue « femme » par l'expérience, peut enfin pardonner à sa mère et lui dire : « (...) les mots qui ne me vinrent jamais, et que tu n'attends pas. Je te dirai que je t'aime, maman. » (166). Ce besoin de retrouver sa mère (et de l'aimer) malgré le rejet, Luce Irigaray le justifie, dans son essai intitulé *Corps à corps avec la mère*, en avançant la théorie selon laquelle la femme étant nécessairement homosexuelle n'a d'autre choix, pour s'aimer elle-même, que d'aimer la femme qui est sa

⁴⁰ J'expliquerai de façon plus précise la raison pour laquelle Musango est assimilée à un « démon » un peu plus tard dans ce chapitre, mais cette appellation de « démon » est liée à la maladie du sang dont souffre cette dernière.

⁴¹ « Il ne suffit pas que tu brûles son corps pour lui ôter tout pouvoir. (...). Tu dois la chasser » (Miano, 20)

mère. En effet, étant doté du même sexe que sa mère, disposant du même devenir (donner naissance), et

sans oublier que les femmes, étant donné que le premier corps auquel elles ont à faire, le premier amour auquel elles ont à faire étant un amour maternel, étant un corps de femme, les femmes sont toujours – à moins de renoncer à leur désir – dans un certain rapport archaïque et primaire à ce qu'on appelle homo-sexualité. (...). Ni la petite fille ni la femme n'ont à renoncer à l'amour pour leur mère. (Irigaray, 31)⁴²

Cependant, cet amour que Musango veut redonner à sa mère s'associe à un besoin contraire de se détacher d'elle et de lui annoncer que « il ne sera plus nécessaire de batailler contre toi pour me construire, pour avoir une vie à moi. Je l'ai, ma vie. » (131). C'est pour cette raison qu'après avoir été rejetée, enlevée par une bande armée, emmenée dans un espace reculé et traitée comme une esclave par les hommes de ce culte qui fait de la femme un objet à purifier, Musango décide de tout entreprendre pour « trouver le monde » (73). Cette volonté de vivre et de ne ressembler à aucune des autres femmes qu'elle rencontre (y compris sa mère) l'incite à s'arracher de ce destin qui ne doit pas lui être fatal. Ce parcours qu'elle entreprend, bien que chaotique, l'amène dans des espaces qui éprouvent son identité déjà fortement fragilisée, lui insufflant par la même occasion un

⁴² Cette théorie va à l'encontre de celle de Freud qui, lui, affirme qu'une petite fille, pour s'accomplir, doit détester sa mère et aimer son père. Dans son ouvrage, *Contribution à la psychologie de la vie amoureuse* (1910), Freud évoque, en effet, le terme de « Complexe d'Édipe » pour signifier la castration du père par son fils – lors du stade phallique de son développement – alors amoureux de sa mère. Il indique cependant que le phénomène diffère chez la petite fille qui, au lieu de développer une haine de son père, développe une frustration phallique, résultat d'une prise de conscience du manque organique de pénis. Elle pourra alors avoir trois types de réactions : un rejet de la sexualité, un rejet de son destin de femme ou alors prendre le père pour objet (elle développe alors une attirance, toute relative, pour son père). À noter que Carl G. Jung voulait appeler ce complexe typiquement féminin le « Complexe d'Électre » mais que Freud n'a jamais accepté cette proposition.

second souffle, une « deuxième gestation »⁴³ (73). C'est alors cette « gestation » qui permet à l'auteur d'affirmer la quête identitaire de son héroïne en la plaçant dans le développement de son individualité et non dans sa réalisation.

Contours du jour qui vient met donc en scène une quête identitaire qui se base sur une identité atrophiée par une déficience à la fois affective et psychologique. L'héroïne ne peut comprendre la réaction de sa propre mère qui la considère comme la « cause [de son] malheur » (Miano, 17), faisant apparaître une faille dans leur relation. Alors qu'Ewenji « lutte » pour accepter son destin, Musango, elle, va retrouver la « paix »⁴⁴, la sérénité de son individualité dans le voyage (à la fois géographique et symbolique) qu'elle entreprend. Ainsi, tous les espaces traversés, et ce malgré les difficultés ou les obstacles qu'elle rencontre, se révèlent être salutaires à sa quête identitaire. Ces espaces sont multiples et lui donnent l'occasion de se révéler, mais aussi de comprendre les mécanismes de son identité de femme. L'espace dans ce roman se définit ainsi de plusieurs manières mettant en lumière son degré métaphorique. Ils sont caractérisés, en effet, par une progression qui montre l'évolution du personnage par sa relation avec ce qui l'entoure, mais aussi avec ce qui la constitue. Cette progression s'inscrit dans une chronologie qui retrace les étapes narratives de son périple identitaire. L'espace familial symbolise de cette manière le premier espace que la protagoniste se doit de comprendre et avec lequel elle entre en relation. En effet, les fragilités de son identité trouvent leurs racines dans un environnement familial instable qui manifeste de la carence affective au sein de laquelle Musango se retrouve pendant les neuf premières années de sa vie. Un père décédé et une mère abusive, voilà ce qui constitue le milieu familial de la jeune fille. La mort de son

⁴³ Notons que le terme de « gestation » n'est pas appliqué de manière anodine et qu'il fait référence à une dénomination médicale mettant l'accent sur le processus plutôt que sur le résultat.

⁴⁴ Ceci en référence aux noms des personnages, Musango et Éwenji signifiant respectivement « paix » et « lutte » en douala.

père et l'exclusion perpétuelle de sa mère s'inscrivent ainsi dans un parcours psychologique vulnérable dans lequel la subjectivité de Musango ainsi que sa conscience d' « être au monde » ne peuvent pleinement se développer. On s'aperçoit alors que la notion de famille tout comme celle de la parenté représentent des entités fragilisées voire instables qui agissent comme un frein à sa construction identitaire. En étudiant, de fait, la fragilité de l'espace familial, mais aussi son importance dans le développement de l'identité chez l'enfant, on comprendra alors que c'est la non-relation dont Musango fait l'expérience qui pèse sur son identité.

Cet espace familial avec lequel il est difficile d'échanger se fait l'écho du second espace qui va m'intéresser et qui est celui constitué par le corps (celui de Musango mais également celui des femmes dans leur généralité). Ce corps symbolise, en effet, un espace essentiel, mais extrêmement vulnérable, que la jeune héroïne va devoir appréhender pour mieux comprendre son identité. Cette appréhension corporelle ne va pas se faire sous les meilleurs auspices tant la violence perpétrée à son égard marquera de façon visible les fêlures de l'identité. Dès le début du roman, la petite fille – alors âgée de neuf ans – va effectivement subir de terribles sévices qui vont, dans un premier temps, la marginaliser. Ce corps qu'on torture et qui ne semble pas être le sien (après tout, sa mère l'accuse d'être démoniaque) représente une abjection que Julia Kristeva définit comme « (...) what disturbs identities, systems, orders, what does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite. » (Kristeva, *Powers of Horrors*, 4). Cette abjection pour le corps de Musango provoque ainsi chez sa mère un sentiment de dégoût qui se manifeste par le rejet pur et simple de l'être abject, mais également par un nombre incalculable de violences qui sont perpétrées à son encontre. Les séquelles corporelles laissées par ces brutalités reflètent alors la visibilité des fragilités de son identité qui sont, par la suite, amplifiées lorsque Musango devient le témoin de viols commis à l'égard des

femmes de la « Nouvelle Église ». Le corps des femmes dans son intégralité devient alors un réceptacle de violence et perpétue une image souillée de la féminité (notamment par une vision répulsive des menstruations) que Musango se devra de combattre : « j’observe tout cela et je me demande qui cambriole à cette heure l’espace qui est le nôtre. Qui à cette heure mutile et immole ce qu’il reste de nous » (89). Cette représentation va permettre à la petite fille de comprendre la nécessité de sortir de l’ombre afin de retrouver sa mère et de se confronter à ses origines.

Je conclurai enfin cette étude par l’analyse de l’espace géographique et plus précisément par celui de la route en relation avec le passage d’un état d’errance à une volonté de migration, d’un égarement à un déplacement. De ce fait, même si la confrontation de la protagoniste avec des espaces concrets (comme l’église, la grotte, la maison de son enfance, pour n’en citer que quelques-uns) est une réalité narrative, il semble pourtant que l’« endroit » qui constitue l’espace principal de ce roman – et celui qui informe de façon précise l’identité de Musango – est l’espace de la route, du trajet. Nous analyserons ainsi les espaces géographiques franchis par la protagoniste mais surtout les rencontres que ses espaces engendrent informant de ce fait sa propre altérité. Dans *Contours du jour qui vient*, l’espace géographique, c’est-à-dire les endroits géographiques que l’héroïne parcourt, s’inscrit ainsi dans ce que Mikhaïl Bakhtine appelle le chronotope de la route et de la rencontre, qui va alors s’articuler autour des relations que cette dernière nouent et dénouent avec les personnages qu’elle croise. Ce chronotope, que le théoricien définit dans *Esthétique et théorie du roman* comme « ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu’elle a été assimilée par la littérature » (Bakhtine, 237), représente une sorte de matrice dans laquelle s’entremêlent les intrigues spatiales et temporelles, c’est-à-dire les moments où les rencontres et les événements ont lieu. C’est sur la route que la jeune fille donnera sens

à son identité en passant d'un « voyage » sans véritable but à un déplacement la menant à la confrontation de ses origines. Cette migration va engager en elle une réflexion sur son altérité, sur ce qui la rend différente d'autrui. En échangeant ainsi avec ces différents espaces, la jeune Musango peut ainsi envisager son avenir plus sereinement et embrasser les « contours du jours qui vient ».

2.1

La fragilité de l'espace familial

« Se confronter à ses origines » résonnent comme un leitmotiv dans l'esprit de Musango et sa volonté d'enfin pouvoir s'aimer et se sentir vivante la hante au point où elle révèle : « laisse-moi sortir d'ici pour te le dire en face : je saurai m'aimer sans que tu m'y aides. Tu n'es rien pour moi, que le trou par lequel j'ai dû me faufiler pour arriver sur terre ... Où te trouves-tu maintenant, mère ? » (62).

Le rejet de sa mère, qui lui vaut d'être chassée de sa maison et d'errer dans le Mboasu, la pousse donc à reconsidérer son identité et son existence au sein de sa cellule familiale. En effet, tout au long du roman, l'héroïne tente de retracer les raisons de son exclusion tout en décrivant l'histoire de sa famille et de son arrivée sur terre. À travers son récit, on se rend compte que la notion de famille mais également celle de parenté représentent des entités fragilisées voire instables qui viennent pénaliser la construction identitaire de la petite fille. La mort de son père et l'exclusion constante de sa mère s'inscrivent dans un parcours psychologique vulnérable dans lequel la subjectivité de Musango, ainsi que sa conscience d'« être au monde », ne peuvent pleinement se développer. Dans la première partie du roman, celle-ci se décrit d'ailleurs à plusieurs reprises comme une « ombre » ne parvenant pas à exister, à vivre dans la lumière, une enfant enchaînée à un entre-deux, assujettie à l'impossibilité de « faire un choix entre la

vie et la mort» (58). Pour Musango, être une ombre signifie alors « [...] cette ambivalence, cette incapacité à se déterminer. Toujours cette hésitation, ce doute, qui donne aux événements de se conduire eux-mêmes quand la volonté des hommes devrait tenter sa chance » (58). Elle met ainsi en évidence ce sentiment de vide et de néant qu'elle ressent mais surtout l'impuissance qu'elle éprouve à prendre le contrôle de son existence, de son identité. L'abandon de sa mère (tant sur le plan psychologique que physique) ainsi que la mort du seul être qui la maintenait en vie – son père – se révèlent être des catalyseurs du dysfonctionnement de son existence. La fragilité de son espace familial montre donc une fragilité de son identité mettant en relation la nécessité d'un environnement familial stable pour une construction identitaire saine. Paul Osterrieth, dans son article « les milieux » publié dans *Introduction à la psychologie de l'enfant 1 : histoire et généralité*, explique en effet que « pour le meilleur et pour le pire, chacun de nous transporte en soi sa famille originelle, en tant qu'ingrédient, en tant que constituant de son organisation comportementale propre, tantôt comme un poids et une source de limitations, tantôt au contraire comme une force et une richesse. » (Osterrieth, 152). Pour lui, le milieu dans lequel un enfant grandit contribue de manière essentielle à son développement psychologique mais aussi à son comportement psychosocial et culturel au sein de la société dans lequel il évolue :

[...] Ce fonctionnement⁴⁵ implique la rencontre avec le milieu, il est constamment sollicité et alimenté, pourrait-on dire, par les éléments du milieu qui, dès lors, contribuent à l'organisation et y sont en quelque sorte intégrés. Il n'y a pas simplement de « pression » du milieu sur l'organisation en voie de structuration ; il

⁴⁵ Osterrieth emprunte le terme de « fonctionnement » d'une citation de De Ajuriaguerra et Garone, qui considère l'individu non pas « comme un être fait d'emblée mais, dans son fonctionnement, comme un être qui se fait au fur et à mesure des ses propres réalisations » (Osterrieth, 145), impliquant ainsi que l'individu ne naît pas avec des caractéristiques précises mais qu'au contraire il les développe au fil de ses expériences.

y a une véritable participation des éléments du milieu à cette structuration, pour autant que ces éléments soient impliqués dans le fonctionnement. (Osterrieth, 145)

Il semble de ce fait, qu'on ne puisse pas dissocier l'individu de son milieu et que ce même milieu soit primordial dans le développement de l'enfant. Celui-ci participe même de façon fondamentale à l'évolution, la structuration de l'être en devenir. C'est par les expériences que lui fournit le milieu (les rencontres avec les éléments de ce milieu) que l'enfant va modifier son « état d'organisation » et qu'il va ainsi constituer sa propre individualité.

Dans le cas de Musango, l'environnement familial dans lequel elle vit est dysfonctionnel. Personne ne semble se soucier de son bien être. Souvenons-nous que les adultes qui l'entourent, à l'instar de sa mère, lui font subir des sévices physiques extrêmes qui sont le résultat d'une représentation diabolique de son individualité imaginée par ces mêmes adultes. De plus, même sa grand-mère paternelle refuse de reconnaître son existence. Cette dernière ne la mentionnant pas dans son éloge funèbre, Musango explique alors que ni elle ni sa mère n'ont été conviées à faire partie de la famille lors de la veillée funèbre ou à porter le pagne aux couleurs de la famille. Étant exclue de son lignage paternel et ne connaissant aucun membre de sa famille maternelle, l'environnement familial de Musango ne se constitue donc que de sa mère et de son père⁴⁶.

Quelle définition donne-t-on alors à la « famille » ?

Ce concept, difficilement caractérisable universellement, peut être néanmoins déterminé populairement comme « la cohabitation et la coopération socialement reconnues d'un couple avec ses enfants » (Kellerhals, Troutot et Lazega, 7). Cette définition nous place dans la catégorie de ce qu'on appelle la famille nucléaire et qui ne prend en compte que les couples (composés de deux adultes dont la relation sexuelle est conforme à la loi)

⁴⁶ On apprendra plus tard qu'il ne s'agit pas de son père biologique. Cependant, pour faciliter l'analyse, je continuerai à y faire référence par le terme de « père ».

mariés ou non avec ou sans enfants (qu'ils soient biologiques ou adoptés). On s'aperçoit alors que cette définition est loin de satisfaire tous les « types » de famille que nos sociétés contemporaines connaissent. De plus, dans les sociétés africaines, les représentations familiales étant nombreuses, « définir la famille africaine se révèle donc, d'après tout ceux qui s'y sont essayés, un exercice difficile (...) en raison du grand nombre d'approches possibles (...). Le psychologue togolais Ferdinand Ezembe ajoute que 'par le jeu des multiples alliances symboliques et biologiques, personne ne peut dire ni où commence ni où se termine une famille'.» (Grelley, 21).

Simon David Yana explique, de son côté, que la famille doit être perçue comme un fait social et culturel qu'il est impératif de considérer comme tel. Pour lui, « l'on peut considérer que 'le fait familial est universel, mais dans des arrangements très divers selon les sociétés [...] Il n'y a pas un, mais des types de familles et d'organisations familiales très différents dans le temps et dans l'espace.' (...) Ainsi perçue, la famille apparaît comme une structure sociale à deux dimensions, la consanguinité et l'affinité (ou l'alliance), à partir desquelles seront définies les positions des individus en son sein et les fonctions de la structure elle-même ». (Yana, 9). La notion de famille apparaît alors plus comme une circonstance sociale que comme un acte biologique s'inscrivant dans la nécessité de se référer au « contexte social et culturel particulier, afin d'identifier la réalité familiale qui lui est liée » (10). Emile Durkheim dans son article « La famille conjugale », évoque également l'aspect social de la famille. Georges Davy, dans une étude sur la famille et la parenté chez Durkheim, écrit que l'idée prédominante dans la pensée du sociologue est que la famille conjugale telle que nous la connaissons est le fait d'une longue évolution qui la fonde sur « autre chose que sur les notions de génération et de consanguinité. ». « La famille selon lui », continue-t-il, « n'est pas le groupement naturel que l'on pourrait croire des parents et des enfants que l'union de sexes engendre : c'est

proprement une institution sociale, produite par des causes sociales⁴⁷ » (Davy, 83). Ainsi, Durkheim avance l'idée que la famille, et par extension la famille conjugale, est le produit d'un fait social et culturel et que ce qui éclaire le fonctionnement de l'institution familiale, c'est une relation d'alliance et de mariage. Par ailleurs, Claude Lévi-Strauss viendra par la suite renforcer cette idée de la famille conjugale en analysant les systèmes de parenté. Dans *Les structures élémentaires de la parenté*, le structuraliste évoque la parenté comme un système de communication. Celle-ci devient alors un « langage » qui n'a plus rien à voir avec une condition biologique mais au contraire, qui se définit par un ensemble de représentations sociales. Comme le langage, la parenté est un système de relation qui ne s'inscrit pas dans une situation consanguine mais dans un modèle sociologique d'alliance, notamment dans les relations de couple telles que celles de mari-femme ou de père-fils. Il en est par ailleurs de même avec le mariage qui se veut « échange » (ou alliance) dans le principe d'exogamie s'opposant alors au système de consanguinité qui, lui, se fait l'écho de l'endogamie.

Par ailleurs, Yana souligne la différence établie entre la « famille » et le « ménage ». Selon lui, alors que la famille se lie à la parenté, le ménage, lui, caractérise la « co-résidence », c'est-à-dire la possibilité pour des individus, qu'ils soient parents ou non, de vivre ensemble dans un même espace résidentiel : « 'The logical distinction is apparent

⁴⁷ « Une communauté de fait entre des consanguins qui se sont arrangés pour vivre ensemble, mais sans qu'aucun d'eux soit tenu à des obligations déterminées envers les autres et d'où chacun peut se retirer à volonté, ne constitue pas une famille. Autrement il faudrait donner ce nom au groupe formé par un homme et une femme qui, sans être mariés cohabitent régulièrement ensemble et avec leurs enfants non reconnus. Pour qu'il y ait famille, il n'est pas nécessaire qu'il y ait cohabitation et il n'est pas suffisant qu'il y ait consanguinité. Mais il faut de plus, comme nous l'avons déjà dit, qu'il y ait des droits et des devoirs sanctionnés par la Société et qui unissent les membres dont la famille est composée. En d'autres termes, la famille n'existe qu'autant qu'elle est une institution sociale, à la fois juridique et morale, placée sous la sauvegarde de la collectivité ambiante. ». Citation de Durkheim par Davy.

because the referent of the family is kinship, while the referent of the household is geographical propinquity or common residence' »⁴⁸.

C'est ainsi que, dans les sociétés occidentales, la reconnaissance légale du droit à la différence rend la définition de la famille encore plus complexe, faisant émerger de multiples catégorisations qui seraient difficiles et fastidieuses d'énumérer ici. Bien sûr, on pourrait débattre de la pertinence de ce modèle (celui de « famille conjugale ») dans le cas d'une famille africaine⁴⁹. Il me semble pourtant que la manière dont Léonora Miano décrit les liens familiaux qui unissent Musango à sa mère ou à son père, ainsi que la relation qui lie ce dernier à Ewenji, nous donne un exemple de ce modèle familial. En voulant se faire épouser du père de Musango, Ewenji manifeste un désir d'établir une famille d'alliance qui lui assurerait reconnaissance sociale, culturelle et économique. Or, à plusieurs reprises, Musango souligne le fait que sa mère n'est pas la femme légitime de son père car celui-ci « ne [l'] avait pas épousée. Sa femme devant la loi et devant Dieu, c'était toujours celle d'avant, la mère de mes frères. Celle qui avait quitté son mari pour suivre un artiste guyanais dans son pays. » (Miano, 21). En apparaissant un jour avec Musango dans ses

⁴⁸ Simon David Yana cite ici l'article de Sylvia Junko Yanagisako, « Family and Household. The analysis of domestic groups », *Annual review of Anthropology*, 8 (1979) : 161-205

⁴⁹ Durkheim précise en effet que ce qu'il appelle « famille conjugale » est un modèle que l'on va retrouver dans les populations « les plus civilisés de l'Europe moderne ». Il écrit ainsi, « J'appelle de ce nom la famille telle qu'elle s'est constituée chez les sociétés germaniques, c'est-à-dire chez les peuples les plus civilisés de l'Europe moderne ». Bien que cette définition puisse paraître très restrictive, elle donne néanmoins une base intéressante à l'étude de la famille dans ce roman. Rappelons également que l'anthropologie moderne insiste souvent sur le fait que la notion de famille dans les sociétés africaines est des plus difficiles à catégoriser. Par ailleurs, le Mboasu étant une province imaginaire, et sachant que les études portant sur le système familial en Afrique sont souvent liées à une ethnie particulière, j'ai pris le parti d'utiliser une théorie dite « occidentale » pour soutenir mon argumentation. De plus, à mon sens, et d'après certaines analyses consultées, la colonisation a beaucoup influencé l'organisation sociétale africaine (surtout dans les villes) engendrant un concept familial au caractère à la fois traditionnel et occidental. N'oublions pas enfin que Léonora Miano se considère comme une « afro-occidentale » (voir introduction) justifiant ainsi, peut-être, l'image qu'elle donne à la famille dans ce roman.

bras⁵⁰, Ewenji pensait pouvoir changer son statut social, en vain. Malgré la reconnaissance morale de Musango, son père n'a jamais pu faire d'Ewenji sa femme légitime, n'ayant jamais réussi à effacer l'humiliation que le départ de sa « première » femme avait provoquée. À la mort de celui-ci, Ewenji et Musango se retrouvent alors, par la force des choses, exclues du cercle familial. Non seulement, ne sont-elles pas autorisées à assister à ses funérailles mais elles sont également tenues à l'écart de son héritage qui, comme la loi le formule, revient à sa famille, à sa femme et à ses enfants : « à sa mort, sa famille avait fait main basse sur tous ses biens. Les terrains, les villas, les comptes bancaires. Ils t'avaient laissé quelques semaines pour débarrasser le plancher, et retourner chez les tiens. Tu n'avais pas de relations. Ils en avaient. Tu n'avais aucun droit. Ils les avaient tous. » (21).

On s'aperçoit donc que l'enjeu familial dans ce roman constitue, pour Ewenji, la source primaire de son bien être. Elle veut, par le jeu des alliances et du mariage, créer une image de la famille conjugale qui lui procurerait la stabilité à la fois financière – et donc sociale – mais également culturelle. Cette tentative demeure cependant un échec et le déséquilibre que celui-ci suscite dans le développement de Musango entraîne alors la fragilité de son espace. Rappelons en effet que l'espace familial (ou milieu familial) est le premier espace dans lequel un enfant se développe. Par conséquent, lorsque ce milieu est ébranlé par un dysfonctionnement parental, l'enfant n'acquiert pas les repères nécessaires à son évolution sociale, humaine et culturelle. Comme le rappelle Osterrieth :

[...] la famille constitue chronologiquement le premier milieu où se développe l'enfant, celui-là même où s'élaborent, au gré des premières rencontres et des premières relations, les fondements de l'organisation comportementale. [...]

⁵⁰ À noter que l'une des raisons possibles de son refus d'épouser Ewenji est qu'il n'était pas sûr d'être le père de Musango. En effet, celui-ci précise que « Sais-tu que je n'ai pas vu ta mère enceinte ? Elle s'est seulement présentée ici un jour, et tu étais dans ses bras » (33).

La famille est un milieu humain, un groupe humain ; dès le premier jour de la vie, c'est donc relativement à un cadre humain, culturel, que s'élabore cette organisation. (Osterrieth, 150).

L'expérience de Musango nous révèle donc que ce milieu dans lequel elle est née ne peut lui donner les repères suffisants pour lui permettre de se reconnaître en tant qu'individu social : une mère qui n'arrive pas à créer un environnement familial stable, un père qui décède et une famille paternelle qui ne la reconnaît pas. Cet espace familial déjà fragilisé va être encore plus ébranlé par la personnalité de sa mère et la relation que celle-ci entretient avec sa fille. Cette relation tumultueuse deviendra alors ce qui va pousser Musango dans la quête perpétuelle de celle qu'elle appelle sa « véritable mère » (33).

Tout au long du roman, on constate effectivement que ce qui unit Musango à sa mère s'accorde plus avec un lien biologique qu'un lien affectif. Celle-ci la rejette et la pousse à quitter le domicile familial prétendant que son corps est l'hôte du démon. La manifestation de ce démon, néanmoins, n'est autre que la maladie que Musango porte en elle, maladie héritée de sa mère : « si je ne t'avais pas vu souffrir du même mal que moi, j'aurais conservé la conviction de n'avoir pu macérer en tes entrailles avant de pousser mon premier cri. » (73). Ce lien biologique pourtant évident est un lien douloureux, insupportable, pesant pour Ewenji. Les termes (repris de la bouche de sa mère) que Musango utilise pour décrire sa naissance sont des plus éloquents :

Tu ne cessais de raconter les douleurs de ton enfantement : comment il avait fallu te traîner par terre pour dire à ta mère que tu venais de perdre les eaux, comment tu avais senti ton corps se fendre de bas en haut alors que je naissais. Tu regardais quotidiennement les marques de mon passage, les mutilations que je t'avais infligées : ces vergetures désormais sur ton ventre, boursouflures serpentant sur ta peau, comme des marques de brûlures. Tu auscultais sans

arrêt ce qui révélait déjà ma nature de vampire : cette poitrine qui s'était affaissée parce que, disais-tu, j'étais si vorace... (33, je souligne)

Le champ lexical employé ici laisse ainsi figurer que cette naissance ressemble à un combat, à une lutte qui laisse des traces immuables. Ewenji voit son corps mutilé, boursoufflé, fendu, sa poitrine est « affaissée » parce que Musango était un « vampire ». Tout ce vocable démontre la nature laborieuse de la naissance de Musango et laisse alors présager de la difficulté des relations entre les deux femmes.

C'est cette relation mère/fille compliquée qui va effectivement commencer par déstabiliser la petite fille mais qui va par la suite lui donner la force de se reconnaître en tant qu'individu à part entière lui permettant de construire son identité. Ainsi, tout comme le milieu familial semble fondamental dans le développement de l'enfant, la relation que celui-ci entretient avec sa mère est tout autant essentielle. Il est communément admis que la présence de la mère au côté de son enfant garantit à celui-ci une croissance équilibrée, qu'elle soit physiologique, émotionnelle ou bien encore sociale. Or, dans *Contours du jour qui vient*, cette présence maternelle est loin d'être évidente même si on peut, d'une certaine manière, considérer l'absence physique d'Ewenji comme une des sources motrices du développement de Musango. L'enjeu de la quête identitaire de Musango s'inscrit effectivement à la fois dans la recherche de sa mère mais également dans la confrontation avec son origine. Ces deux processus sont liés et implantés afin de pouvoir accepter son individualité de femme.

D'ailleurs, cette relation « à distance » entre les deux femmes est représentée dans le texte par le dialogue établi par Musango avec sa mère. Ces conversations sont certes fantasmées et laissées sans réponses, mais en gardant vivant le contact entre les deux femmes, Léonora Miano réussit à renforcer ce besoin quasi obsessionnel de la jeune fille de sécuriser la présence, bien que fictive, de sa mère. Dès la première phrase du récit, on

s'aperçoit que celui-ci sera en partie construit sur un dialogue fille/mère ; « Il n'est que des ombres alentour, c'est à toi que je pense. » (15, je souligne). Ainsi, le lecteur est immédiatement plongé dans la relation entre Musango et sa mère sans pour autant savoir à qui la narratrice fait référence. Par cet énoncé, la jeune fille oppose alors le « toi » au « moi » constituant une dichotomie entre elle, la paix, et sa mère, la lutte⁵¹. Cette dichotomie se retrouve quelques pages plus loin au moment où elle affirme : « (...) jusqu'à la chambre où émanaient tes hurlements et mes supplications. » (17, je souligne). Une fois encore, Musango oppose les cris de sa mère à ses propres supplications consolidant de ce fait le rapport de contradiction entre les deux femmes. Cette discussion dialogique forme la structure narrative du texte rapportant ainsi une histoire dont les véritables destinataires s'affirment être Ewenji et Musango. Afin de trouver la paix (et donc de se trouver elle-même), Musango devra lutter contre sa mère ainsi que contre les différents espaces qu'elle traversera. Ce lien difficile entre elle et sa mère sera alors le moteur de sa volonté de retrouver ses origines : « (...) il me faut remonter le courant, aller à la source de ton existence, pour trouver l'origine du mal. Je veux savoir qui tu es vraiment (...). » (122), pour enfin lui dire, « cette vie, je ne te la dois plus. Je te l'ai payée et rubis sur l'ongle. Je veux à présent t'oublier, mais je n'y parviens pas. Peut-être le pourrai-je, lorsque je t'aurai regardée dans les yeux pour te dire que je n'ai rien à faire de toi. » (94-5). Retrouver sa mère serait synonyme de libération, une réappropriation de sa vie qui ne pourra se faire néanmoins que dans la confrontation avec son origine.

Au fil du récit, le discours de la jeune fille envers sa mère évolue et s'apaise. De la rage et la haine, elle passe au besoin de connaître le passé houleux de sa mère pour enfin comprendre la complexité des liens mère/fille. Elle se rend compte qu'elle ne pourra peut-être jamais se détacher de sa mère mais qu'elle veut la connaître, la (re)-connaître. Elle

⁵¹ En référence aux prénoms de ces deux personnages. En Douala, Musango signifie « la paix » et Ewenji, « la lutte ».

avoue ainsi : « Plus rien ne me surprend, des enchevêtrements, des nœuds compliqués que forme le lien qui unit les mères à leurs filles, ce cordon tranché qui figure seulement l'impossibilité de la rupture. Nous ne serons jamais une mère et sa fille, mais nous le serons toujours. » (158). Puis, quand elle se sent enfin en paix avec elle-même, elle reconnaît : « Il m'a fallu du temps, pour abolir l'ambivalence. À présent, je marche sur l'autre versant de notre douleur, mère. Je marche pour toutes les deux, peut-être en dépit de toi. Ne m'enfante plus, mère : laisse-moi te recréer. » (193). Ce besoin de la « recréer » vient de l'abandon et du détachement émotionnel qu'Ewenji a à l'égard de sa fille. Mais alors, d'où vient cette difficulté affective rencontrée par Ewenji ? Quelle est l'origine de ce mal qui la ronge et la pousse à se distancer de sa progéniture ?

Comme énoncé précédemment, la grossesse et l'accouchement d'Ewenji sont décrits par celle-ci comme une épreuve presque insupportable qui a laissé des traces permanentes sur son corps mutilé⁵². Ce comportement ainsi que la violence qu'elle déchaîne sur sa fille, nous amènent donc à penser que les relations entre Ewenji et Musango ne pouvaient aboutir à une relation aimante et affectueuse. Bien que la grossesse d'Ewenji ne soit pas à proprement parler détaillée dans le récit, on peut imaginer cette étape de la maternité comme une souffrance tant sur le plan physique que sur le plan psychologique. Simone de Beauvoir, dans *Le deuxième sexe*, décrit la grossesse comme étant relative à chaque femme tout en lui donnant cependant une image plutôt négative. Elle explique, en effet, que la grossesse est vécue par les femmes à la fois comme une transcendance, car elles donnent la vie, mais également comme une immanence, car « il [son corps] se replie sur lui-même dans les nausées et les malaises ; il cesse d'exister pour lui seul et c'est alors qu'il devient plus volumineux qu'il n'a jamais été. » (De Beauvoir, II, 307). Ainsi, les femmes sont sujettes à une ambivalence, transcendance/immanence,

⁵² Voir citation p.71

qu'elles ne peuvent contrôler, rendant ainsi la gestation délicate. L'enfant n'étant pas né, et donc toujours dans le corps de sa mère, la femme ne peut lutter que contre elle-même.

De Beauvoir de préciser que :

La grossesse est surtout un drame qui se joue chez la femme entre soi et soi ; elle la ressent à la fois comme un enrichissement et comme une mutilation ; le fœtus est une partie de son corps, et c'est un parasite qui l'exploite ; elle le possède et elle est possédée par lui ; il résume tout l'avenir et, en le portant, elle se sent vaste comme le monde ; mais cette richesse même l'annihile, elle a l'impression de ne plus être rien. Une existence neuve va se manifester et justifier sa propre existence (...) mais elle se sent aussi jouet de forces obscures, elle est ballottée, violentée.
(Ibid)

Par ailleurs, on comprend également que la distance émotionnelle mise entre Ewenji et sa fille tient de la grande complicité qui lie Musango à son père. Ewenji supporte en effet très mal l'attention que sa fille suscite chez son père et l'amour que celui-ci lui porte qui n'est, en aucun cas, le même qu'elle reçoit : « Quant à moi, j'ai eu tous ses regards. Cela non plus ne te plaisait pas beaucoup. » (Miano, 34). Pour la mère d'une petite fille, une relation fusionnelle avec le père peut parfois être une des raisons de leur mésentente. La mère devient jalouse et s'en prend alors à sa fille. Cette jalousie, De Beauvoir l'explique dans le fait qu'une mère puisse vouloir utiliser sa fille pour empêcher que le père ne quitte le domicile conjugal. Pour cette raison, si sa démarche échoue, elle est dévastée. Par contre, si celle-ci fonctionne, elle peut ranimer un complexe infantile qui va la pousser à « s'irriter » contre sa fille, de la même manière qu'elle s'agaçait de sa propre mère se sentant « abandonnée et incomprise » (De Beauvoir, 334). Dans le cas d'Ewenji, on se rend compte que la colère qu'elle a pour sa fille est, comme nous l'avons vu, en partie dû à l'affection que son père lui porte et qu'il ne lui donne pas à elle, sa « femme ». Cependant,

la fin du roman nous fournit des indications supplémentaires sur les possibles raisons de ses difficultés avec sa fille, qui s'inscrivent dans sa propre relation avec sa mère, Mbambè.

On apprend, effectivement, que cette dernière a elle aussi « rejeté » émotionnellement sa fille, Ewenji, quand elle était une toute jeune fille. Musango, qui termine sa quête identitaire dans le village natal de sa mère, y rencontre alors sa grand-mère qui lui raconte une partie de l'enfance d'Ewenji. C'est ainsi que l'on comprend que cette dernière, est atteinte non seulement de la même maladie sanguine que Musango mais qu'elle a souffert de ne pas être le centre d'attention de cette mère qui, d'une certaine manière, à ses yeux, l'a abandonnée⁵³. Mbambè avoue à sa petite-fille que :

Ewenji a toujours été une petite fille difficile. Depuis le premier jour. Il m'a fallu quarante-huit heures de travail, ici dans cette case, pour la convaincre de se détacher de mes entrailles. Je l'avais déjà portée dix mois ! (...) Nous n'avons cessé de lutter, elle et moi. Une fois née, elle voulait demeurer sous mes jupes, accrochée à mon pagne, comme pour ne pas voir ce monde dans lequel je l'avais contrainte à venir. Souvent, il m'a fallu la repousser. Je sais que je l'ai blessée, qu'elle avait besoin de plus d'attention, mais elles étaient nombreuses. (...).

Ewenji voulait une place à elle, être distinguée. (220)

On se rend compte alors que bien qu'Ewenji n'ait pas subi de violence physique de la part de sa mère, les sentiments d'abandon émotionnel hérités de son enfance ont certainement contribué au développement de son propre comportement envers sa fille. Si on y regarde d'un peu plus près, on peut remarquer un vocable similaire entre le discours de Mbambè et celui d'Ewenji. Toutes deux, pour évoquer leur grossesse et leurs sentiments envers leur

⁵³ Cet abandon marque par ailleurs, pour Ewenji, une des raisons pour lesquelles son « mari » n'a pu l'aimer comme elle l'aurait souhaité. Musango rapporte en effet que « tout a commencé avec ta mère. C'est elle, la fautive originelle. Comment quiconque aurait-il pu t'aimer, quand elle qui t'a portée s'est avérée incapable de le faire ? Tu rugis ces paroles, étendus sur le dos (...) » (245)

enfant, utilisent des termes tels que « entrailles », « lutter », « repousser » pour Mbambè et « mutilations », « brûlures », « vampire » pour Ewenji. Cette nature distante et émotionnellement réservée les incite, d'une manière ou d'une autre, à rejeter leur progéniture fragilisant ainsi un environnement familial déjà précaire. L'expérience d'Ewenji se reflète donc sur l'enfance de Musango qui, dans sa quête, va tout mettre en œuvre pour briser ce cercle et comprendre ses origines afin de passer de l'ombre à la lumière.

C'est, en partie, à cause de la difficulté de la relation mère/fille, et de l'impossibilité de créer une structure familiale solide que Musango se voit contrainte par sa mère de quitter le domicile familial et d'errer dans le Mboasu. Ce rejet maternel, Musango ne le comprend pas. Elle se sent la victime d'une expérience qui se répète, d'un abandon émotionnel qui entraîne cette fois-ci chez la jeune fille une volonté de concevoir son identité. L'espace familial qui encadre l'enfance de Musango se montre ainsi très instable influençant de cette manière son individualité. L'image qu'elle a d'elle-même est le reflet de la représentation de son espace familial et de l'échec d'une alliance conjugale – et émotionnelle – entre Ewenji et son père. Cette dernière a toujours aspiré à construire une unité familiale équilibrée et le second rejet (après celui de sa mère) qu'elle subit la retranche dans une folie⁵⁴ dont elle ne pourra s'en sortir. C'est dans cette folie que Musango la retrouve et qu'elle comprend alors que « rien de tout cela ne s'est produit, que j'ai simplement marché, que je me suis perdue, et que j'ai maintenant retrouvé mon chemin » (247). Ce chemin, certes long et semé d'embûches, sera le symbole de sa

⁵⁴ Cette folie est à plusieurs reprises illustrée dans le discours de Musango qui indique que : « tes paroles confuses nous amalgament, papa et moi, dans une seule est même entité maléfique qui aurait fondu sur tes jours. (...). Je t'ai dévoré la poitrine, je t'ai lacéré la peau du ventre, et papa a dérobé ton cœur et ton âme. Qu'on s'étonne à présent que ton esprit déraile ! » (245) ou bien encore, « tu te tirais les cheveux, tu te les arrachait par poignées, me dardant de ce regard jaune qui est le signe de notre affection commune » (32).

reconstruction grâce aux nombreuses rencontres, bienfaitantes ou non, qu'elle fera tout au long de son « voyage ».

2.2

Espace corporel:

Entre « lutte » et « paix » ou l'identité souillée du corps féminin

Cependant, la fragilité de l'espace familial ne constitue qu'une partie de la fragilité de Musango. En effet, le corps s'annonce également comme un espace problématique qui affaiblit la perception et la conscience de soi. Cet espace corporel, Léonora Miano le problématise en le représentant comme le réceptacle privilégié d'une violence à peine dissimulée. Dès le début du roman, la narration nous plonge de fait dans la violence physique perpétrée à l'égard des femmes, et qui reviendra comme un thème récurrent dans l'ensemble de son roman. La narratrice-héroïne nous décrit dans les toutes premières phrases de son récit le souvenir de l'un de ses derniers jours passés avec sa mère, ce jour où cette dernière l'a violentée pour en chasser le mal :

La dernière fois que nous nous sommes vues, tu m'avais attachée sur mon lit.

Tu m'avais rossée de toutes tes forces avant de convoquer nos voisins, afin qu'ils voient ce que tu comptais faire de cet esprit malin qui vivait sous ton toit et qui se disait ta fille. Ils attendaient déjà sur le pas de la porte, attirés par mes cris. (Miano, 15)

Ewenji, certaine que sa fille abrite le démon – comment pourrait-il en être autrement au vu du malheur qui la frappe ? – n'a de cesse de vouloir abuser du corps de sa fille et déchaîne sa colère sur le corps fragile de Musango. Cette violence est, en partie, le résultat d'une croyance bien ancrée dans les sociétés africaines, les « enfants-sorciers » qui seraient la cause de certains décès survenus dans la communauté. Dans *contours du jour qui vient*,

Ewenji accuse en effet Musango d'avoir tué son père⁵⁵ afin de se nourrir de son sang, ce qui provoque alors son malheur et la pousse à renier la présence de sa fille à ses côtés. Dans la majorité de l'opinion africaine, « les enfants-sorciers » sont des enfants soit ensorcelés (possédés par un démon) soit, selon Filip de Boeck, vivant une double vie dans ce qu'il appelle un « deuxième monde ». Ce sont alors ces phénomènes qui les incitent à commettre des crimes donnant au surnaturel une place importante. Dans *Contours du jour qui vient*, Musango est traitée comme un démon (à la lumière des « enfants-sorciers ») qui aurait été envoyée par une tante jalouse afin de maudire le « succès », bien que relatif, de sa sœur Éwenji. Une voyante, amie de cette dernière, déclare en effet :

C'est ta fille. Tu crois qu'elle est ton enfant, mais c'est un démon que ta sœur Epéti a envoyé te terrasser. Tu sais qu'elle ne voulait pas que tu épouses cet homme !
Vois toi-même : au bout de neuf ans de vie commune, il a quitté ce monde sans faire de toi sa femme, ni devant la coutume, ni devant le maire. Tu dois te débarrasser de cette petite, sinon elle te tuera. C'est un vampire. (18)

Cette révélation, Ewenji s'en servira pour justifier son déchaînement de violence sur le corps fragile de Musango. Celui-ci apparaît alors comme une surface ouverte, un espace de torture, abject et méprisable aux yeux de cette mère qui ne peut supporter de le voir. Filip de Boeck, dans son article *Le « deuxième monde » et les « enfants-sorciers » en République démocratique du Congo*, explique que les enfants dits « sorciers » sont souvent victimes d'agression venant de leur entourage familial et sont, pour la plupart, mis à l'écart de la communauté :

Tous ces soupçons cachés et ces accusations ouvertes débouchent sur un violent conflit au sein de la famille de l'enfant suspecté. Souvent, l'enfant dont il s'agit est battu sévèrement et même, dans certains cas extrêmes, tué par des membres de la

⁵⁵ « Ne vois-tu pas qu'elle se porte mieux depuis que son père n'est plus ? Elle fera bientôt de nouvelles rechutes, et il lui faudra du sang. Alors, elle tuera de nouveau » (Miano, 18)

famille ou des voisins. La plupart de ces enfants, toutefois, sont simplement rejetés et reniés. (De Boeck)

Cette brutalité dont parle De Boeck, la narratrice en sera également la victime avant d'être chassée du domicile familial :

Deux jours plus tard, tu m'avais attachée la tête en bas à une branche de manguier. Tu avais empoigné des bambous encore verts et ils avaient fendu l'air pour venir me déchirer la peau, encore et encore et encore ... Tu tremblais de tout ton être, alors que tu t'acharnais sur moi. (Miano, 19)

Pour plus tard ajouter :

Sésé m'a chassée de la maison. Elle m'a dit de m'en aller aussi loin que je le pourrais, immédiatement, et de ne plus me risquer à paraître dans les environs. (...). Tu as répété ses paroles, pour m'ordonner de déguerpir aussi loin que possible et de ne plus me présenter devant toi. (20-1)

Pour Musango, cette violence que sa mère déverse n'est, à ses yeux, qu'une façon de se repousser elle-même et de châtier ce qu'elle déteste le plus en elle. Elle montre ainsi les faiblesses de son identité de mère et l'incapacité d'aimer ce qu'elle a engendré. Musango déclare en effet : « Ce n'était pas moi, mère, que tu frappais ainsi. Ce n'était pas moi, mère, que tu avais ainsi attachée sur ce lit, et que tu t'apprêtais à arroser de pétrole (...). Il m'a fallu arriver ici et devenir une ombre pour voir, au-delà des apparences, *la détestation profonde que tu as de toi-même, de tout ce qui vient de toi.* » (Miano, 19, je souligne).

Ewenji semble alors ressentir un profond dégoût pour sa fille qu'elle considère comme étant maléfique au point de déverser toute sa rancœur sur son corps d'enfant. Ce sentiment d'« abjection » qu'elle développe pour Musango, Julia Kristeva, dans son essai *Pouvoirs de l'horreur*, le décrit comme un espace « where meaning collapses. » (Kristeva,

powers, 2), un espace dans lequel l'Ego est menacé. L'abject se situe donc, selon Kristeva, entre l'humain et le non-humain, l'identité et la non-identité. Il n'est ni objet, ni sujet, mais « (...) what disturbs identities, systems, orders, what does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite. » (Kristeva, 4). C'est une pulsion de l'être répondant à un stimulus (comme la peau qui se forme sur le lait) et qui entraîne une réaction de dégoût (comme, par exemple, le vomissement). L'objet de la répulsion est perçu comme une menace contre laquelle on doit se défendre en la rejetant, qu'elle vienne de l'extérieur ou de l'intérieur⁵⁶. Ainsi, pour Kristeva, ce qui est abject est en opposition avec le « je » ; « je » ressent ce sentiment d'abjection pour les sujets qui lui sont différents et qui menacent son individualité⁵⁷ :

The place of the abject is « the place where meaning collapses », the place where « I » am not. The abject threatens life ; it must be « radically excluded » (Kristeva, 1982, 2)⁵⁸ from the place of the living subject, propelled away from the body and deposited on the other side of an imaginary border which separates the self from that which threatens the self. (Creed, 9).

Pour Kristeva, l'individu a besoin de l'abject pour établir une frontière entre ce qu'il est et ce qu'il n'est pas. L'abject doit être rejeté parce qu'il ne peut pas être assimilé : « we may call it a border ; abjection is above all ambiguity. Because, while releasing a hold, it does not radically cut off the subject from what threatens it – on the contrary, abjection

⁵⁶ Cette menace intérieure peut-être liée à un acte manqué ou refoulé. Dans le cas d'Ewenji, on peut supposer son échec conjugal comme étant la cause du dégoût qu'elle éprouve pour sa fille.

⁵⁷ Il est cependant intéressant de noter que Kristeva, dans son essai, met en évidence un élément psychanalytique du sentiment d'abjection, la relation mère-fille et la nécessité pour la fille de rejeter l'origine maternelle afin de créer sa propre identité. Dans notre roman, la situation s'inverse, et c'est Ewenji qui ne peut supporter la vue de sa fille, la forçant donc à quitter le domicile familial. Musango, elle, n'aura de cesse de vouloir retrouver cet espace maternel pour conquérir son identité

⁵⁸ Barbara Creed utilise une édition traduite de l'essai de Kristeva, celle de Columbia University Press.

acknowledges it to be in perpetual danger » (Kristeva, 9). On doit alors rejeter ce qui est abject, même si cela signifie pourtant reconnaître sa présence comme élément constitutif de son identité. Ainsi, c'est la frontière entre ces deux états qui définit notre individualité. Kristeva prend alors l'exemple du cadavre comme une des formes universelles de l'abject. Elle explique que la mort est une composante de la vie que je ne peux renier mais à laquelle je ne veux pas penser. Le cadavre qui réside en moi est une partie de moi, mais le rejeter est ce qui me définit comme étant un être vivant. Elle écrit alors que « refuse and corpses *show me* what I permanently thrust aside in order to live... There I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself as being alive, from that border. » (3, en italique dans le texte). Je suis donc forcé de constater ma propre mortalité, tout en en étant incapable, m'obligeant alors à la rejeter, à l'expulser, à la reconnaître comme abject.

Pour Ewenji, le corps de Musango (et par extension sa vie) devient un objet abject qu'elle ne peut tolérer. Selon Kristeva, ce rejet serait donc dû à une exclusion de ce qui apparaît comme en opposition à son « moi ». C'est parce que Musango menace l'existence d'Ewenji que celle-ci la rejette et la maltraite tout en étant consciente qu'elle fait partie d'elle (c'est elle qui lui a donné naissance). Cependant, et comme nous l'avons vu précédemment, en marginalisant Musango, Ewenji va plus loin en se marginalisant elle-même, et en se plaçant dans une logique d'« abjection de soi ». Celle-ci s'inscrit dans « the culminating form of that experience of the subject to which it is revealed that all its objects are based merely on the inaugural loss that laid the foundations of its own being » (Kristeva, 12). L'abjection ne se limiterait donc pas à ce qui est différent de moi et me menace mais prendrait également une tournure plus extrême dans le rejet de soi-même. Kristeva explique, en effet, que cette forme d'abjection résulterait de la « reconnaissance du *manque* fondateur de tout être, sens, langage, désir. » (13) illustrant de ce fait l'idée que

l'abjection de soi prend forme dans une carence de l'identité. Ce que l'on reconnaît comme abject chez certains sujets reflèterait, en fait, un manque dans sa propre existence. Dans *Contours du jour qui vient*, la répulsion qu'Ewenji ressent à l'égard de sa fille semble alors être le reflet d'un mécanisme de défense qui révèle une possible fêlure de l'identité. Musango, aimée de son père, ne fait que renforcer le sentiment d'abandon (par sa mère et par l'homme qu'elle aime) qu'Ewenji ressent. Ainsi, en se représentant Musango comme un danger, Ewenji éveille ses propres insécurités qui la poussent en quelque sorte à s'imaginer sa propre fille comme un objet abject nécessitant un châtement brutal. Celui-ci donne alors lieu à des sévices innommables sur le corps fragile de la petite fille de neuf ans, qui décrit de façon détaillée ce qu'elle subit avant d'être chassée du domicile familial. Elle explique ainsi que :

Tous, ils t'avaient vue me garnir les oreilles, les narines et le sexe de papier journal, afin que le feu prenne plus vite. Mes bras étaient attachés à la tête du lit. Tu m'avais sanglé les jambes après les avoir écartées. J'étais nue et ma peau portait encore les marques laissées par les bambous. Des chéloïdes se formaient à peine sur mon dos déchiré. (Miano, 19)

Musango apparaît donc, aux yeux de sa mère, comme une abjection (et son corps devient le réceptacle de la violence que ce sentiment suscite) qui va au-delà de la simple « inquiétante étrangeté » (ou « Unheimliche » en allemand) défini par Freud. Cette notion, mise en place en 1919, caractérise ce qui « ... [ressort] à l'effrayant, à ce qui suscite l'angoisse et l'épouvante, et il n'est pas moins certain que ce mot n'est pas toujours employé dans un sens qu'on puisse déterminer avec précision, de sorte que, la plupart du temps, il coïncide tout bonnement avec ce qui suscite l'angoisse en général. »⁵⁹. Ici, Freud

⁵⁹ <http://www.enroweb.com/spip.php?article33>

fait référence à une émotion d'anxiété, d'appréhension, qu'il associe à une problématique plus générale (et assurément plus psychanalytique) de processus de refoulement. Il écrit, en effet, dans son essai *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)* que « l'inquiétante étrangeté prend naissance dans la vie réelle lorsque des complexes infantiles *refoulés* sont ranimés par quelque impression extérieure, ou bien lorsque de primitives convictions *surmontées* semblent de nouveau être confirmées. » (Freud, 30). Cependant, ce sentiment d'inquiétante étrangeté ne donne pas naissance à un besoin de violence sur l'objet le suscitant. Or dans le texte de Léonora Miano, la mère de la narratrice est manifestement poussée par un besoin d'agression envers le corps de sa fille qui serait alors l'expression de son abjection, comme le serait – pour reprendre l'exemple introduit par Kristeva – le vomissement à la vue de la peau qui se forme sur le lait. De ce fait, et bien que la notion d'inquiétante étrangeté – c'est-à-dire un sentiment de malaise et d'angoisse ressenti envers un sujet familier – puisse correspondre, dans une certaine mesure, au trouble qu'éprouve Ewenji envers Musango⁶⁰, il semble néanmoins que le sentiment d'abjection, bien plus fort que l'inquiétante étrangeté, convienne mieux au comportement d'Ewenji.

Néanmoins, au-delà du sentiment d'abjection abusant du corps féminin, un autre élément vient également confirmer la perception de cet espace comme repoussant, impropre, et justifiant des violences ; les menstruations. En effet, de nombreux exemples de femmes ayant leurs règles jonchent le récit de Léonora Miano. Dans la majorité de ces exemples, néanmoins, le phénomène menstruel est lié à une abjection, une aberration qu'il est impératif de « nettoyer ». D'ailleurs, ce terme de « nettoyage » – voire l'acte de nettoyer lui-même – se retrouve souvent dans le discours masculin lorsque ces derniers

⁶⁰ Nous verrons cependant dans la troisième partie de ce chapitre que les sentiments infantiles refoulés d'Ewenji peuvent être l'une des causes de son aversion pour sa fille. En effet, celle-ci a éprouvé de nombreuses difficultés d'ordre affectives dans son enfance notamment à cause d'une mère qui affirme « Je ne pouvais avoir de préférences. J'ai toujours veillé à prendre le même ton, pour prononcer leurs noms. (...). Ewenji voulait une place à elle, être distinguée. » (Miano, 220)

font référence au « sang » des femmes. Lorsque Musango est enlevée et emmenée dans un endroit qu'elle ne reconnaît pas, elle est amenée à rencontrer les hommes fondateurs d'une « nouvelle église » – Lumière, Don de Dieu et Vie Éternelle – qui propose des « séances de réarmement moral » (Miano 46) pour les jeunes filles désireuses de « faire l'Europe » (71) pendant lesquels « Lumière et Don de Dieu s'occupent de la paperasse lorsque c'est possible » (46) et Vie Éternelle les protège spirituellement. Bien évidemment, il est difficile de reconnaître la légalité mais également la légitimité de ce traitement et les femmes qui passent par cet endroit n'ont pas d'autre choix que de s'y soumettre. Ainsi, Musango relatant une conversation entre Vie Éternelle et une de ces femmes, Andalé, raconte :

Il lui a demandé : *Quand as-tu vu ton sang dernièrement ?* Elle a répondu : *Je suis impure en ce moment-même.* Il a rugi comme une armée de lions dans la savane : *Mais ne pouvais-tu le dire avant, petite imbécile ? Il faudra faire de nouvelles protections pour toi ! Celles de cette nuit n'auront pas d'effet ! Une femme impure est inaccessible aux esprits*⁶¹ ... (56-7, en italique dans le texte)

Grâce à cet exemple, nous voyons bien que la menstruation féminine pose un certain problème à ces hommes qui se sentent le devoir de les « protéger ». La réaction de Vie Éternelle est symptomatique de la vision de la femme souillée par la venue de ses règles qu'on retrouve souvent chez les hommes de ce roman.

Mais alors, qu'est-ce qui dans la menstruation peut paraître si effrayant, si abominable ?⁶² Claire Nodot-Kaufman dans sa thèse intitulée *Les Irrégulières : une étude de la menstruation* fait référence à un tabou des règles qui prendrait racine dès le Ier siècle

⁶¹ Nous verrons un peu plus tard en quoi consistent ces « protections » et la raison pour laquelle « une femme impure est inaccessible aux esprits ».

⁶² Claire Nodot-Kaufman cite un des personnages de la série animée *South Park* qui explique, de façon humoristique, sa méfiance envers les femmes : « Well, I'm sorry [...]. But I just don't trust anything that bleeds for five days and doesn't die ». (*South Park: Bigger, Longer, and Uncut*. Dir. Trey Parker and Matt Stone. Paramount, 1999).

après J.C quand Pline l’Ancien évoquait « le sang menstruel [comme] un liquide magique capable de contaminer les vivants mais également tout l’environnement de la menstruante. » (Nodot-Kaufman, 27). Dans son *Histoire naturelle*, il affirme en effet que

le contact avec l’écoulement menstruel de la femme rend le nouveau vin aigre, fait flétrir les récoltes, fait sécher les graines dans les jardins, fait tomber les fruits des arbres, obscurcit la surface brillante des miroirs, (...), tue les abeilles, fait oxyder le fer et le bronze, et provoque une horrible odeur qui remplit l’air (...). Le pouvoir des femmes est si magique durant leurs règles que l’on dit que les orages de grêle et les tourbillons sont éloignés si le sang menstruel est exposé aux éclairs.

(Pline l’Ancien, *Histoire Naturelle*)⁶³

Le problème posé par le sang féminin ne serait alors pas d’ordre médical mais bien d’ordre culturel créant ainsi de nombreux mythes contribuant à leur tour au tabou de la menstruation. Les femmes qui perdent leur sang font peur, intriguent, parfois même dégoûtent les hommes qui se rendent compte assez rapidement qu’elles n’ont pas besoin d’eux pour gérer ce phénomène. Par ailleurs, il semble étonnant qu’une femme qui a ses règles ne décède pas des suites d’hémorragie. Le Dr Jacquemin Le Verne indique à ce sujet que « ce qui inquiète chez la femme [...], c’est la capacité à avoir un écoulement de sang non contrôlé et pour autant de ne pas être atteinte de façon vital (...) » (Jacquemin Le Verne, 42). Comment une femme peut-elle voir son sang s’écouler sans pour autant en mourir ? Ce paradoxe, surtout chez les anciens, fait de la femme un être souillée, impure mais redoutable. Comme le souligne Nodot-Kaufman,

à cause de ses propriétés d’incoagulabilité, parce qu’il s’écoule de la femme sans causer sa mort, parce qu’il signe autant la fertilité qu’une grossesse échouée, le sang menstruel se place dans les frontières entre les vivants et les

⁶³ Tirée de « Femmes prêtres ». 19 février 2013.
<<http://www.womenpriests.org/fr/traditio/unclean.asp>>.

morts, et n'appartient ni à l'un ni à l'autre. Il échappe à tout contrôle et revient pourtant périodiquement (...). Alors qu'un écoulement de sang entraîne ou signifie la mort, les femmes restent en vie. Ce qui fait de la femme menstruée un personnage redoutable. (Nodot-Kaufman, 32).

Que ce soit en Occident ou en Afrique, la femme menstruante est marquée par des interdits l'empêchant d'accomplir certaines tâches. Par exemple, chez les Lobi du Burkina Faso et de Côte d'Ivoire, « l'épouse qui subit le flux menstruel ne peut avoir de rapports sexuels, ni faire la cuisine pour son mari, ni puiser l'eau qu'il boit, c'est la coépouse qui se charge de ces soins pendant le temps nécessaire » (Labouret, 263). La menstruation est alors vue culturellement comme un phénomène abominable voire même menaçant qui doit absolument être contrôlé par l'isolement de la femme menstruante. Dans son ouvrage anthropologique sur l'hématologie en Afrique, Michèle Cros explique que la femme menstruante Lobi doit séjourner dans sa chambre alors que son mari reste, lui, seul dans la sienne. Cette pratique évitera tout risque de contamination ; l'homme ne pouvant même pas « passer au dessus des jambes d'une 'menstruante' » (Cros, 69). Les femmes Lobi, pendant leurs règles, sont donc isolées du reste de la communauté (ne pouvant ni cuisiner ni approcher certains objets usuels) limitant leur influence en son sein. Cette marginalisation de la femme pendant ses règles se retrouve aussi dans certaines doctrines religieuses qui font état de la femme menstruée comme un corps interdit, un corps intouchable. Dans le Lévitique, on identifie ainsi un passage qui exprime clairement la mise à l'écart de la femme pendant ses règles mais également de tout homme qui voudrait avoir une relation intime avec elle : « Si un homme couche avec une femme qui a son indisposition, et découvre sa nudité, s'il découvre son flux, et qu'elle découvre le flux de son sang, ils seront tous deux retranchés du milieu de leur peuple » (Lévitique, (20 :18)). Le Lévitique interdit ainsi à l'homme tout contact avec la femme pendant ses

menstruations sous peine de se retrouver isolés du reste de la communauté. Dans *Contours du jour qui vient*, Léonora Miano met en lumière ce phénomène qui semble persister. On y voit en effet les femmes menstruées subir le même traitement de la part des « religieux » de cette « nouvelle église » (Miano, 87) à l'instar d'Endalé qui sera isolée du reste du groupe pendant ses règles par Vie Éternelle. Musango raconte :

il la retire des manifestations de la congrégation et l'isole totalement. Elle sera impure et ne pourra recevoir la Parole. Lorsqu'elles ont leurs règles, les femmes n'assistent pas à l'office. Elles demeurent cloîtrées chez elles et leurs époux font chambre à part. On leur a dit que le corps d'une femme impure contient des larves qui s'attaqueront à eux s'ils maintiennent la proximité conjugale. (87)

Cet exemple montre bien à quel point les menstruations féminines représentent une manifestation de l'impureté et par extension de l'abjection. Le corps de la femme menstruante est rejeté et marginalisé ce qui lui confère un caractère aliénant. Par ailleurs, ce comportement de Vie Éternelle n'est pas sans rappeler les agissements de l'Église catholique à diverses périodes de l'histoire. Le christianisme a, en effet, longtemps considéré la femme menstruée comme rituellement impure. C'est ainsi que dans l'Église catholique certains conciles locaux en France, comme celui d'Orange en 441 et d'Épaone en 517, refusèrent que les femmes diacones reçoivent le sacrement de l'ordre car ils craignaient que « les femmes ayant eu leurs règles ne souillent le sanctuaire » (Wijngaards, Web). Au Moyen-Âge, il était également interdit aux femmes de rentrer dans une église pendant leurs règles par peur de contamination des lieux.

Cette impureté féminine, le discours masculin (et spirituel) de ce roman se l'approprie afin de représenter les femmes comme des objets potentiellement maléfiques dont le « corps ouvert » (91) invite les forces occultes à y pénétrer pour ensuite en prendre possession. La seule façon de protéger les femmes de ces esprits malins est de leur

procurer la semence d'un homme. C'est ainsi que Vie Éternelle raconte à Musango que « (...) dans le temps, les veuves et les femmes non mariées étaient données au moins une fois par mois à un homme appelé nettoyeur, dont le travail était de les protéger » (91). Ces hommes, souvent « l'idiote du village » (91), continue Vie Éternelle, ne se mariaient jamais et se faisaient payer leurs services par les femmes qui en avaient besoin, qu'elles le veuillent ou non. De cette manière, le préparateur spirituel de la congrégation justifie en partie les sévices sexuels qu'il fait subir aux femmes et à Endalé en particulier. Ces sévices font, en effet, partie d'un rituel de nettoyage que celles qui sont en partance pour l'Europe doivent endurer afin de mettre toutes les chances de leur côté pour réussir le voyage. Il semble alors impératif que ces dernières tombent enceinte « ce qui [les] purifiera et [leur] accordera la protection du Très-Haut (...) » (86). Pour cela, leur corps est mis à la disposition non seulement de Vie Éternelle mais également des nombreux jeunes garçons de la congrégation qui se reliaient pour s'assurer que le rituel de purification puisse être complété. Ce rituel consiste à ce que l'on pourrait associer à un viol collectif pendant lequel la victime, même si elle ne le désire pas, se laisse violenter pour être sauvée. La « purification » d'Endalé se fait devant les yeux de Musango qui décrit :

Il n'y a pas de lit et les fauteuils s'adaptent mal à l'acte. (...). Endalé ne se débat pas, et sa voix étouffée par leur poids récite des psaumes (...). Ceux-là [ces garçons] sont immédiatement en mesure d'ériger leur membre. Ils n'épargnent pas la pécheresse. Ils la forent et se noient en elle, approchant en ses muqueuses cette fin des temps dont ils n'ont que les explosions à l'esprit.

(88)

En assistant à cette violation du corps d'Endalé, Musango déclare par la suite « j'observe tout cela et je me demande qui cambriole à cette heure l'espace qui est le nôtre. Qui à cette heure mutile et immole ce qu'il reste de nous. » (89). À travers ces mots, on s'aperçoit

ainsi que le corps féminin est un espace tourmenté, brutalisé, attaqué. Cet espace métaphorique démontre la manière dont l'héroïne doit survivre aux attaques persistantes à la fois sur son corps mais également sur le corps des femmes en général. Ces tortures reflètent alors un malaise plus grand qui neutralise son identité, la représentant comme une personne sans voix qui ne connaît pas l'existence : « Je suis une ombre par la forces des choses, puisqu'elles [les femmes qui veulent « faire l'Europe »] déteignent sur moi, imprimant sur mes jours la non-vie dans laquelle elles se noient » (62, je souligne). Musango se voit à travers ses filles, sans vie, sans destinée, sans opportunité. Elle se décrit comme une « morte-vivante » sans lumière pour l'éclairer. Elle-même victime de sévices corporelles, elle s'interroge alors sur son individualité et sur son identité de femme. Déjà au domicile familial, cette jeune fille « abjecte » subissait les foudres de sa mère qui la considérait comme malfaisante alors qu'elle souffre en fait d'une maladie sanguine, probablement la drépanocytose⁶⁴. Ewenji, n'associant pas les manifestations de cette maladie à un fait médical mais plutôt à l'expression du surnaturel, se sert de cette excuse pour la maltraiter et se séparer d'elle.

⁶⁴ Musango indique en effet que, « un jour où nous étions allés voir le médecin, il a dit à papa que mon corps fabriquait des globules rouges de mauvaise qualité. Ils sont en forme de faux, au lieu d'être rond. Ils s'attaquent entre eux. Je m'autodétruis involontairement. » (Miano, 46). La drépanocytose est une maladie du sang héréditaire qui se caractérise par l'altération de l'hémoglobine : une déformation des globules rouges qui prennent la forme de croissant ou de faucille (on parle alors d'anémie falciforme). N'étant pas une maladie rare, elle se retrouve surtout chez les populations d'origine africaine subsaharienne, des Antilles, d'Inde, du Moyen-Orient ou bien encore du bassin méditerranéen (Grèce et Italie). Certains malades subissent alors des crises aiguës dites « vaso-occlusives » dues à l'obstruction des petits vaisseaux sanguins par ces globules rouges anormaux. Parfois, ces globules rouges sont détruits ce qui provoque des anémies. On peut alors penser que Musango dans *Contour du jour qui vient* est atteinte de drépanocytose, ce qui entraîne des crises que sa mère prend pour des manifestations démoniques. Musango nous indique, en effet, que « je sens que mes globules affûtent leurs armes. La joute est pour bientôt. Tout l'intérieur de mon corps sera pris d'assaut. Je ne peux plus faire un pas. Ma température monte d'un coup (...). » (Miano, 117)

Une lueur d'espoir va cependant apparaître. Lassée de voir toutes ces femmes sans vie se laisser maltraiter par les hommes de la congrégation, et laisser leur corps à la merci d'une spiritualité mensongère, Musango se sert de cette colère pour déclarer :

Je me suis fait la promesse qu'elles seraient les dernières que je verrais ainsi, la face attachée et le regard vide. Je n'en pouvais plus, de ces groupes de femmes qui venaient là, sans armes ni bagages, ployant sous le poids d'une croix invisible mais réelle. (...). Toutes avaient l'air affligé. Elles portaient le deuil d'elles-mêmes et savaient où leurs cadavres avaient été abandonnés. Elles seraient les dernières que je verrais, dussé-je arpenter seule la brousse pour m'y frayer un chemin vers le monde. Je devais trouver le monde. Trois ans, c'était assez. Cette deuxième gestation arrivait à son terme. (73)

À partir de ce moment-là, Musango se libère de ses chaînes et décide, non seulement de poursuivre son identité mais de ne plus laisser la violence physique dicter sa volonté de retrouver sa mère pour enfin se confronter à son origine.

2.3.

Métamorphose identitaire par « la route » : de l'errance à la migration

Contrainte et forcée de quitter le domicile familial, Musango s'engage alors dans un déplacement territorial qui la mène dans différents espaces physiques – par « physiques », j'entends « géographiques » – qui viennent à la fois déstabiliser et renforcer son identité. Comme mentionné précédemment, sa mère, Ewenji, développe pour sa fille une aversion mise sur le compte d'un corps possédé par un esprit démoniaque⁶⁵. De ce fait, pour se débarrasser de cet être maléfique, Ewenji la chasse de

⁶⁵ Rappelons qu'Ewenji maltraite physiquement Musango pensant que celle-ci est l'incarnation d'un esprit maléfique alors que les « crises » qu'elle endure sont le résultat d'une maladie héréditaire du système sanguin.

chez elle, laissant Musango seule, sur la route, à errer dans un premier temps dans les rues de la ville aux côtés des marchandes du « marché principal de Sombé » (Miano, 28). S'ensuit une série d'espaces que l'héroïne traverse et qui, tous, auront une influence sur la manière dont elle se perçoit en tant qu'individu mais également plus généralement, en tant que femme.

Ainsi, ce qui constitue l'espace géographique de ce roman ne se limite pas aux espaces dits territoriaux, c'est-à-dire un lieu en particulier (une maison, une église voire même une grotte), mais bien à une combinaison entre ces espaces territoriaux et les rencontres que Musango y fait. Ce n'est donc pas tant le résultat de l'espace qui entre en jeu dans la quête identitaire de la narratrice – c'est-à-dire sa confrontation avec l'espace en tant que tel, l'espace en tant qu'endroit physique – mais plutôt le processus de l'errance, par l'intermédiaire de la route.

Si l'on en croit la définition que donne le *Larousse* du terme d'errance, on comprend que l'errance est « l'action d'errer, de marcher longtemps sans but précis ». L'étymologie même de ce terme, dont le verbe « errer » est issu du latin *iterare* (« voyager »), évoque dans la langue médiévale « se mettre en route, aller, marcher ». Aujourd'hui encore la notion d'errance se conserve dans une valeur spatiale qui met l'accent sur « l'action d'errer ça et là sans s'établir nulle part ». Il est ainsi intéressant de noter que le verbe « errer » ou le substantif « errance » mettent en avant l'idée que l'individu qui erre est un être qui ne connaît pas son chemin ou plus précisément qui n'a pas de point d'arrivée. Il ne peut donc s'ancrer sur aucun territoire, dans aucun espace et s'oppose par conséquent au sédentarisme qui prône la stabilité. L'errance caractérise ainsi un phénomène fugitif, mouvant qui place l'errant dans une perte de repères spatiaux et temporels où la finalité n'existe pas. Cependant, comme le précise Momar Désiré Kane, cette finalité même inexistante dans les faits n'empêche pas l'errant de la fantasmer. Il

indique pour cela que : « Cette absence effective du but, n'empêchant pas sa présence fantasmée ou déplacée dans le temps, l'errant n'est dépourvu de but que pour l'autre, celui qui le voit passer et qui s'interroge sur sa destination. Seulement, son but est comme ajourné, oublié ou obscurci. Il demeure quelque part au cœur de l'absence. » (Kane, 40). Ainsi, ce qui apparaît comme un trajet sans destination, se révèle en fait être un instant de fuite et d'abandon dont l'impossibilité de s'en extraire n'est pas synonyme de fatalité. L'errance se construit alors souvent autour d'autrui et n'a d'existence que par rapport à un fait culturel auquel elle s'oppose, et qui, d'après Kane, rationalise « *a priori* » le réel. Par conséquent, l'individu en errance se situe en général dans une catégorie culturelle relative au « non-être, [à] l'altérité, ou [au] manque-à-être » (Kane, 41)⁶⁶. Cet individu est le reflet de toutes les peurs de la société qui, en l'excluant de la communauté, purge en quelque sorte ses propres démons afin d'établir une apparente stabilité.

Déjà à la fin du XIX^{ème} siècle en France, le vagabond (ou l'errant) était considéré comme un individu en marge de la société qui est « délibérément installé dans l'errance, soit par goût de la liberté, soit par refus de l'effort et du travail » (Rodriguez, 3). Certains vont même jusqu'à considérer l'errance comme une pathologie et l'errant comme un fou, ce qui amène l'historien Jean-François Wagniar à définir le vagabond comme « repoussé de partout parce qu'il n'entre dans aucun système, aucune idéologie, qu'il n'appartient à aucune organisation et n'a rien à perdre » (Wagniar, 313). Ainsi, l'individu errant s'inscrit dans un itinéraire sans objectif, sans direction spatiale et est souvent perçu comme moralement perdu. De ce fait, à l'inverse de la flânerie, qui elle se lie plus à une

⁶⁶ Momar Désiré Kane définit la société culturelle en deux voies : « d'un côté la voie de droite, celle de l'être, de l'identité et du même ; de l'autre, la voie du « sinistre », celle du non-être, de l'altérité ou du manque-à-être ». p41. A noter que dans cette citation, le terme « sinistre » fait référence à son étymologie latine « *sinister* » (« qui est à gauche ») et qui était préjudiciable selon les croyances antiques. Ainsi, par ce terme, Kane inscrit l'errant qui prend la voie de gauche dans une position néfaste, non seulement pour lui, mais aussi aux yeux de la société.

promenade, à une déambulation observatrice, mais également, d'une certaine manière, à l'oisiveté⁶⁷, l'errance est synonyme de rupture avec un certain milieu – familial, social, culturel voire même économique – et implique d'une certaine manière la relégation de l'errant au ban de la société. Alors que l'on pourrait saluer le flâneur, l'errant est pour sa part assimilé à un être sans valeur en périphérie d'un centre qu'il n'arrive pas à intégrer (le veut-il seulement ?). Sa mise en marge fragilise son individualité et le place dans une zone à l'extérieur de la communauté sociale, culturelle et identitaire dont il a pu faire partie. Se dessine alors une frontière entre celui-ci et son milieu d'origine avec lequel il ne peut entretenir de relation.

Par ailleurs, cette mise à l'écart de la société qui peut parfois se faire de façon intérieure et volontaire, peut également, comme dans le cas de Musango, être forcée sur un individu qui n'a donc pour seule autre alternative que l'errance. Elle évoque ainsi le déracinement, et peut parfois révéler le désir sous-jacent de passer, comme le souligne Kane, d'un exil à un asile, d'un espace inhospitalier à un espace reconstruit. Dans *Contours du jour qui vient*, l'héroïne se retrouve dans cette situation où exclue de sa communauté – qui est ici représentée par sa famille – et contrainte à partir, elle n'a pas d'autre choix que l'errance. Après avoir passé du temps dans la rue puis auprès d'une secte, elle se rend compte de la nécessité de se reconstruire un espace en dehors de celui dont elle a été chassée. Commence alors, pour la jeune Musango, sa migration vers la rencontre avec sa mère.

Afin d'analyser le passage entre l'errance et la migration, le concept de chronotope développé par Mikhaïl Bakhtine nous servira de base ; principalement ceux de la route et de la rencontre. A travers ces chronotopes, nous verrons la manière dont Musango

⁶⁷ Notons par ailleurs la citation de Baudelaire définissant le flâneur : « Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi » (Baudelaire, 9)

appréhende son identité grâce aux changements opérés lors de ses interactions avec autrui mais également la manière dont l'espace se confond avec le temps pour lui donner une dimension symbolique.

Dans *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine consacre une étude sur ce qu'il appelle « formes du temps et du chronotope dans le roman ». Dès les premières pages, il définit le chronotope comme « ce qui se traduit, littéralement, par « espace-temps » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. » (Bakhtine, 237). Le temps devient alors partie intégrante de l'espace que Bakhtine va même jusqu'à nommer « la quatrième dimension de l'espace », symbolisant ainsi l'inaltérabilité de la combinaison temps-espace. De ce fait, la fusion qui s'opère entre le temporel et le spatial donne lieu, d'après le théoricien russe, à « l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité » (384) déterminant alors la manière dont l'histoire est construite. Le chronotope permet donc de mesurer la manière dont le temps historique et l'espace, autant que le temps fictionnel et l'espace, s'articulent entre eux afin de matérialiser le texte littéraire. En revanche, si le chronotope émerge de la fusion entre l'espace et le temps, dans *Contours du jour qui vient*, le temps semble s'effacer au profit de l'espace, insistant ainsi sur le caractère spatial du voyage. Or, et bien que le temps ne soit pas explicitement marqué de façon systématique dans la narration, Léonora Miano nous donne des renseignements quant au nombre d'années qui s'écoulent pendant l'errance de Musango. Celle-ci indique en effet au moment où elle se trouve dans la « nouvelle église » que « au moins, je sais où j'ai été détenue pendant trois ans. » (Miano, 83, je souligne) ou bien encore, à la fin du roman après qu'elle a retrouvé sa mère, « je ne lui ai pas raconté ce que j'avais fait au cours des trois dernières années » (247, je souligne). Cette période ainsi établie, on s'aperçoit que ce qui semble alors important n'est pas nécessairement le temps que Musango passe à retrouver sa mère (et par la même

occasion, à se retrouver elle même), mais bien la relation qui unit ce cycle aux espaces qu'elle traverse ainsi qu'aux personnes qu'elle rencontre. Pour elle, « le temps est ici une masse compacte et immobile, que seule l'agilité d'un esprit opiniâtre à le sonder peut déterminer » (42).

Bakhtine indique d'autre part que le chronotope comporte une valeur émotionnelle révélant le lien qui unit le lecteur à l'œuvre littéraire faisant de lui un acteur à part entière de la création « du monde représenté dans le texte » (393). Il écrit en effet que :

De toute évidence, auteurs, auditeurs, lecteurs peuvent se situer (et se situent fréquemment) dans des temps et des espaces différents, séparés parfois par des siècles ou des distances énormes, mais peu importe : ils sont tous réunis dans un monde unique, réel, inachevé, historique, séparé par une frontière brutale et rigoureuse *du monde représenté dans le texte*. (393, en italique dans le texte)

Ainsi, les chronotopes figurent de l'interconnexion entre le monde réel et le monde imaginé dans le texte nourrissant ainsi les échanges à la frontière absolue entre « le monde représenté » et « le monde représentant » (394).

Un des chronotopes que Bakhtine définit dans son essai, est celui de la route intimement lié à celui de la rencontre. Au cours d'un voyage, en effet, les protagonistes d'un roman traversent divers espaces qui vont, selon Bakhtine, se confondre avec le temps faisant ainsi s'entremêler des destinées que tout pouvait séparer. Il explique alors que : « dans le roman, les rencontres se font, habituellement, 'en route', lieu de choix des contacts fortuits. Sur la 'grande route' se croisent au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personnes (...) » (384). Cette perspective lui permet de métaphoriser le chronotope de la route qui va devenir ce qu'il appelle « le chemin de la vie » sur lequel les changements, les mutations peuvent avoir lieu.

Dans *Contours du jour qui vient*, ces deux chronotopes (la route et la rencontre) interagissent pour influencer la construction identitaire de la narratrice. L'errance et la migration qui leur sont associées constituent donc un élément primordial à leur apparition/création.

Tout au long du roman, la quête identitaire de la protagoniste est intimement liée à son voyage et chaque espace parcouru ajoute un élément à la prise de conscience de son existence. Chaque chapitre du roman décrit un espace particulier dans lequel elle y croise des individus qui vont, d'une manière ou d'une autre (parfois de façon assez brutale), influencer sa perception du monde et la compréhension de sa place dans ce monde. Son parcours commence ainsi dès le rejet de sa mère qui l'oblige à quitter le domicile familial et à errer dans les rues de la ville jusqu'à ce qu'elle se fasse enlever et qu'elle soit vendue aux fondateurs de la « Nouvelle Eglise » - Lumière, Vie Éternelle et Don de Dieu - par des enfants soldats. Au contact de ces personnes, ainsi que de toutes les femmes qui « hantent » l'église, Musango comprend alors que

Le monde pour moi n'était rien que l'air moite de la pièce et l'odeur de la terre battue du sol. Il n'avait de réalité que vaporeuse, comme si j'avais été déplacée dans une dimension non physique où les sensations n'incluaient pas la matière. Elles n'étaient qu'une valeur éthérée, impalpable. J'étais là, moi-même irréaliste, ne pouvant croire ni comprendre que je puisse me trouver dans une telle situation. Le monde n'était plus que ce silence dans lequel je m'étais retranchée, incapable du moindre ancrage. (59)

On s'aperçoit donc que la jeune Musango qui se sent non seulement complètement seule, perdue et isolée, appréhende le monde autour d'elle comme une sorte d'entité brumeuse qu'elle ne peut ni toucher ni même sentir. Le champ lexical utilisé par Miano dans cet

exemple⁶⁸ renforce l'idée que l'identité de Musango, à ce moment de la narration, reste une substance aérienne, en suspens, une identité sans formes, « vaporeuse ». Elle se considère d'ailleurs comme « une ombre par la force des choses, puisqu'elles déteignent sur moi, imprimant sur mes jours la non-vie dans laquelle elles se noient » (62). S'ensuit alors une remise en question de son existence grâce aux épreuves physiques et psychologiques qu'elle subit au sein de cette Église. Étant témoin d'atroces sévices sexuelles sur le corps de ces femmes, elle décide de prendre son destin en main et de s'échapper de cet endroit qui la retient prisonnière. Elle déclare alors, « je m'interroge sur la manière dont je sortirai d'ici, pour aller enfin rencontrer cette vie qui est en moi et que je ne connais pas. Un jour, je la mettrai au monde, ma vie. (...) Je ne suis plus une ombre. (...) ». Cependant, je suis encore une petite chose enfermée, une existence potentielle. Je suis un possible en sursis. » (96, je souligne). On remarque donc ici que Musango fait un premier pas vers la vie, malgré le fait qu'elle reste encore dans un entre-deux, à la frontière entre la « non-vie » et sa véritable existence. Une chose semble cependant sûre, elle commence enfin à entrer dans la lumière.

Cette lumière, elle va véritablement la percevoir alors qu'elle se trouve dans une grotte après s'être échappée des griffes de Vie Éternelle. Dans ce chapitre intitulé « Interlude : résilience », Musango rencontre une vieille dame dépeinte comme une « mangeuse d'âme »⁶⁹, une sorcière à qui « il ne reste plus que quelques dents fragiles à son sourire » (121). Cependant, la description qui s'ensuit présente une femme âgée,

⁶⁸ Ce champ lexical est composé de termes comme « vaporeuse », « non physique » « éthérée », « impalpable », « irréelle », et définit un monde immatériel, une réalité intangible.

⁶⁹ Dans ce chapitre, la vieille femme raconte à Musango son histoire et par la même occasion dévoile les origines de sa réputation de « mangeuse d'âmes » : « J'avais un mari et des enfants. Le temps m'a pris mon homme et la maladie m'a ravi mes trois fils. (...) On a interrogé les ondins, pour connaître la cause de tant de décès dans la même famille. Il paraît qu'ils ont répondu que c'était une femme de l'entourage des trépassés qui avait mangé leurs âmes. J'aimerais au moins en connaître le goût, puisque c'est d'en avoir tant dévoré qui m'a valu d'être chassée. » (128)

aimable et complaisante : « elle n'est que douceur. Sa peau est fripée, mais chaque pli raconte une action de grâces. Ses gestes sont lents. Pour avoir une peau comme la sienne, il faut avoir vu les premiers jours du siècle dernier. Elle me caresse le front. » (121). Les premiers moments que Musango passe avec cette vieille dame lui révèlent qu'elle est comme elle, « qu'elle aussi est une exclue » (122) et qu'« elle a les yeux jaunes comme nous, mère (...) » (128). Cette vieille femme va donc être celle qui va lui ouvrir les yeux sur ce qu'elle est vraiment et sur ce dont elle a réellement besoin. Ainsi, grâce aux discussions avec cette vieille femme, Musango comprend que pour s'apaiser et enfin connaître la liberté, elle doit « nommer la douleur pour pouvoir la chasser » (130), et cette douleur s'appelle Ewenji. À partir de ce moment-là, la jeune fille accepte que sa liberté individuelle passera indéniablement par le pardon et la compréhension des origines du mal maternel. C'est donc précisément dans cette grotte que Musango passe de l'errance à la migration en trouvant le but manifeste de son voyage : la confrontation avec cette mère qui l'a tant faite souffrir.

Cette grotte, véritable révélation pour Musango. On est, en effet, un endroit «probablement sous la falaise qui marque la limite du territoire des hommes » (122). Cette situation géographique peut être lue de façon littérale mais également métaphorique. Effectivement, on peut considérer que la falaise se trouve géographiquement isolée du village des hommes, ce qui expliquerait qu'elle soit « à la limite » de leur territoire. Néanmoins, ce même espace peut aussi être vu comme un lieu limitrophe entre l'humain et le surnaturel. Dans cette grotte, Musango peut s'être retrouvée dans une sorte d'entre-deux, dans un espace liminaire dans lequel elle comprend la nécessité d' « aller à la source de ton [Ewenji] existence, pour trouver l'origine du mal » (122), pour sortir de l'ombre. Cette interprétation est renforcée par la pluie qui s'abat à l'extérieur et qui ajoute au sentiment d'obscurité (obscurité de la grotte mais également identitaire) qui envahit

l'héroïne au début du chapitre. Cette pluie laisse toutefois place au soleil et donc à la lumière au moment où la jeune fille s'apprête à converser avec la vieille femme : « le soleil est haut dans le ciel. Il envoie ses rayons fouiller le fond de la grotte. » (126). On peut alors mettre en relation ce changement météorologique avec la métamorphose de Musango qui passe de la petite fille perdue errant sans but précis à cette jeune fille dont le voyage vers la liberté identitaire, de l'ombre vers la lumière, prend enfin forme.

Par ailleurs, l'aspect surnaturel de cet épisode prend toute sa signification dans la découverte de l'identité de la vieille femme. En effet, au moment de quitter la grotte, celle-ci, qui l'accompagne dans le village, lui confie ces derniers mots sans avoir à prononcer une seule parole : « *Tu te souviendras de moi, n'est-ce pas ? Je m'appelle Musango. Je penserai souvent à toi. Merci de m'avoir connue.* » (131, en italique dans le texte). On comprend donc que la jeune Musango se retrouve face à elle-même et que la grotte n'est autre qu'un moyen imaginaire qui lui permet d'appréhender sa place dans le monde. À son réveil « près des rives de la Tubé »⁷⁰ (117) Musango déclare « (...) j'ai dormi et voyagé en moi-même. J'ai vu tous mes visages : Musango la fillette, Musango la vieille presque édentée. Je me suis vue souriante et apaisée. » (131). Elle se montre ainsi comme soulagée, délivrée de la souffrance qui la tourmentait et comprend enfin que sa place se trouve « (...) là où je suis, là où je le veux bien » (132). Il ne lui reste à présent plus qu'une chose à faire, retrouver sa mère pour qu'elle puisse la regarder et savoir ce qui est advenu d'elle. Cette migration lui donnera alors l'occasion d'envisager son avenir plus sereinement et d'embrasser les « contours du jour qui vient ».

⁷⁰ Précisons que, dans le chapitre précédent, elle se retrouve en réalité la tête dans la boue à la suite d'une crise due à sa maladie : « Bientôt, j'arrive près des rives de la Tubé. Je sens fléchir mes genoux. Vais-je rompre cette fois ou simplement plier ? Je sens que mes globules affûtent leurs armes. La joute est pour bientôt. Tout l'intérieur de mon corps sera pris d'assaut. Je ne peux plus faire un pas. Ma température monte d'un coup, et la pluie m'écrase. Je me protège la tête des bras, tandis que mon visage s'abat dans la boue. » (115).

La dernière étape de sa quête la mène ainsi dans le village natal de sa mère où elle y rencontre Mbambé, sa grand-mère, qui lui raconte l'enfance d'Ewenji et les douleurs qui l'ont accompagnée. Musango comprend alors qu'elle doit aller à sa rencontre au cimetière, là où sa conduite relève de la folie. Ses divagations font d'elle une sorte de fantôme errant dans les allées sombres de ce lieu hautement symbolique ; représentant de la mort, de la destination finale. Ses plaintes, ses complaints, l'enferment dans un état d'isolement total dont elle ne peut se défaire. À l'inverse de Musango, Ewenji ne semble pas avoir réussi à sortir de ce cercle vicieux qui lui permettrait de se créer un nouvel avenir, de se construire une nouvelle identité loin des abus de l'enfance qui la marquent au corps. C'est pour expliquer cette situation que la narratrice déclare :

Je ne veux pas te laisser seule, mais tu l'es déjà. Tu l'es depuis toujours, comme recroquevillée à l'intérieur de toi-même et inapte à faire un pas dehors. (...). Je me demande combien de temps tu vivras encore ainsi, exilée dans une dimension inatteignable pour nous autres. À côté du monde, mais pas vraiment dedans. (246).

Cette rencontre qu'elle a tant attendue donne à Musango la force de comprendre et d'accepter de vivre. Grâce à cette reconnaissance, elle comprend alors que malgré les obstacles, « il ne faut pas pleurer, geindre inlassablement et perdre au bout du compte la cause même du chagrin. Il faut se souvenir, et puis il faut marcher. » (248). Son identité semble alors être retrouvée et la métamorphose achevée.

Dans *Contour du jour qui vient*, Léonora Miano nous laisse ainsi découvrir une jeune Musango en proie à ses démons identitaires et aux multiples espaces qu'elle doit affronter. Ces espaces revêtent différentes formes et peuvent alors être géographique, familial ou corporel jouant un rôle, à leur façon, dans la construction identitaire de la protagoniste. C'est en comprenant ces espaces qu'elle réussit à accepter son individualité

et à faire la paix avec cette mère qui la rejette. D'ailleurs, ce rejet sonne comme le déclencheur du périple de la jeune fille qui la pousse à vouloir sortir de cette part d'ombre qui envahit son existence. Musango cherche alors une naissance – essence – qui lui donnerait une représentation dans le monde ; elle convoite la lumière qui lui permettrait d'«[êtreindre] puissamment les contours du jour qui vient » (Miano, 248).

De cette manière, tous les espaces traversés (géographiquement ou métaphoriquement), malgré les difficultés, se révèlent être salutaires à la quête identitaire de l'héroïne. La violence de certains espaces ne fait que renforcer son désir d'embrasser son individualité. Tout d'abord contrainte à l'errance, voyage sans but précis qui l'amène dans les rues de Sombé puis entre les mains d'une secte, Musango comprend que son salut identitaire ne sera absolu que si elle retrouve cette mère qui l'a abandonnée. Commence donc pour elle sa migration qui va la conduire à se reconnaître elle-même et à découvrir sa grand-mère. Le chemin qu'elle entreprend afin de reconnaître sa différence est marqué par de nombreux obstacles tant physiques que psychologiques qui lui servent néanmoins pour mettre à profit sa résistance et sa volonté de trouver sa place dans le monde. Quoi de mieux que les paroles que Léonora Miano emprunte à Dianne Reeves pour résumer le destin de son héroïne :

« I am an endangered species

But I sing no victim song [...]

I sing of rebirth, no victim song » (Dianne Reeves, « Endangered Species », *Art and Survival*)

Chapitre 3

De l'esclave vieil homme au guerrier de l'imaginaire : Double transformation par l'espace dans *l'esclave vieil homme et le molosse*

Dans *Contours du jour qui vient*, Léonora Miano nous propose un exemple d'une identité qui peut se développer à travers la relation que la protagoniste établit avec le milieu dans lequel elle évolue. D'abord fragilisée par l'abondance de violence que son corps d'enfant subit, mais également par l'instabilité de son environnement familial, Musango va trouver l'absolution dans le périple qu'elle entreprend. L'espace qui menace dans un premier temps l'identité de la jeune fille se révèle être salvateur grâce à l'acceptation de sa différence ainsi qu'à sa volonté de se confronter à eux. Dans son désir de se désengager des femmes meurtries qu'elle rencontre mais également dans la recherche de ses origines, l'héroïne arrive à mettre à profit l'espace dans la construction de son identité de femme. Cette prise de conscience lui est salutaire et lui permet d'envisager son avenir sous les meilleurs auspices.

Dans *l'esclave vieil homme et le molosse*, Patrick Chamoiseau démontre à son tour une volonté de reconstruction identitaire pour son protagoniste qui se retrouve pris au piège dans une Plantation martiniquaise. Ce roman, publié en 1997, décrit l'histoire d'un esclave qui, sous l'effet de la « décharge », décide de s'enfuir de l'Habitation et de marronner dans les bois épais de la Martinique, avec à ses trousses l'imposant molosse, gardien d'une forteresse réputée inviolable. Ici, Chamoiseau nous offre une vision de la Martinique, et principalement des bois qui la composent loin des images « exotiques » souvent ancrées dans l'imaginaire populaire. En effet, les « Grands-bois » possèdent cette dimension mystérieuse qui offre au lecteur une autre réalité, un autre monde dans lequel l'homme semble se laisser inonder par son opacité. Cet espace si dense et si confus illustre alors la vision d'une île étouffée qu'il est difficile de se réapproprier et de comprendre.

Pour Chamoiseau, l'espace antillais, et particulièrement l'espace martiniquais qu'il connaît bien, est un espace dominé pour une identité colonisée. Cette identité troublée des martiniquais est le résultat visible d'une histoire ponctuée d'abord par l'esclavage, puis le colonialisme et enfin la départementalisation en 1946. Pour lui, cette dernière a été particulièrement violente car insidieuse pour devenir ce qu'il appelle une « domination silencieuse ». Les Antillais « en embrassant l'assimilation départementaliste (...) deviennent, dans une certaine mesure, les instruments d'une domination qui leur impose une « stérilité » artificielle et homogénéisante, les « amputant » de leurs qualités culturelles particulières, désormais remplacées par les valeurs du vainqueur européen » (Milne, *Patrick Chamoiseau : Espace d'une écriture antillaise*, 17). L'Histoire de la Martinique n'a alors jamais donné au peuple martiniquais la possibilité de véritablement domestiquer son espace à tel point que celui-ci lui apparaît comme étranger voire aliénant. Patrick Chamoiseau dans un entretien inédit fait en Martinique le 9 mars 2000 explique en effet :

Quant aux esclaves, on leur a imposé leur présence ici, ce qui fait que l'inscription dans l'espace, l'inscription dans la terre, le regard possessif ou possesseur qu'un habitant d'un lieu quelconque traditionnel aurait pu poser sur un paysage, sur un espace, ici nous ne l'avons jamais eu. Et c'est pourquoi on a toujours eu dans l'imaginaire populaire le sentiment non pas d'être de passage sur cette terre, mais d'être « locataires » de cette terre : c'est toujours la terre du Béké, la terre du Maître, la terre du Blanc, on n'a jamais eu un sentiment de possession pendant longtemps. (ibid)

De ce fait, comment réussit-on alors à se réapproprier un espace étranger et ainsi exulter dans son identité ? Pour Chamoiseau, cela se produira par la création d'imaginaires faits de chocs et de brassages culturels, une sorte de « Mise-en-relation » glissantienne,

c'est-à-dire à travers la création d' « un rapport fondateur à l'Autre » (Glissant, *Poétique de la Relation*, 27) qui permettrait à l'individu de « densifier son lieu » à la fois géographique, culturel, politique voire linguistique. Dans un entretien donné à Maeve McCusker en 1998, Patrick Chamoiseau explique en effet qu'il est fondamental de :

(...) densifier le lieu [non pas] sur la base du territoire – qui est exclusif des autres – mais sur la base du lieu qui est ouvert, qui est un espace de partage. J'essaie d'affermir un espace de diversité, de nommer cette diversité, de valoriser cette diversité intérieure pour mieux vivre cette diversité extérieure à laquelle je ne peux me dérober. (McCusker, « *De la problématique du territoire...* », 726)

Il semble ainsi essentiel de vivre dans une « réalité-monde » influencée par une « totalité du monde », c'est à dire par « des lieux multiculturels, multilingues, multiraciaux, avec différentes histoires qui s'entremêlent. » (McCusker, 726).

Selon Chamoiseau, il devient ainsi plus qu'essentiel pour les peuples insulaires, et particulièrement pour le peuple martiniquais, d'ouvrir cet espace dominé, c'est à dire de ne plus le considérer sur la base du « territoire », fermé ou de conquête, mais de le métamorphoser en un espace ouvert sur le monde, un lieu multiculturel qui reconnaîtra la diversité des cultures, des langues, des races et des conceptions du monde si présente à la Caraïbe. Densifier son lieu revient donc à mettre en relation toutes les cultures qui constituent l'individu créole afin de concevoir un espace de partage ouvert au monde et non plus dominé par la réalité européenne afin de passer d'un espace « sous-relation »⁷¹ à un lieu « en-relation » :

⁷¹ Patrick Chamoiseau, dans *Écrire en pays dominé*, explique alors que, « voués à une extension illimitée, leurs Territoires antagonistes devinrent les moteurs d'une « mise-sous-relations » de l'ensemble du monde (...). Il faut haïr les Territoires, pitite, et pleurer de malheur ! ... Car cette mise-sous-relations t'incline sous les forces impérialistes du monde. ». Patrick Chamoiseau. *Écrire en pays dominé*. Paris : Folio, 1997. p.59

C'est le grand mouvement du donner-recevoir (...) La mise-en-relation (...) n'isole pas, elle lie, et elle relie. Elle n'intègre pas, elle accepte l'Autre dans ses opacités, et le convie aux alliances des partages. (...) Elle s'étale comme un rhizome, dans une multiplication de nodules qui s'ouvrent et qui rayonnent de manière autonome sur leur environnement, pour susciter d'autres nodules et d'autres rayonnements. (Chamoiseau, *La mise en relation*, Web. Je souligne)

Sur le principe de la Relation, c'est-à-dire sur le principe d'un partage avec le monde, d'échange « (...) avec l'autre, sans se perdre, ni se dénaturer » (Glissant, *L'initiation au voyage*, Web), il faut ainsi ouvrir les identités, déployer les cultures et accepter sa propre diversité afin d'accepter le partage de l'Autre. L'identité se montre alors dépendante de la manière dont on conçoit son espace, tributaire de la manière dont se négocie sa relation avec Autrui.

Dans cette perspective, comment Patrick Chamoiseau, dans l'esclave vieil homme et le molosse, rend-il compte de cette relation Espace/Identité ? Comment réussit-il à « densifier son lieu », à ouvrir l'identité ? Quel résultat pour l'identité créole ?

Pour tenter de répondre à ces questions, le roman met en évidence deux expériences de transformation par l'espace, celle du personnage et celle de l'auteur. Le personnage en se confrontant à l'espace des bois retrouve sa voix et par conséquent, il se délivre de sa non-existence tandis que l'auteur reconquiert l'espace narratif en se faisant, non seulement l'écho du conteur, mais également en affirmant sa présence, en faisant entendre sa voix en tant qu'écrivain créole et plus précisément en tant que guerrier de l'imaginaire⁷². Ce « guerrier de l'imaginaire » n'est pas une figure de rebelle ou de révolté mais présente, au contraire, une volonté d'inventer une poétique de la diversité, de rendre

⁷² Terme de « guerrier » qui est repris à la p101 du roman

compte de la multiplicité de l'identité. Il se positionne en créateur d'une nouvelle poétique pour lutter contre la domination invisible entamée par « l'assimilation départementaliste » :

Je n'étais plus seulement un « Marqueur de paroles », ni même un combattant : je devenais Guerrier, avec ce que ce mot charge de concorde pacifique entre les impossibles, de gestes résolus et d'interrogation, de rires qui doutent et d'ironie rituelle, d'ossature et de fluidités, de lucidités et de croyances, d'un vouloir de chair tendre contre le formol des momies satisfaites. Guerrier de l'imaginaire.
(Chamoiseau, *écrire en pays dominé*, 302-3. En italique dans le texte)

Le roman se lit et se comprend donc sur deux niveaux, celui de l'esclave / personnage et celui du narrateur / écrivain. La destinée de l'esclave vieil homme devient alors le pendant de la destinée de l'écrivain créole liant ainsi jusqu'à la mort les deux « protagonistes » de l'h/Histoire (l'un fictionnel et l'autre réel).

Cette transformation par l'espace s'inscrit plus précisément dans une transition d'un état de soumission à un état de liberté à la fois physique et symbolique. L'esclave vieil homme en s'affranchissant de ses chaînes se soustrait à l'emprise du Maître Béké tandis que l'écrivain lui s'émancipe des contraintes culturelles et linguistiques de l'héritage colonial pour donner vie à une écriture créole. C'est d'ailleurs par l'intermédiaire des os⁷³ de l'esclave vieil homme que celui-ci découvre le matériel nécessaire à l'écriture de son récit. L'écrivain est comme invité de façon quasi mystique⁷⁴ à écrire l'histoire de l'esclave vieil homme malgré la difficulté de l'entreprise.

⁷³ Dans le dernier chapitre de son roman, Chamoiseau explique la genèse de son récit et indique que: « je sus ainsi qu'un jour j'écrivais une histoire ». (45)

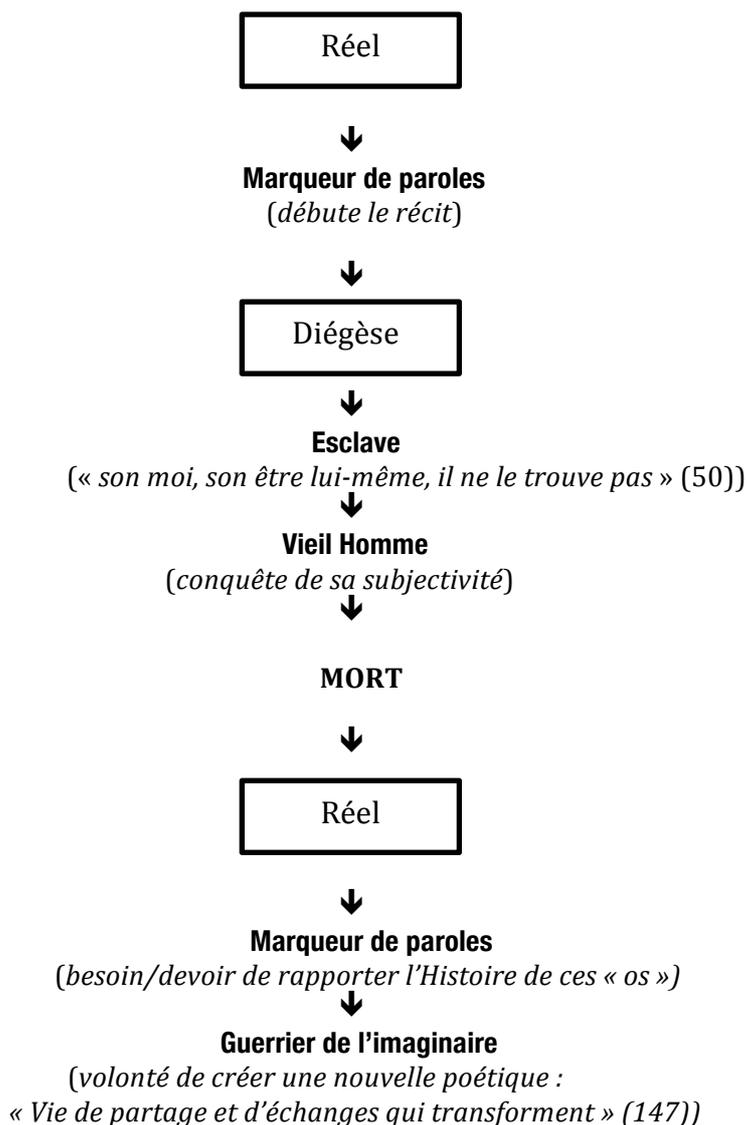
⁷⁴ L'auteur écrit en effet : « Ces os étaient chargés. Un cri muet sans sortir. Je le ressentais sans pouvoir l'exprimer. Qu'avaient-ils à me dire ? Et pourquoi revenais-je à eux si souvent dans ces rêves ? » (146)

Les os, véritable moteur de la narration, manifestent alors de leur puissance dans la création poétique du récit ainsi que de la physicalité des origines du roman. L'animisme qui se dégage de cette « relique » (143) – « Ces os étaient chargés. Un cri muet sans sortir » (145) – la rend des plus vivantes et témoigne du lien symbolique qui unit la diégèse au réel⁷⁵. La transition métaphorique véhiculée par les os est, de plus, renforcée par la mort de l'esclave vieil homme qui passe le relais de la narration au guerrier de l'imaginaire⁷⁶, véritable créateur d'une nouvelle poétique créole.

Ainsi *l'esclave vieil homme et le molosse* nous propose le schéma suivant (voir page suivante pour plus de clarté dans le schéma) :

⁷⁵ Cette puissante présence des os dans le roman peut être l'écho d'une expérience vécue par l'auteur et qu'il décrit dans son essai *Écrire en pays dominé*. Celui-ci nous indique, en effet, qu'il s'est retrouvé être le témoin d'une découverte plutôt macabre dans un cimetière d'esclaves sur l'habitation de Fond-Saint-Jacques. À cet endroit précis s'entassaient des os ayant appartenu à différents esclaves dont ceux en particulier « d'un homme dont je me sentis proche : il avait trouvé la mort dans un tonneau hérissé de clous, auquel on avait fait dévaler une pente ». Cette proximité que l'auteur ressent à ce moment-là avec cet esclave pourrait être une des sources d'inspiration possibles de son roman.

⁷⁶ On verra dans la seconde partie de ce travail que cette transition est illustrée par le déplacement narratif du « je ».



On se retrouve donc en face d'un état de transition où se superposent diégèse et réel, et où les figures de protagoniste et d'écrivain se font écho. La transition *esclave vieil homme/vieil homme* marque le réveil de l'identité à la subjectivité du monde et à la reconnaissance de la multiplicité des cultures, des histoires, et des langues si chère au développement d'une identité « en-relation ». La transition plus subtile du *marqueur de Paroles* vers le *guerrier de l'imaginaire*, déjà entamée dans *Solibo Magnifique* dix ans plus tôt (1988) avec la naissance du marqueur de Paroles au détriment du conteur, se construit dans la création d'une nouvelle poétique créole, véritable résistance à la

domination invisible de « l'assimilation départementaliste ». L'écrivain créole se fait alors « guerrier » (et non « rebelle » ; distinction fondamentale pour Chamoiseau⁷⁷) et se doit de lutter contre une « occidentalisation » de l'imaginaire en modifiant le rapport de dépendance que les individus élaborent avec les anciennes puissances coloniales. Pour Chamoiseau, il est essentiel de « déterminer ce qu'est notre projet d'existence au monde »⁷⁸ et que « tant que nous n'aurons pas changé notre imaginaire, c'est-à-dire notre sens du bon, du juste, du vrai, du vouloir être et du vouloir faire, tant que nous n'aurons pas modifié fondamentalement cette façon de penser en fonction des réalités du monde, nous ne pourrons pas produire de projet libérateur. »⁷⁹. Ainsi, ce projet libérateur passe par l'arme préférentielle du « guerrier de l'imaginaire », l'écriture. Montrer la diversité linguistique, la multiplicité culturelle, tenter de décrire la Relation, d'établir son rapport ouvert au monde devient le point de mire de l'écrivain. Que ces transitions aient lieu dans l'univers romanesque ou dans le réel, qu'elles soient vécues par le protagoniste ou par l'écrivain, l'importance du rapport à l'espace demeure le même dans la mesure où les identités ne pourront se libérer que si l'on arrive à densifier le lieu à travers le partage et l'échange.

C'est donc dans cette perspective que je vais m'intéresser à l'analyse de la transformation par l'espace : transformation de l'esclave vieil homme en vieil homme et du guerrier de l'imaginaire. La négociation qu'ils amorcent avec leur espace environnant – la nature pour l'esclave vieil homme et l'espace narratif pour le guerrier de l'imaginaire – dévoile une volonté de mettre en évidence une idée de l'identité créole en promouvant

⁷⁷ Il indique en effet que : « C'est toute la différence que je fais entre le guerrier et le rebelle. Le rebelle reste dans les anciennes modalités du monde : nous sommes sous domination, nous devons entrer en rupture, hisser notre drapeau, pousser un hymne national et c'est bon. Alors que le guerrier va dire qu'aujourd'hui nous devons exister dans un monde interdépendant ». Propos recueilli par Philippe Triay le 9 décembre 2005.

⁷⁸ Ibid. Tiré de l'entretien avec Philippe Triay.

⁷⁹ Ibid.

l'échange de cultures, le partage des langues et des Histoires. De fait, le parcours de l'esclave vieil homme devient le point central d'une première partie axée sur l'univers diégétique tandis que la métamorphose du marqueur de paroles prend son importance dans la réalité de l'écriture.

3.1

L'espace conquis de l'esclave

Le processus de la transformation identitaire de l'esclave vieil homme débute dès les premières pages du roman quand le marqueur de paroles nous invite à prendre connaissance de cet esclave vieil homme qui « va bientôt mourir » (Chamoiseau, *l'esclave vieil homme et le molosse*, 18). Dans la description initiale de ce personnage, on apprend qu'il « demeure inaltérable. Sans parole, sans promesse. Compact et infiniment fluide dans les actes du travail qui seuls l'engouent d'une vie sans signe et sans visage. » (24). Il apparaît alors comme un homme servile qui n'aspire à rien d'autre qu'à se trouver là où il se trouve et à répéter des gestes maintes fois accomplis. Il a « cet âge incalculable que les plus séculaires registres d'Habitation ne sauraient garantir. » (18) ; il est tantôt adoré puis détesté, élevé au rang de « Mentor » (24) par les autres esclaves, il se fond dans le paysage de l'Habitation au point que le Maître « ne le distingue pas du bloc des machines ; elles semblent aller seules ; mais le Maître repart avec le sentiment qu'il est là – sentiment conforté par la juste odeur du sucre levant et du tempo huilé des turbines. » (23). La machine semble bien huilée, l'esclave vieil homme, telle une pièce maîtresse, ne manque (presque) jamais à l'appel ... sauf ce jour où, tout se dérègle. Touché par la « Décharge », « l'esclave vieil homme (docile d'entre les dociles) a marronné. » (29). Commence alors une traversée de l'espace des Grands-Bois qui le mène à la « Pierre », véritable « jonctions d'exils et de dieux, d'échecs et de conquêtes, de sujétions et de morts » (128) où il

comprend la signification du lieu qu'il l'habite (qui l'habite). Cette métamorphose ne débute néanmoins pas dans l'espace sylvestre mais s'amorce bien plus tôt dès son voyage dans la cale du bateau négrier, et son « installation » dans l'Habitation.

3.1.a

La cale du bateau négrier : Mort et renaissance, un cri réduit au silence

Le premier espace qui va m'intéresser sera celui du bateau et de l'Habitation qui représentent pour l'esclave vieil homme, l'image de l'emprisonnement, de l'enfermement, un espace dans lequel il lui est impossible d'exister. Ces espaces (la cale du bateau négrier et l'Habitation), bien que se référant à un moment antérieur à la transformation dont nous faisons état, me semblent essentiels à la compréhension du parcours identitaire de l'esclave vieil homme. Ils s'inscrivent, en effet, dans une observation plus globale de son Histoire et définissent un sentiment de non-existence qui semble le définir au moment de sa fuite. Alors que le récit commence avec une description de l'Habitation, il me semble pertinent d'entamer cette analyse par l'étude du bateau négrier qui transporte les esclaves venus d'Afrique vers les Antilles. L'expérience personnelle de l'esclave vieil homme sur ce type de vaisseau reste incertaine. L'auteur nous décrit, en effet, la traversée puis l'arrivée du molosse sur les terres martiniquaises. C'est ainsi que l'on apprend que l'esclave vieil homme « (...) ne savait plus s'il était né sur l'Habitation ou s'il avait connu cette traversée en cale » (37) rendant ainsi ses origines plus qu'imprécises. Malgré cette naissance obscure, celui-ci ressent cependant un mal-être particulier à chaque descente de « ces hommes qui lui ressemblaient tant » (37). Il se reconnaît, ainsi, en ces hommes déracinés, implantés dans un espace qu'ils ne connaissent pas, souffrant d'une déportation douloureuse qui s'apparente curieusement à une mort lente mais furieuse :

Tous mal revenus de la longue des morts. L'huile qui maquillait leur peau malade se mêlait à leur sueur et aux restes d'angoisses. Leurs cris, familiers des extrêmes, leur avaient distribué aux commissures des lèvres d'irréremédiables écumes à relent d'ail. Ils transportaient encore des odeurs du pays d'Avant, des rythmes ultimes, des langues déjà désespérées. (ibid)

Le lien qui unit alors l'esclave vieil homme à tous ces hommes débarquant de ces navires reflète dans une certaine mesure un besoin ressenti par la population créole des Antilles de définir ses origines. En effet, celle-ci se créant sur une multiplicité de cultures et sur une multitude d'Histoires semble avoir le plus grand mal à fixer la source de ses origines. Comme le rappelle Patrick Chamoiseau, « Lorsque'on voit la constitution des Antilles, on s'aperçoit qu'il n'y a pas de genèse, puisque tout le monde est arrivé avec sa genèse ; il n'y a pas de mythe fondateur, puisque tout le monde est venu avec ses mythes fondateurs » (McCusker, « *de la problématique...* », 725) et Raphaël Confiant de rajouter, « Ici, point d'origine fabuleuse, de connivence avec les Dieux (...). Point de prestige, de généalogie, de lignage sacré, de « sang bleu », de « qualités de noblesse ». Mais le mélange absolu, la bâtardise, l'oubli, la honte ou la dissimulation des origines » (Confiant, « *Construire une anthropologie créole* »). La cale du bateau négrier, selon Lorna Milne, symboliserait alors un espace commun synonyme d'origines mythiques. Elle démontre, en effet, que l'expérience de ces Africains transportés dans les cales pourrait être le moment de la formation de l'Histoire antillaise. Malgré la multitude des langues, des dieux ou des cosmogonies, le rapprochement effectué par cette traversée met en lumière l'aspect communautaire de l'expérience, qui va lier les principaux protagonistes jusqu'à établir entre eux une connivence quasi mystique.

C'est ainsi que l'esclave vieil homme, lui, semble partager leur expérience au point de vivre ou de revivre le transport dans la cale :

Chaque balancement d'un navire négrier dans les eaux calmes d'une rade, débusquait en lui [l'esclave vieil homme] un roulis primordial. Des claquements simultanés, d'ombres boueuses et de lumières liquides, peuplaient les fonds de son esprit soulé par des algues visqueuses et des hautes-tailles marines. (37)

Cette vive connexion qu'établit l'esclave vieil homme avec les autres esclaves des bateaux négriers nous présente cet espace comme une sorte de caveau dans laquelle ces hommes, arrachés à leur lieu d'origine, se regroupent autour d'un vécu commun. Désunis, divisés, détachés, ils se retrouvent aux prises d'un destin qui leur échappe et ensemble « éprouv[e] ce gouffre du voyage en vaisseau négrier » (33). La traversée effectuée par les esclaves est souvent décrite comme une souffrance tant psychologique que physique. La cale, elle, est perçue comme un abîme dans lequel viennent symboliquement (et parfois même réellement) « mourir » les Africains arrachés à leurs propres terres pour venir s'échouer sur une île qu'ils ne connaissent pas. Non seulement la vie à l'intérieur de la cale est des plus abominables, mais la mer est aussi considérée comme un élément dangereux et redoutable. Patrick Chamoiseau en décrivant le voyage du molosse⁸⁰ écrit ainsi :

le molosse avait subi le roulis continu de la mer, ses échos insondables, son avalement du temps, sa déconstruction irrémédiable des espaces intimes, la lente dérade des mémoires qu'elle engendrait. La mer qui pénétrait les chairs pour en contrarier l'âme, ou la décomposer, et qui installait à la place le petit rythme des survies nauséuses, des petites morts (...) (33).

Cette mer semble ainsi représenter un voyage vers la mort. Les esclaves, déportés de leurs âmes, destitués de leurs identités, embarquent sur une barque à Caron symbolique qui les emmène vers leur dernière demeure. Caron (ou Charon), fils d'Érèbe (les Ténèbres) et de

⁸⁰ Il est important de noter, même si cela ne fait pas l'objet d'une analyse de ma part, que le molosse est souvent décrit comme le pendant de l'esclave vieil homme. D'ailleurs, le narrateur lui-même nous indique que « Il [le molosse] est le double souffrant de l'esclave » (51).

Nyx (la Nuit) dans la mythologie grecque, est le « nocher des Enfers » qui avait pour mission de faire passer les âmes errantes des défunts vers les Enfers à travers le fleuve Achéron (ou le Styx). Cette traversée se faisait évidemment sur sa barque et symbolisait ainsi leur dernier voyage avant la mort. Ainsi, Virgil dans le livre VI de *L'Énéide* décrit :

Ce Nocher est Caron, ceux qu'il guide en sa nasse
 Au repos du cercueil ont pris heureuse place.
 Et n'est permis à lui de trajetier les morts
 Pour voir de l'autre part la sombre horreur des bords
 De ce fleuve enroué d'un turbulent murmure
 Si leurs Mânes n'ont eu l'honneur de sépulture.

(Virgile, *L'Énéide*, Livre VI).

À la manière de la barque de Caron, on pourrait donc imaginer que le transport dans le bateau négrier subit par les esclaves illustre leur dernier voyage, ce dernier voyage avant d'atteindre les Enfers. La cale dans laquelle s'entassaient ces âmes perdues évoquerait alors leur tombeau et serait l'endroit où prendrait naissance un « chaos intérieur » (50) manifestant de leur perte d'identité. Chamoiseau rappelle en effet en parlant de l'expérience du molosse dans le bateau⁸¹ que :

Il paraît possédé par d'autres présences que la sienne, mais son moi, son être lui-même, il ne le trouve nulle part, aucune vertébrale de mémoire, aucun paradigme constructeur, pièce nervure d'un temps où il a été quelque chose de distinct. Rien que ce bouillonnement de violences, de dégoûts, de désirs, d'impossibles : ce magma qui s'exalte dans l'Habitation et qui le constitue au plus vital de son nombril. (50, je souligne)

⁸¹ Je souligne l'expérience du molosse dans le but de mettre en évidence le parallèle avec l'expérience que vivent les esclaves. En effet, le molosse se retrouve lui aussi dans des conditions similaires de transport et subit la même perte d'identité que les esclaves. Il me semble ainsi que leurs ressentis sont analogues.

Cette perte d'identité se reflète par la suite dans le silence du débarquement sur la nouvelle terre. Comme l'évoque Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant dans *Lettres Créoles* :

La nouvelle terre apparaît dans le silence du cri. On est huilé en silence. On débarque en silence. On regarde en silence ces moutonnements de verts, ce soleil quelque peu familier. On perçoit en silence toutes les langues coloniales qui elles-mêmes, entre elles, commencent à s'emmêler. En silence, on se laisse acheter, transporter sur l'habitation, enseigner les nécessités du champ de café, d'indigo, de tabac ou bien de canne à sucre. En silence, on recompose lentement le monde⁸² (33)

On comprend alors que ce silence absolu s'oppose au cri pour refléter la souffrance liée à la traversée. Ce cri, selon les auteurs, est l'écho de cet « africain quelconque » qui « malgré son impuissance (...) refuse les chaînes ou vomit cette situation. Par sa contestation d'un ordre en marche, cet homme inaugure déjà l'allant de forces et de contre-forces (...) » (Chamoiseau, Confiant, 32). Cet homme pourrait-il être l'esclave vieil homme, cet homme qui refuse les chaînes et qui « se sait prêt » (*esclave*, 54) ?

De cette perte d'identité peut néanmoins ressortir une renaissance, celle d'un être créole qui relèverait de la totalité des cultures, des langues, et des Histoires qui peuplent les cales des vaisseaux négriers. Ainsi, de la douleur et de la souffrance des cales naîtrait un cri, ce cri certes réduit au silence, annonciateur d'une éventuelle révolte, celle de l'esclave vieil homme mais également de l'écrivain créole. D'ailleurs, Gaston Bachelard dans son ouvrage *l'eau et les rêves* évoque le complexe de Caron pour expliquer le recours à l'utilisation d'images de l'eau afin de permettre à l'imagination matérielle de donner à la mort son sens de voyage, mais pour également mettre en avant le voyage en barque (en vaisseau négrier dans le cas des esclaves) comme étant non pas le dernier voyage mais le

⁸² Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles*. Paris : Hatier, 1991.

premier, confirmant ainsi l'idée d'une renaissance ou d'une autre vie après la mort aussi symbolique soit elle.

3.1.b

L'Habitation : L'enfermement

L'Habitation représente, ainsi, la continuité de la traversée en bateau, « cet enfer à voilures » (33). Dans *l'esclave vieil homme et le molosse*, on apprend effectivement que l'arrivée des esclaves (et par extension, celui de notre protagoniste) est suivie d'un autre voyage qui se termine dans un espace fermé, l'espace de la plantation. Cet espace est, dans le roman de Chamoiseau, intimement lié à la psychologie et l'histoire de l'esclave vieil homme ; clos, sans nom, sans vie. C'est un espace qu'il faut absolument quitter pour retrouver sa liberté, non seulement physique mais également identitaire. C'est un espace destructeur dans lequel les esclaves tentent de ne pas périr. En effet, comme le précise Françoise Simasotchi-Bronès, la plantation est un « univers constamment évoqué dans les romans antillais comme un enfer, plus long encore que celui du bateau, auquel il a fallu également survivre » (Simasotchi-Bronès, *Le roman antillais*, 38).

L'Habitation se situe dans un endroit très précis de l'île. Elle est délimitée d'un côté par la « montagne-volcan » et de l'autre par « les bois très épais ». Dans la description qu'en fait l'auteur, cet espace est retiré, isolé de toute vie extérieure à celle de la plantation à l'instar d'une prison qui ne laisse aucune possibilité de contact avec le monde extérieur.

L'Habitation se situe dans le nord du pays, entre le flanc d'une montagne- volcan et les bois très épais – bois de ravines sombres hérissés des ruines d'une époque oubliée, bois d'eaux symphoniques dans l'entrelacs des roches, bois d'arbres chanteurs, peuplés de diablesse opalines que les contes de veillées ameurent dans

le cercle des peurs. Les champs de cannes-à-sucre cernent l'Habitation, puis s'en vont velouter la houle des mornes bossus. En haut, ils s'estompent dans la brume des hauteurs avec un miroitement de métal en fusion. En bas, ils s'achèvent sans grâce contre la muraille des bois, sans un grouillis de paille boueuse. (19, je souligne)

La quasi insularité de l'Habitation la rend impénétrable. Rien ne semble, en effet, pouvoir entrer dans cette antre diabolique qui a pour seule fonction de déshumaniser l'être humain. Les bois sont « très épais », « sombres », « peuplés de diablasses opalines » et s'apparente à la solidité d'une « muraille ». Les cannes à sucre se dressent tels des barreaux de prison renforçant une fois de plus l'idée d'une clôture encerclant l'Habitation. Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant écrivent même que « l'habitation (...) est une unité de production autonome qui vit d'elle-même, sur elle-même » (Confiant, Chamoiseau, *Lettres créoles*, 36). Par ailleurs, s'il l'on repense à la situation géographique de la Martinique, on peut parler d'un double isolement de l'Habitation dans la mesure où celle-ci, séparée du reste de l'île par une forêt dense et épaisse, est également coupée du reste des continents par l'aspect insulaire de la Martinique. On peut alors noter que pour l'esclave désireux de s'enfuir la tâche n'en sera que plus difficile car « en face d'un tel désir, la mer sera géôlière, et l'île close » (Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, 158).

Ainsi, grâce à sa position géographique sur l'île, l'Habitation est l'endroit propice à la perte, non seulement de son identité mais également de son humanité. Le voyage à bord du bateau négrier débute cette déshumanisation qui s'achève dans l'Habitation. La cale du bateau est, de ce fait, qualifiée par le narrateur de « pièce de ces misères si souvent illustrées, mais le *déshumain grandiose* qui œuvre l'existant comme densité inerte » (22). L'esclave vieil homme quant à lui « ne se souvient pas du bateau, mais il est pour ainsi dire resté dans la cale du bateau. Sa tête s'est peuplée de cette haute misère. Il a le goût de

la mer sur ses lèvres. Il entend même en plein jour le museau dramatique des requins contre la coque » (50-1). Ce « souvenir » qui a lieu alors qu'il se trouve dans l'Habitation vient conforter l'idée que cette dernière n'est autre que le prolongement du bateau. L'identité déjà meurtrie par la traversée est anéantie dans l'Habitation. L'effacement du moi est total et l'esclave vieil homme en est la preuve. Celui-ci ne connaît rien de ses origines, ni même de son arrivée sur cette île. Il n'a ni prénom (si ce n'est celui donné par son Maître), ni réelle existence. L'Habitation tue l'homme en le transformant en un personnage fictif, en un homme qui n'existe ni pour lui-même, ni pour les autres.

L'Habitation est – à l'instar de toutes choses de ces temps – désenchantée, sans rêves, sans avenir que l'on puisse supposer. Le vieil esclave y a blanchi sa vie. Et, au fond de cette soupe, son existence n'a eu ni rime ni sens apparent. Juste les macaqueries de l'obéissance, les postures de la servilité, la cadence des plantations et des coupes de la canne (...). Il répond à un nom dérisoire octroyé par le Maître. Le sien, le vrai, devenu inutile, s'est perdu sans qu'il ait eu le sentiment de l'avoir oublié. Sa généalogie, sa probable lignée de papa manman et arrière-grands-parents, se résume au nombril enfoncé dans son ventre, (...). L'esclave vieil homme est abîmé comme son nombril. (22)

On se rend compte ici que ce qui définit les esclaves, et particulièrement l'esclave vieil homme, c'est le travail continu de la plantation, la servitude mais aussi la soumission envers son Maître. Son identité se réduit à celle qui lui est donnée d'un côté par les coupes de cannes à sucre (et plus généralement par le travail sur les champs de cannes à sucre), et de l'autre par l'image qu'ont de lui les autres esclaves dans l'Habitation. Il semble totalement « se fondre dans le paysage » comme s'il était devenu l'image même de la servitude. Son travail est mécanique, à cadence régulière. Son corps

se transforme même au point de ne faire plus qu'un avec les machines de traitement du sucre :

À la lueur des chaudières, sa peau prend la texture des baquets en fonte ou des tuyaux rouillés, et parfois même le jaune-cuivre du sucre cristallisant. Sa sueur le piquette du vernis des vieux bois de moulins et dégage une odeur de roche chaude et de sirop songeur. Parfois même, le regard attentif du Maître ne le distingue pas du bloc des machines ; elles semblent aller seules ; mais le Maître repart avec le sentiment qu'il est là. (23)

Sa présence est ainsi déterminée par le travail qu'il fournit dans l'Habitation. Rien d'autre ne le fait exister excepté ce travail. Il ne dit rien, ne fait rien, mais reste là presque immobile. Cette représentation de l'esclave met en lumière l'animalité de la pratique esclavagiste. L'espace des champs de cannes à sucre, mais également l'espace de l'Habitation dans son ensemble, nous renvoie à la notion de descente aux enfers pour les esclaves vivant et travaillant sur ces terres. La déshumanisation et par extension l'animalité s'inscrivent alors dans une optique de perte de soi renforcée par le cadre géographique qu'impose la plantation, l'image de la prison. La chute des esclaves n'en est que plus brutale au point de les rendre pratiquement indifférents à ce qui les entoure. C'est ainsi que malgré la tentative du Maître-béké « d'en faire une voix de sagesse »,

l'antique esclave n'en soutire pièce modèle d'avantage, ni même un mouvement autre que l'exact geste servile. Demeure inaltérable. Sans parole, sans promesse. Compact et infiniment fluide dans les actes du travail qui seuls l'engouent d'une vie sans signe et sans visage. (24)

Cette description qui montre l'esclave vieil homme détaché de ce qui se trouve autour de lui est consolidée par l'image qu'il renvoie aux autres esclaves de l'Habitation. Comme énoncé précédemment, rien ne semble l'émouvoir ni même le faire réagir. À plusieurs reprises, il se retrouve en décalage par rapport au reste de la communauté à qui il ne parle pas mais avec qui il passe du temps. Malgré son silence, sa présence reconforte et va même jusqu'à inspirer les paroleurs, les danseurs, les musiciens. Ainsi,

le vieil homme n'a jamais participé aux fêtes d'esclaves (...). Il ne danse pas, ne parle pas, ne réagit pas aux sonnailles du tambour. Il paraît inerte (...). Sa présence renforce la frappe des tambouyés. Elle leur porte d'obscurs balans qui les comblent d'allégresse. (...). Les danseurs – sans même qu'ils s'en rendent compte – trouvent en sa présence des bords de chairs insoupçonnés. (...). Mais les vieux chanteurs qui vibrent d'automatiques mémoires (...) cultivent dans l'insu le bonheur qu'il soit là et qu'il les écoute. Tous, sans le formuler, le soupçonnent d'être un soleil de souvenirs auquel ils tentent de s'adresser. Et lui, impavide, reçoit ce don. (46)

L'esclave vieil homme fait alors partie de l'Habitation tel un solide bambou résistant aux caprices du temps, tel un vieil homme dont on attend la sage parole. De par de son attitude, on peut penser que, d'une certaine manière, celui-ci tente de maîtriser un espace dans lequel il est prisonnier. En ne faisant pas entendre sa voix, il est maître de sa parole au point de pouvoir contrôler son dire. En effet, être silencieux est, de façon paradoxale, une façon de se faire entendre. Il ne dit rien mais se nourrit des histoires qu'il entend, attendant patiemment le moment où la « décharge » le frappera. L'espace clos de l'Habitation est un espace qu'il est nécessaire d'abandonner, de fuir. Il est alors souvent représenté dans l'univers romanesque antillais comme un « espace référentiel, passage

obligé pour les personnages » (Simasotchi-Bronès, *Le roman antillais*, 47), mais dont « l'organisation plantationnaire est remise en cause [à un moment ou à un autre] par les personnages »⁸³. C'est ainsi que l'esclave vieil homme bouleverse cette organisation quand il est pris d' « une déflagration » (55) qui déclenche sa fuite à travers les « Grands-bois »

3.1.c

Les « Grands-Bois » : vers une réappropriation de son identité

Cette fuite de l'esclave vieil homme marque donc le début de sa transformation identitaire. Elle l'envoie dans les profondeurs des bois qui se montrent dès lors comme étant un espace à la fois salvateur et menaçant.

Dans nombre de mythologies, les bois (ou forêt) sont souvent le symbole d'un espace séparé du reste du monde, irréel dans lequel des événements mystérieux et transformateurs prennent vie. Ce côté mystique donne alors l'image d'un espace obscure et hors de portée que les hommes ne peuvent maîtriser. La lumière du monde réel ne peut pénétrer la profondeur des bois faisant de ceux-ci un espace liminal où des transformations, qu'elles soient physiques ou métaphoriques, ont lieu. C'est cet aspect « secret » des bois qui leur confère une fonction « transformisante » et qui aide ainsi bon nombre de héros romanesques les traversant à comprendre leur identité, leur destinée. Ces derniers ne tentent pas de plier la nature à leur volonté mais se rendent compte, comme l'indique Andrée Corvol, que « ce sont ces forces naturelles qui vont [les] façonner, [les] éduquer, bref, [les] rendre plus apte à affronter la vie » (Corvol, *Les lieux de mémoires*, 675).

⁸³ Ibid.

Patrick Chamoiseau, quant à lui, décrit, dans *l'esclave vieil homme et le molosse*, les « Grands-Bois » comme un espace clos et sombre dans lequel pénètre l'esclave vieil homme afin d'échapper à l'aliénation de la plantation. À première vue, cela peut paraître étonnant de dépeindre les bois comme un espace fermé, mais il est clair que dans ce roman, cette claustration (notamment due à la physionomie des bois) n'est qu'apparente dans la mesure où ces derniers ont pour fonction principale d'informer l'expérience qui y est vécue et de rendre possible les transformations du protagoniste. Les bois que « perce » l'esclave vieil homme sont, dans son imagination, « des Grands-bois silencieux, feuillus de brumes sessiles et de songes perdus » (43), infesté de « zombis » et « peuplés de diabesses opalines que les contes de veillées ameutent dans le cercle des peurs » (19). D'ailleurs Chamoiseau dans un entretien inédit explique que,

les bois étaient toujours considérés par les esclaves comme un sanctuaire, mais aussi comme la porte de l'enfer puisque les békés faisaient courir plein de légendes sur les bois : quand on part dans les bois on est pris par des monstres, par la bête à sept têtes ... Donc, il y a le côté sanctuaire ; et aussi le côté hostile. (...) cette espèce d'ambivalence a toujours existé, sans compter que sur les grands arbres et les bois, on retrouve tous les mythes primordiaux et toutes les symboliques primordiales⁸⁴.

Ainsi, les bois représentent cet espace double et antinomique, qui, malgré leur aspect diabolisé par les maîtres békés, mettent en évidence une forme de liberté, un « sanctuaire » qui va leur permettre d'éclairer leur identité.

C'est, en effet, cette fuite dans les bois qui va, pour l'esclave vieil homme, être le déclencheur de la réappropriation de son « moi ». Il plonge alors dans « un autre monde.

⁸⁴ Entretien inédit de Chamoiseau donné le 9 mars 2000. Citation empruntée à Lorna Milne dans *Patrick Chamoiseau : Espaces d'une écriture antillaise*. Amsterdam – New York : Rodopi, 2006, p17.

Un autre réel » (59), caractérisé dans un premier temps par l'obscurité environnante. Cette obscurité, qui est pour lui une sorte de refuge, l'empêche de se déplacer correctement, de s'orienter convenablement. Il ne ressent, en effet, « plus l'absence du début mais une désorientation profonde. Il alla avec l'impression de rester immobile. Parfois, il éprouva le sentiment de rebrousser chemin alors même qu'il était persuadé d'avancer au profond des Grands-bois » (61). Cette profondeur opaque des bois renferme un certain mystère, une certaine atmosphère surnaturelle qui dans un premier temps l'inquiète,

Au départ, il eut la cacarelle. Il s'attendit à voir surgir les monstres dont s'effrayaient les contes : les Ti-sapoti, les soukouyans aux formes de feu, les femmes à tête-chien, les volantes écorchées à parfum de phosphore, la misère sans baptême des coquemares, et les persécuteurs zombis persécutés (61)

Cette inquiétude est surtout liée aux contes dispensés par les conteurs au sein de la plantation et parfois même aux histoires que racontaient les maîtres békés pour dissuader les esclaves de marronner. Cet aspect fantasmagorique des bois semble de plus être renforcé par une impression de dangerosité alors que ceux-ci sont décrits comme vivants, absorbant et aspirant l'esclave vieil homme au plus profond de son antre. À première vue, les bois paraissent ainsi être un espace hostile à l'arrivée de l'esclave vieil homme. L'obscurité, la désorientation, l'absorption en sont des facteurs dominants, mais si l'on y regarde d'un peu plus près, on s'aperçoit que les bois renvoient également des images « utérines », maternelles synonymes de naissance. On y retrouve, effectivement, des termes comme « un cocon de salive aspirante » (59), ou bien encore « un vaisseau au gré d'une matrice liquide » (61) pour décrire l'environnement qui l'entoure. De ce fait, en traversant cet espace, on peut donc y voir un espoir pour l'esclave vieil homme de commencer à se réapproprier son individualité. Une renaissance semble y être possible.

En effet, après une première impression de désorientation, celui-ci commence à s'ouvrir aux sensations extérieures qui lui donnent accès à une autre perception de lui-même ainsi que de son corps. Chamoiseau décrit, en effet, que « les rachées de son cœur pulsèrent en lui des braises liquides ; elles lui brisèrent le corps pour rejoindre le ciel. Ces incandescences ameutèrent de terreuses fumées éperdues dans ses os. (...). L'eau (...) se mua en une sueur qui lui graissa la peau » (61). On voit bien ici que les éléments naturels qui l'enveloppent lui font ressentir des sensations qu'il n'avait pas connues depuis longtemps, et qui deviennent par la suite encore plus intenses :

Il perçut le tournis de son sang qu'il avait ralenti durant sa vie entière. Il eut, dans un déchirement, la sensation de chaque bout de son corps, chaque organe inconnu, chaque fonction oubliée. Il perçut le circulant soleil qui les unissait et qui les agissait. La course avait propulsé ses chairs aux derniers derniers- bouts, et ses organes autrefois dissociés, allaient, réactionnés ensemble, dépassant toute détresse, pour le laisser pantelant d'innocence dans une opaque perception de lui-même jamais connue auparavant. (64, je souligne)

Cette description d'un retour de ses sensations corporelles marque alors le début de sa transformation identitaire qui lui permettra ensuite de complètement prendre conscience de son individualité.

En effet, l'esclave vieil homme, qui devient par la suite vieil homme, gagne, après une lutte acharnée dans la source, sa subjectivité et devient par la même occasion agent de ses propres actions. Cette transformation de son identité (ou plutôt, l'affirmation de son identité) est acquise par la symbiose qui se crée entre lui et l'espace naturel, ainsi que par la prise de conscience de son individualité. Plus précisément, c'est la fusion avec l'espace qui lui permet de la mettre en évidence et de commencer à reconquérir sa parole.

Dans ce fabuleux passage, le protagoniste se retrouve dans un état d'entre-deux où son passé d'esclave et son présent d'homme libre (libre au sens symbolique) s'entremêlent. Il commence à réaliser qu'il devient maître de sa destinée et voit un monde de possibilités s'ouvrir devant lui. L'espace naturel lui devient favorable. La lumière auparavant dangereuse lui apparaît maintenant salvatrice. Il arrive enfin à dire « je » provoquant ainsi un changement dans la narration.

[Lumière] provenait de l'extérieur, sans doute de l'intérieur, l'irradiait à la douce. Les choses autour de lui étaient informes, mouvantes, comme exposées derrière une eau très claire, j'écarquillai les yeux pour mieux voir, et le monde naquit sans un voile de pudeur. Un total végétal d'un serein impérieux. Je. Les lianes étaient nombreuses, vertes en manières infinies, ocre aussi, jaunes, marron, froissées, éclatantes, elles se livraient à de sacrés désordres. Je. (89, je souligne)

Ainsi, l'esclave vieil homme semble fusionner avec les éléments naturels pour définir une sorte de solidarité entre l'espace et l'homme, illustrant ainsi la Relation si chère à Glissant, dans laquelle la co-existence des êtres est primordiale pour l'énoncer comme une terre de partage. Tous les êtres, ainsi que les éléments naturels, doivent se soutenir et s'entremêler dans la perspective d'épouser une totalité-monde, c'est-à-dire de promouvoir une mise en interaction des peuples, des cultures, des hommes, des langues dans le but de marginaliser l'unicité, la fixité, l'atavisme.

La course du vieil homme dans les bois profonds lui permet donc de se réapproprier son « moi ». Ces « Grands-bois » aux allures mystérieuses se révèlent en fait le symbole de la renaissance et grâce à la maîtrise de cet espace, l'esclave vieil homme devient vieil homme et prend conscience de son individualité. Cependant, l'affirmation de

sa subjectivité est acquise au moment de la reconnaissance de la Pierre, « La Pierre est des peuples. Des peuples dont il ne reste qu'elle » (126).

3.1.d

La Pierre : pour une identité créole

À première vue, la notion d'espace associée à la Pierre peut paraître quelque peu étrange et inappropriée. Cependant, dans *l'esclave vieil homme et le molosse*, il me semble que celle-ci peut être considérée comme l'espace métaphorique qui donne lieu à la transformation complète du vieil homme en lui faisant prendre conscience de sa condition d'homme créole, c'est-à-dire à son statut d'homme célébrant l'ouverture, le partage. Par là, il vit un éveil qui lui fait comprendre que :

Rien ne m'est désormais possible. Tout m'est au-delà du nécessaire et du possible. Tout m'est au-delà de légitime. Ni Territoire à moi, ni langue à moi, ni Histoire à moi, ni Vérité à moi, mais à moi tout cela en même temps, à l'extrême de chaque terme irréductible, à l'extrême des mélodies de leurs concerts. Je suis un homme. (135, en italique dans le texte, je souligne).

Cette Pierre lui fait ainsi comprendre la multitude des Histoires, des cultures, des langues qui constitue son identité. À son contact, il embrasse toutes ces substances sans pour autant les réduire à une identité, sans diminuer l'impact de chacune d'elle mais au contraire en les faisant jouer de concert pour exalter cette multiplicité.

Cette prise de conscience se fait cependant de façon progressive. Alors que sa subjectivité il acquiert dans une ravine hostile, sa compréhension d'être humain, elle, s'effectue dans « une ravine d'émerveille. Régente d'éternité. Centre d'ombrages lumineux » (124). L'environnement lui semble à présent favorable et la Pierre vivante. Ce

bloc de pierre, qu'il appelle en premier lieu « la chose », reste difficile à caractériser. Il explique en effet que :

Il aurait pu s'agir d'un arbre mais cela ne grimpe vers aucune brillance. Aucun feuillage ne l'augmente. La chose est tassée, compacte, pleine d'elle-même, plutôt associée à la terre. Je crois me trouver devant une racine, mais la masse est régulière, mousseuse, sans la rugosité des séculaires écorces. Je ne la sens pas inerte. (125)

Cette « chose » l'effraie : « J'ai peur. Croyant avoir affaire à un monstre des contes, Bête-à-sept-têtes ou Dragon des peurs initiatiques. Mon esprit tracassé charge cette masse de toutes qualités d'ondes, et les interprète d'une manière pas bonne. » (ibid). Il se laisse malgré tout envahir par son pouvoir, et son corps épouse les formes de la Pierre pour « [sentir] vivre le bloc immémorial » (126). À partir de ce moment-là, la Pierre prend tout son sens :

Il s'agit – Je le comprends alors – d'une bombe-volcan voltigée en des temps très anciens. Une pierre. Je la touche. Froide. Tiède. Vibrante au lointain de son cœur. Les âges l'ont couverte d'une vraie peau à frissons dessous mes doigts fiévreux. Sans doute suis-je tombé fou : je crois être affalé sur une pierre vivante. (...). La pierre est amicale. J'ouvre les bras pour la serrer contre moi, ou m'accrocher à elle laminée laminaire, et je ferme les yeux. (126)

Ainsi, cette pierre semble être pour le vieil homme une sorte de refuge dans lequel il ressent un certain apaisement (« Cette Pierre est amicale. J'ouvre les bras »). Il est enfin en paix avec lui-même et déclare même, « j'allais vers un autre monde » (122), ce monde où il prend conscience de son humanité.

Cette humanité qu'il découvre au contact de la Pierre fait alors écho à sa nature d'homme créole. Dans *éloge de la créolité*, Patrick Chamoiseau en collaboration avec Raphaël Confiant et Jean Bernabé, explique en effet que « la créolité est l'agrégat interactionnel ou transactionnel, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques, et levantins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol » (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, *éloge de la créolité*, 26). Avec le principe de la créolité, ces auteurs mettent en avant la multitude des cultures, des langues, et des histoires dans la formation de l'espace martiniquais, et plus généralement de l'espace créole. Bien que la créolité ne s'arrête pas aux frontières de la Martinique (ni même des Antilles), Patrick Chamoiseau utilise l'image de la Pierre pour faire état de la création du lieu Martinique et des peuples qui le composent. Elle représente ainsi cet entrelacement d'Histoires, cette diversité des cultures et des langues si chère aux écrivains créoles en permettant au vieil homme de devenir le symbole de l'homme créole. En l'approchant, celui-ci comprend que :

La Pierre ne me parle pas, ses rêves matérialisent dans mon esprit le verbe de ces mourants que j'avais délaissé. La Pierre est des peuples. Des peuples dont il ne reste qu'elle. Leur seule mémoire, enveloppe de milles mémoires. Leur seule parole, grosse de toutes paroles. Cri de leurs cris. L'ultime matière des ces existences. (130, je souligne)

En s'abandonnant ainsi à la Pierre, le vieil homme devient une partie de ces Histoires. Il ressent l'Histoire de son île et peut donc jouir pleinement de son identité créole. Il se nourrit de toutes ces cultures successives affirmant de cette façon, je suis un homme » (135). Lorna Milne, dans son ouvrage Patrick Chamoiseau : Espaces d'une écriture antillaise, indique alors :

l'identité que découvre ici le vieil homme est ainsi tout aussi authentiquement martiniquaise que la pierre elle-même. Et il devient clair que, comme les racines innombrables de la forêt contre lesquelles il bute au cours de sa fuite, son moi est nourri de sources multiples et forgé par les épreuves des générations successives qui occupent le même espace (Milne, *Patrick Chamoiseau : Espaces d'une écriture antillaise*, 156).

Ce moment de communion avec la Pierre est même l'occasion pour le vieil homme de se donner un nom. Alors que la multiplicité criante des mémoires devrait lui rendre la tâche plus facile, celui-ci n'arrive pourtant pas à se décider :

Je ne trouve rien. *Il y a tant de noms en moi.* Tant de noms possible. Mon nom, nom Grand-nom, devrait pouvoir les crier tous. Les sonner tous. Les compter tous. Les brûler tous. Leur rendre justice à tous. Mais cela n'est pas possible. (135, en italique dans le texte)

Cette prise de conscience s'ouvre ainsi sur une compréhension totale du monde où l'« espace de partage » qu'il caractérise « [valorise] cette diversité intérieure pour mieux vivre cette diversité extérieure » (McCusker, 726).

Cet espace métaphorique est alors le dernier espace que le vieil homme maîtrise pour enfin finaliser sa transformation entreprise au moment de sa fuite. C'est à cet instant-là qu'il peut déclarer, « nous somme toute la Terre » (128, je souligne), manifestant ainsi des nombreuses identités qui composent son humanité. Cette Pierre symbolise alors le chaos, le choc des identités et des histoires qui représentent le lieu-martiniquais que l'esclave vieil homme a tant convoité. Elle incarne l'emblème de l'identité en mouvement, de l'identité en perpétuel changement, et s'élève en Trace nourrie de mémoires. Elle est :

le témoin de trajectoires perdues (...) des *Traces* et des *mémoires*. La *Trace* est marque concrète : tambour, arbre, bateau, panier, un quartier, une chanson, un sentier qui s'en va... Les *mémoires* irradient dans la *Trace*, elles *l'habitent* d'une présence-sans-matière offerte à l'émotion. Leurs associations, *Traces-mémoires*, ne font pas monuments, ni ne cristallisent une mémoire unique : elles sont le jeu des mémoires qui se sont emmêlées (...). Leurs significations demeurent évolutives (...). Elles me font entendre-voir-toucher-imaginer l'emmêlée des histoires qui ont tissé ma terre (Chamoiseau, *Écrire*, 130).

Ainsi, l'entremêlement des Histoires et des mémoires met en évidence une non-fixité à la fois des identités mais également des lieux, des espaces. La trajectoire que prend l'esclave vieil homme dans ce roman nous met en présence d'un questionnement de l'identité au contact de son espace environnant et nous invite, à travers les différentes étapes de sa transformation, à comprendre le cheminement d'une identité créolisée, qui ne peut se stabiliser mais qui, au contraire, se doit de perpétuellement échanger et partager avec le monde qui l'entoure. Peut-on ainsi voir dans la mort du vieil homme un semi-échec du processus de créolisation ? Une maîtrise de l'espace conduit-elle à un produit fini de l'identité et donc nécessairement à la mort ? Que se passe-t-il quand on se penche sur l'espace narratif et la naissance du guerrier de l'imaginaire ?

3.2

L'écrivain créole à la conquête de l'espace narratif

Dans *l'esclave vieil homme et le molosse* (mais aussi dans bien d'autres de ses romans comme *Chroniques des sept misères* ou *Solibo magnifique*), Patrick Chamoiseau se place en « marqueur de paroles » faisant ainsi état de son « obligation » morale et littéraire de rendre compte de la densité de la tradition orale créole grâce aux outils de la

littérature écrite. Il écrit ainsi dans *Écrire en pays dominé*, « l'oral, l'oralité sont là, dans le monde et en moi, et leur génie retrouve d'inattendus éveils dans les nouveaux médias »⁸⁵ (je souligne). Cette tradition orale était dans les Plantations, le seul moyen d'expression (et de distraction !) des esclaves/conteurs qui, aux lueurs de la nuit, au moment où les Békés se réfugiaient dans leur habitation, prenaient la parole pour construire l'univers créole. Ils devenaient alors les garants des mémoires en rassemblant les souvenirs, les souffrances mais aussi les silences des esclaves vivant sur la plantation :

Tout le monde hante ma parole, les fantômes caraïbes et les belles Arawaks, les esclaves dans leurs diversités, mais aussi les maîtres, tout comme les immigrants qui débarquent chaque année. Moi, Conteur, je donne parole aux voix égarées. Mon corps se charge des gestes, des chants, des danses.
(Chamoiseau, *Écrire*, 185)

Cependant, avec l'abolition de l'esclavage, l'oralité entame son déclin tragique au travers de la francisation du territoire mise en œuvre par la départementalisation et l'assimilation de la Martinique à la France. L'accès à la langue française et à l'écriture, qui facilite la progression sociale, prend de plus en plus d'importance au point de provoquer la quasi mort de l'oralité créole traditionnelle. Les conteurs, autrefois si populaires, ne trouvent plus d'oreilles pour les écouter et voient leurs histoires disparaître avec eux.

Afin de redonner vie à cette tradition ancestrale, à cet univers créole, mais aussi afin de la dépasser, Patrick Chamoiseau en collaboration avec Jean Bernabé et Raphaël Confiant, écrit en 1989 le manifeste *Éloge de la Créolité* dans lequel il met en avant la nécessité pour le peuple antillais de « réapprendre à visualiser [ses] profondeurs. Réapprendre à regarder positivement ce qui palpète autour de [lui] » (Bernabé, Confiant, Chamoiseau, *L'éloge de la créolité*, 24). Cette réappropriation de sa culture créole par

⁸⁵ Ibid, p.197

l'intermédiaire de son dépassement donnera alors lieu à la Créolité grâce à laquelle pourra alors s'exprimer le Marqueur de paroles. Cette parole (autrement dit cette oralité) si instable n'est pas à la portée de tous les écrivains. Chamoiseau note, en effet, que les écrivains qui lui ont précédé (dont font partie ceux de la Négritude) ne pouvaient « saisir » la parole orale car ils avaient besoin de « certitudes » et pour cela devaient puiser leurs écrits dans la littérature du Centre. Il explique, en effet, que ces écrivains ont trouvé refuge dans des codes et des règles hérités des puissances coloniales. Ce besoin d'« imiter » les « modélisations littéraires offertes par le Centre dominant » a rendu impossible la prise de conscience de l'instabilité de la parole créole et « le coulant, la bascule subite, les dispersions flottantes, les fluidités narratives de la Parole leur étaient apparus quelque peu périlleux. » (Chamoiseau, *Écrire*, 197). Selon lui, l'influence des valeurs occidentales a créé aux Antilles des dépendances politiques, économiques et culturelles qui ont emprisonné l'« histoire scripturale »⁸⁶ des Antilles et qui ont produit une écriture enracinée dans les valeurs européennes et principalement françaises. Bien qu'il ne dénigre pas la portée littéraire des textes de la Négritude – « Nous sommes à jamais fils d'Aimé Césaire » – il indique dans *Éloge de la créolité* que :

La Négritude ne remédia nullement à notre trouble esthétique. Il se peut même qu'elle ait, quelques temps, aggravé notre instabilité identitaire, nous désignant du doigt le syndrome le plus pertinent de nos morbidités : le déport intérieur, le mimétisme, le naturel du tout-proche vaincu par la fascination du lointain, etc., toutes figures de l'aliénation. (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, *éloge*, 20)

⁸⁶ Dans *Éloge de la créolité*, les auteurs écrivent en effet que « Surdéterminés tout au long, en histoire, en pensées, en vie quotidienne, en idéaux (même progressistes), dans une attrape de dépendance culturelle, de dépendance politique, de dépendance économique, nous avons été déportés de nous-mêmes à chaque pan de notre histoire scripturale. Cela déterminera une écriture pour l'Autre, une écriture empruntée, ancrée dans les valeurs françaises (...) » (14)

Dans l'*Éloge de la créolité* Aimé Césaire n'est pas érigé en anticréole mais bien en « anté-créole » manifestant ainsi de son influence sur les écrivains de la créolité qui, selon Chamoiseau, possèdent les outils nécessaires pour prendre le relais de Conteur et transmettre ainsi la parole orale. Ces outils, ils les trouvent dans la conception même de la Créolité qui prône une acception de la diversité des cultures, des langues, des histoires pour « nouer [« un lien vivant »] entre le passé et le présent ». Ceci passe donc par un retour à la tradition orale, non « sur un mode passif » mais plutôt dans le but de la dépasser. Ce dépassement traduit alors

le mariage de nos [les auteurs créoles] sens aiguisés [afin de] procéder à l'insémination de la parole créole dans l'écrit neuf. Bref, *nous fabriquerons une littérature* qui ne déroge en rien aux exigences modernes de l'écrit tout en s'enracinant dans les configurations traditionnelles de note oralité. (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, *éloge*, 36, en italique dans le texte)

En voulant ainsi « marquer la parole », Chamoiseau se positionne à mi-chemin entre le conteur et l'écrivain. En effet, celui-ci cherche à établir un lien, au travers même de son écriture, entre la tradition orale créole et la tradition écrite d'expression française. L'idée que ces auteurs se font de leur devoir de conter l'h/Histoire des Antilles les amène donc à se définir, selon Glissant, non pas comme des « écrivains réels » mais comme des « précurseurs »⁸⁷ de la littérature créole toujours en proie à leur attachement « héritage français ». Il ne s'agit donc pas d'écrire un conte ni même d'en transcrire un, mais bien d'inventer un nouveau genre littéraire alliant culture orale et impératifs de l'écrit. L'ambition qu'ils portent alors est, comme l'explique Dominique Chancé, de ne pas être les « créateurs du conte », mais « le relayeur d'une tradition, « un passeur d'imaginaire qui

⁸⁷ Wilbert J. Roget, « Littérature et conscience nationale », entretien avec Édouard Glissant, *College Language Association Journal*, vol.24, 3, mars 1980-1981, 306.

imprime sa marque personnelle sur la trame ininterrompue de l'oraliture »⁸⁸ (...) Nouveau trouvère, au sens étymologique, il [l'écrivain] est à la fois celui qui trouve, sans inventer, et celui qui, fixant, traduisant, et organisant la parole, selon « les impératifs de l'écrit », crée une œuvre originale »⁸⁹.

Pour certains critiques et journalistes, ces derniers se contenteraient alors d'apparaître « (...) sous les traits de personnages dérisoires et maladroits, bricoleurs et nomades qui se mêlent à la foule babillarde, sans faire entendre clairement leur propre discours » (Chancé, *l'auteur en souffrance*, 2). Ils resteraient étrangers à la narration et auraient pour vocation de ne pas laisser entendre leur voix tout en s'appliquant à inventer un nouveau genre littéraire qui serait le brassage (parfois aliénant) d'un écrit en langue française avec la flexibilité et la multiplicité de la parole créole populaire. Cependant, dans *l'esclave vieil homme et le molosse*, Chamoiseau bouleverse cette image du « marqueur de paroles » représenté comme un auteur muet et externe à son récit pour clairement s'identifier en tant que tel et faire intervenir sa propre parole, l'arme essentielle du guerrier de l'imaginaire. Le guerrier de l'imaginaire va alors réinventer l'imaginaire martiniquais indépendamment de la « réalité française » imposée par la situation politique et administrative de l'île. L'auteur n'est plus spectateur de son récit mais bien un acteur à part entière qui prend en charge la parole :

Cette prise en charge, qui est une tension vers la totalité, devrait permettre une revalorisation de la parole, l'émergence de nouveaux contenus. Il ne s'agit pas de récréer des veillées artificielles, de retrouver le cercle ancestral, c'est de la folklorisation. Il faut trouver une nouvelle forme. Cette prise en charge de la parole n'est ni un abandon, ni une trahison, ni une mise à mort. Elle devrait, au

⁸⁸ Citation empruntée à Raphaël Confiant, *Contes créoles des Amériques*, p.12-13, et citée dans le texte.

⁸⁹ Ibid, p.89

contraire, donner naissance à une activité langagière qui soit renouvelée.

(Chamoiseau, entretien avec Dominique Chancé, je souligne)

Ainsi Patrick Chamoiseau en tant que marqueur de paroles fait ouvertement sentir sa présence d'écrivain dans le récit. À travers cette présence, à travers la manipulation de la langue et la structure du roman, il montre un univers créole maîtrisé et reflète la transformation subie par l'esclave vieil homme au sein de l'univers diégétique. Comment alors le marqueur de paroles se métamorphose-t-il en guerrier de l'imaginaire ? Comment ce dernier parvient-il à développer son nouvel imaginaire ?

3.2.a

Du marqueur de paroles au guerrier de l'imaginaire : parcours d'une transformation

Le terme « marqueur de paroles » apparaît pour la première fois dans *Solibo Magnifique* publié en 1988 (presque dix ans avant la parution de *l'esclave vieil homme et le molosse*), roman dans lequel Patrick Chamoiseau participe alors activement, non seulement à la narration du roman mais également à l'action même du récit. *Solibo Magnifique*, conteur populaire, meurt soudainement lors du carnaval de Fort-de-France, victime, semble-t-il, d'« une égorgette de la parole » (Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, 41). S'ensuit alors l'enquête menée par Bouaffesse et Évariste Pilon qui verra Patrick Chamoiseau en garde à vue. L'état civil du personnage Chamoiseau est ainsi consigné dans les registres comme : « Patrick Chamoiseau, surnommé Chamzibié, Ti-Cham ou Oiseau de Cham, se disant « marqueur de paroles », en réalité sans profession, demeurant au 90 rue François Arago »⁹⁰ (30). De cette description, on comprend que le marqueur de parole est identifié comme un être « sans profession » c'est à dire, d'une

⁹⁰ Ibid

certaine manière, sans réelle importance sociale. De ce fait, comment alors justifier le rôle du marqueur de parole ? Pour Lydie Moudileno, deux écrivains coexistent dans ce roman. Tout d'abord le conteur qui s'apparente au « premier écrivain créole » et Chamoiseau qui, en contribuant à l'intrigue, se constitue lui-même « écrivain créole » (Moudileno, *l'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, 86). Cette dualité marque en quelque sorte la présence de deux personnages, de deux histoires ; celle du conteur et de sa mort énigmatique ainsi que celle du marqueur de paroles et de la narration de l'enquête. L'écrivain créole n'est alors pas le seul maître à bord et sert d'intermédiaire, de passeur de témoin entre l'oral et l'écrit.

Dans *l'esclave le vieil homme et le molosse*, Patrick Chamoiseau, le conteur, si présent dans *Solibo Magnifique*, n'est pas un personnage central du roman. Il est bien question d'un « conteur » dans l'habitation, mais celui-ci sert plutôt de point de comparaison avec ce dernier. En effet, Chamoiseau insiste sur l'état quasi inanimé et impassible de l'esclave. Dans l'Habitation, il est décrit comme un être « immobile », « impavide » et « inerte » qui, malgré son âge, reste muet et insensible aux sollicitations des autres esclaves. Nombre de ces derniers le voient comme un « sage » qui aurait tout vu, tout entendu et qui devrait mettre son savoir au service de la jeune génération :

Les esclaves aussi ont tenté d'en faire un « Papa ». Un charroyeur de terre promise. Un nan-nan de sens et d'histoire. Un guide, à la manière de ce maître-tuteur qui pilote la poussée du manioc. Un Mentor. Ils l'ont souventes fois questionné sur le *Pays-d'avant*, sur le sens de la voie, sur la nécessité de tuer le Maître-béké, ses marmailles, sa Madame, d'incendier la Grand-case (24-25).

Mais cela reste vain et sans succès :

(...). Mais lui n'a jamais rien dit, ni jamais rien donné ni offert la moindre main à ces attentes magiques. Son silence tisonne les esprits. (...) son regard ne s'allume pas pour autant, ni sa peau ne frissonne. (ibid, je souligne)

Cette description est, sans conteste, opposée à celle que Chamoiseau nous donne du véritable conteur de la plantation. Celui-ci est mentionné une fois dans le texte et y est dépeint comme un élément vital. Son rôle au sein de la communauté est essentiel (malgré une apparence peu attrayante) dans la mesure où il est le détenteur de la Parole, celui qui raconte les H/histoires :

Le Papa-conteur de l'habitation était un bougre assez insignifiant (un nègre-guinée à petits yeux, au corps-planche et au dos un peu courbe). Il se transformait en prenant la parole (grands yeux, corps épais et dos à belle équerre). Il aspirait la vie autour de lui pour sustenter son verbe. Et de ce verbe, il éveillait la vie. Il parlait et faisait rire. Et le rire déployait les poitrines, les amplifiait. Les haines, les désirs, les cris perdus et les silences de tous s'exprimaient par sa bouche. (47)

L'importance du conteur est ici indéniable. Comme dans *Solibo Magnifique*, celui-ci est un maître de la parole qui nourrit les âmes des esclaves qui l'écoutent et leur donne la substance nécessaire à leur existence. Leur dispensant des histoires issues de plusieurs cultures, le conteur illustre alors la fonction pour laquelle il est utilisé, garder vivante la mémoire collective en transmettant les souvenirs, les chroniques et les légendes des terres qu'ils habitent.

Cependant, il s'avère très rapidement que ce conteur, qui certes joue un rôle déterminant au sein de l'Habitation, ne représente pas pour autant un personnage central dans le récit. Contrairement à *Solibo*, ce n'est pas lui qui, directement, « communique » avec le lecteur. Ce rôle, c'est dans un premier temps le marqueur de paroles qui le tient.

En effet, celui-ci, ayant pour mission d'établir un passage entre le conteur et le lecteur, devient alors le « passeur de la parole » (Chancé, *L'auteur en souffrance*, 62). Comme Dominique Chancé l'explique dans son ouvrage, « le « marqueur de paroles » n'est donc pas un créateur, il n'invente pas le texte, n'« élabore » pas une œuvre. Il se contente humblement de noter, redire, transcrire ou « traduire » (...) une parole fragile. » (63). Il se met ainsi à l'écart de la création littéraire et se place en intermédiaire de la parole. Il s'inscrit dans une problématique de l'écriture qui, pour lui, ne peut rendre compte de la versatilité de l'oralité. Ainsi, d'après Chancé, le marqueur de paroles se fait discret et, de ce fait, ne s'impose pas ouvertement comme écrivain, bien au contraire. Il veut s'affranchir de l'écriture créatrice mais reste néanmoins conscient de la nécessité de cette même écriture dans la transmission de la parole. Comment alors résoudre cette relation quasi schizophrène à l'écriture ? Qu'en est-il du marqueur de parole dans *l'esclave vieil homme et le molosse* ?

Dans ce roman, le marqueur de parole n'apparaît réellement que dans le dernier chapitre intitulé *Les os*. En effet, celui-ci commence en ces termes : « Les os furent retrouvés au fond des bois. Très souvent de vieux-nègres viennent m'exhiber l'antan. Le Marqueur de Paroles est pour eux un gardien du passé. » (Chamoiseau, 141). Dès les premières phrases, on s'aperçoit donc que le marqueur de paroles est bien celui que l'on vient voir pour raconter le passé, pour raconter le monde. Il correspond ainsi dans un premier temps à l'image que l'on se fait de lui, c'est-à-dire l'image d'un « passeur de parole ». Cependant, on se rend compte très rapidement que celui-ci s'expose de plus en plus et se mue de façon subtile en écrivain. En effet, au contact des ossements, le marqueur de parole indique :

Un jour, en imaginant le tibia brisé, je pensais aux nègres marrons. Cette ravine était un beau refuge pour l'esclave qui fuyait. Mon nègre marron aurait traversé les

Grands-bois, aurait été blessé, serait venu mourir à l'aplomb de cette pierre. J'éprouvais ce qu'il avait pu ressentir dans cet endroit, si loin de tout auprès de cette pierre dont les gravures grisaient toute imagination. (145)

L'utilisation du « je », du pronom possessif « mon » ainsi que du conditionnel passé nous indique que le marqueur de parole est prêt à « imaginer » l'histoire de ce nègre marron et à la raconter. Il établit une relation quasi intime avec lui et démontrent clairement son inclination à l'écriture. Il décrit un peu loin, « j'étais victime d'une obsession, la plus éprouvante et la plus familière, dont l'unique sortie s'effectue par l'Écrire. » (145). À partir de là, le marqueur de paroles devient écrivain. Il ne voit de porte de sortie que dans l'écriture et dans la création d'une « histoire caraïbe » (146). Il ne veut ainsi plus simplement « transcrire » ou « traduire », mais bien

(...) modeler mon vieux-bougre dans un langage de conte et de souffle de course.

Un langage qui dirait sa parole en la signalant muet. Un langage qui mélangerait le silence de sa langue aux frappes dominatrices qui écrasaient son dire. Un langage sans haut ni bas, total en son vouloir, ouvert en son principe. Mon vieux bonhomme esclave partirait racorni et compact ; s'ouvrirait comme grand vent. (145)

Ce « vieux-bougre », l'esclave, deviendra donc le protagoniste de son histoire à travers une poétique qui l'anime lui, l'écrivain, une poétique qu'il veut « total[e] en son vouloir, ouvert[e] en son principe », une poétique créole. On se rend compte également que l'écrivain, qui se distingue sans aucun doute comme étant Patrick Chamoiseau lui-même, établit une relation presque intime avec son personnage, avec celui qu'il appelle, son « vieux bonhomme ».

Cet Écrire de l'écrivain ne se fait cependant pas sans souffrance. Il devient obsession au point où ce dernier déclare à plusieurs reprises « je n'aurais pas dû toucher à

cette relique », « Roye, je n'aurais pas dû toucher à ce garde-corps », « je n'aurais dû toucher à rien », « ô je n'aurais pas dû », « frère, je n'aurais pas dû, mais j'ai touché aux os » (144, 145, 147). Cette souffrance suggérée par l'écrivain illustre l'intention douloureuse de ne pas s'investir dans une écriture que l'on imagine complexe, mais qui s'avoue néanmoins vaincue par son obsédant besoin d'écrire : « j'étais victime d'une obsession, la plus éprouvante et la plus familière » (145). Il ne peut ainsi plus se cacher et déclare :

Je sus ainsi qu'un jour j'écrirais une histoire, cette histoire, pétrie des grands silences de nos histoires mêlées, nos mémoires emmêlées. Celle d'un vieil homme esclave en course dans les Grands-bois ; pas vers la liberté : vers l'immense témoignage des os. L'infinie renaissance de ses os dans une genèse nouvelle. (145).

À partir de là, il sait qu'il devra écrire. Écrire et construire. Construire une histoire « en chant de langue créole, en jeux de langue française » (18), écrire « une histoire à grands sillons d'histoires variantes » (ibid). L'écrivain se fait alors guerrier, « un guerrier sans souci de conquête ou de domination. Qui aurait couru vers une autre vie. Vie de partage et d'échanges qui transforment. Vie d'humanisation du monde en son total. » (146-7). Sa transformation est alors absolue et ce guerrier, le guerrier de l'imaginaire, est enfin prêt à la création, enfin prêt à enfanter « ni rêve, ni délire, ni fiction chimérique : l'immense détour qui va jusqu'aux extrêmes pour revenir aux combats de mon âge, chargé des tables insues d'une poésie nouvelle. » (147, je souligne). Ce guerrier n'est pas un rebelle mais veut combattre l'occidentalisation de la Caraïbe en faisant prendre conscience, par la modification de l'imaginaire, de la richesse créole à travers les langues, les cultures, les histoires.

Tout d'abord conteur, puis marqueur de paroles et enfin guerrier de l'imaginaire, la métamorphose de l'écrivain créole est évidente dans la dernière cadence du roman mais se manifeste également dans le déplacement du « je » narratif tout au long du récit.

Dès le début du roman, le narrateur, qui ne s'identifie pas encore comme l'écrivain Chamoiseau, se révèle en tant que détenteur d'une histoire qui lui est parvenue et qu'il se propose de raconter : « Ainsi m'est parvenue l'histoire de cet esclave vieil homme. Une histoire à grands sillons d'histoires variantes, en chants de langue créole, en jeux de langue française. (...). Ici, soucieux de ma parole, je ne saurais aller qu'en un rythme léger flottant sur leur musique » (18, je souligne). Il se place de cette manière en position de conteur prêt à retracer l'histoire de « cet esclave vieil homme » sans pour autant se confondre avec l'écrivain. Cette tâche se révèle néanmoins être une mission difficile puisqu'il avoue sans hésitation, « je vais, sans craindre mensonges et vérités, vous raconter tout ce que j'en sais. Mais ce n'est pas grand chose. » (45-6). Ainsi, le narrateur se met à l'écart de son personnage (et de son conte) et prévient le lecteur que son savoir reste limité. Cette technique rappelle celle du conteur créole traditionnel qui met volontairement une distance entre lui et son conte pour éviter les éventuelles représailles d'un maître⁹¹. Ce narrateur, d'abord « neutre », va par la suite devenir plus impliqué dans la narration au moment où cette dernière, qui passe d'un « il » objectif à un « je » nécessairement plus subjectif, va voir les voix du narrateur et de l'esclave se confondre.

C'est dans ce fabuleux extrait où l'esclave, alors sorti d'« une de ces vieilles sources qui nourrissent les bois-profonds » (85), gagne sa subjectivité que l'enchevêtrement des personnes et des voix se fait sentir. À partir de ce moment-là, le narrateur prend alors les traits du vieil homme prêt à prendre le relais de la narration :

⁹¹ Cette « technique » est expliquée par Chamoiseau et Confiant dans *Lettres Créoles*

Alors, il eut le désir, le courage, d'ouvrir les yeux, ou plutôt de bouger les paupières. Il vit rouge encore. Il vit trouble. Lumière était forte mais plus aussi violente. Elle provenait de l'extérieur, l'irradiait à la douce. Les choses autour de lui étaient informes, mouvantes, comme exposées derrière une eau très claire, j'écarrillais les yeux pour mieux voir, et le monde naquit sans un voile de pudeur. Un total végétal d'un serein impérieux. Je. (89, je souligne)

On passe alors d'un narrateur omniscient à une focalisation interne et le vieil homme devient alors la figure narrative du récit personnifiant, en quelque sorte, le marqueur de paroles, à la manière du personnage de Ti-Cham dans *Solibo Magnifique*. Ainsi, le marqueur de paroles prend la place du simple conteur, qui ne disparaît cependant pas totalement. On le retrouve, en effet, dans les extraits du récit décrivant les faits et gestes du molosse et du maître, comme pour rappeler qu'il reste quand même en charge de son histoire.

Enfin, le déplacement narratif s'achève avec la prise de parole de l'écrivain, Patrick Chamoiseau. Comme vu précédemment, l'écrivain créole fait entendre sa voix et assume, de ce fait, sa part de responsabilité dans l'Écriture. Cette présence est alors possible après la mort du vieil homme, comme si celui-ci lui passait à son tour le relais afin qu'il puisse prendre en charge la narration. La mort du vieil homme apparaît comme indispensable à la naissance de l'écrivain créole dépassant de ce fait les limites du marqueur de paroles. À l'instar du personnage qu'il vient de mettre en scène, l'écrivain plonge dans les profondeurs de l'écriture et des histoires qui peuplent la Martinique comme pour asseoir la position de l'écrivain en tant que créateur et guerrier de l'imaginaire. Pour Lorna Milne, « il s'affirme en fait auteur de fiction, artiste d'une « poésie nouvelle » des plus écrites » (Milne, 174). Plus que le marqueur de paroles,

l'écrivain créole fait de l'écrit et de la tradition orale créole une nouvelle arme poétique dans le but d'atteindre une totalité tant convoitée. Patrick Chamoiseau explique en effet dans un entretien avec Maeva McCusker : « j'essaie de fonder une littérature qui tend vers la totalité, qui essaie d'associer les langues dominées et les langues dominantes, qui essaie de mélanger un monde oral et un monde écrit, qui essaie de se projeter dans la modernité de l'expression qui est une tension vers la totalité ».

On se rend compte ainsi que la présence du narrateur/auteur encadre la narration. Le narrateur/conteur ouvre le récit et introduit l'histoire de l'esclave vieil homme tandis que le narrateur/écrivain le clos pour affirmer son statut d'écrivain créole. Ce dernier, à travers le déplacement narratif et grâce à la reconnaissance d'une « poésie nouvelle », s'approprie l'espace martiniquais pour en faire le lieu martiniquais ouvert sur le monde. La « conquête » de l'espace se fait alors par cette langue nouvelle nourrie par l'univers créole et les « jeux de langue française », ce que Chamoiseau appelle « l'Écrire ouvert », cet « Écrire-langages, mener en sa langue l'émoi des autres langues et de leurs possibles-impossibles contacts, supputer ces adhérences qui distinguent, ces rejets qui fécondent, ces gemmations inattendues d'où le chant peut s'élever (...)» (Chamoiseau, *Écrire*, 294).

3.2.b

L'univers créole : un espace maîtrisé

Le guerrier de l'imaginaire nous offre donc un récit parsemé d'éléments appartenant à un univers créole que l'on sent maîtrisé. Cet univers créole passe en premier lieu par le « décor » mis en place par l'écrivain : l'Habitation. Sur cette Habitation, conteur, esclaves et maître Béké se côtoient. Le conteur, qui est une figure centrale de la tradition orale, se retrouve aux premières loges de la transmission de la parole. Son rôle est, d'une certaine manière, d'être le porte-paroles des esclaves et de déclamer des contes

comme moyen de distraction mais aussi comme moyen de résistance à l'oppression subie par les maîtres Béké. Dans les *Lettres créoles*, Chamoiseau et Confiant indique effectivement que le conteur est :

Un bougre tranquille, presque de la qualité de l'Oncle Tom, que le Béké ne craint pas et dont il ne se méfie pas, au point de l'autoriser à parler. Le maître béké sait que, la nuit, il parle. Parfois même, il entend ce que dit le conteur. Notre homme est donc *officiel*, sa place et l'énonciation de sa parole sont la norme de l'habitation. (*Lettres créoles*, 59)

De même, dans *l'esclave vieil homme et le molosse*, le conteur est décrit en ces termes :

Le Papa-conteur de l'Habitation était un bougre assez insignifiant (...). Il se transformait en prenant la parole (...). Quand le Maître débarquait tout soudain, flanqué d'un commandeur, et qu'il s'asseyait bienveillant aux abords du cercle, avec un galoon de rhum en guise de friandise, et qu'il se mettait à répondre aux Krik-Krak, la Papa-conteur ne troublait pas son verbe. (*L'esclave vieil homme et le molosse*, 47)

On comprend alors que ce personnage si important dans l'univers créole trouve sa place de façon naturelle dans le roman et s'inscrit dans une volonté de faire de celui-ci un conte créole où l'écriture et la langue marqueront de façon évidente la présence du guerrier de l'imaginaire, qui recréera son imaginaire créole en accord avec la transformation de l'esclave vieil homme.

Le guerrier de l'imaginaire utilise alors une série de métaphores et d'images propres à un univers typiquement créole associées à des jeux linguistiques et langagiers. Ces techniques vont montrer une certaine maîtrise de l'univers narratif et s'inscrivent dans une logique de réappropriation de l'espace culturel et linguistique de la Martinique. Une

des images qui parcourt de façon récurrente le roman est la métaphore du magma en fusion si chère aux écrivains créoles et reprise par l'occurrence « matière ». Le magma représente en effet une matière en fusion comportant un certain nombre de gaz et qui, en se refroidissant, voit la cristallisation de certains minéraux le constituant. De cette manière, l'esclave vieil homme tout comme le guerrier de l'imaginaire sont une manifestation de ce « magma en fusion » qui ne demande qu'à se réaliser. L'agitation qu'ils subissent parle d'un besoin de « [laisser] vivre (et vivons !) le rougeoiment de ce magma » (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, *Eloge de la créolité*, 27). Ce « rougeoiment » magmatique est d'ailleurs évoqué dans un passage du roman par la couleur rouge : « il vit rouge encore. Il vit trouble. Il vit double. » (88). Que ce soit l'écrivain créole ou bien l'esclave vieil homme, ce « il » se retrouve dans un état de turbulence qu'il « vit » (phonétiquement le verbe « voir » au passé simple mais également le verbe « vivre » au présent) « rouge », « trouble » puis « double ». Cette progression évoque ainsi la transformation à la fois de l'esclave vieil homme mais aussi de l'écrivain qui passe du marqueur de parole au guerrier de l'imaginaire : d'abord « rouge », puis « trouble » et enfin « double ». Dans la perspective de l'écrivain, elle suggère pareillement que celui-ci non seulement voit la créolité, mais surtout qu'il la vit à travers la maîtrise de l'espace créatif créole.

Si on se penche en effet sur quelques extraits du roman, on se rend compte que le langage ainsi que les images utilisés sont le reflet de cette volonté d'élaborer un monde linguistique et culturel créole. Dans le passage de la prise de conscience de la subjectivité de l'esclave vieil homme, c'est-à-dire le moment où l'esclave devient vieil homme, on remarque une série de métaphores qui décrivent des images typiquement martiniquaises révélant ainsi l'origine même de l'écrivain.

Il rit ainsi. Comme pipiri chantant. Un grillé de café dans le petit matin. Le senti d'un bon four à charbon. Un tremblé d'eau sur une corolle qui s'ouvre. Le suint sacré d'une barrique de rhum vieux. (88)

En effet, le terme de « pipiri » désigne un oiseau d'Amérique nommé ainsi par onomatopée, c'est-à-dire à cause du son qu'il émet, un piaillement un peu bruyant et aigu. L'expression « au pipiri chantant » est souvent utilisée en créole pour dire « au petit matin ». Par ailleurs, nombre de ces métaphores sont employées pour décrire l'aurore de sa transformation. Ainsi, « le senti d'un bon four à charbon » fait référence à l'odeur que dégageait un four à charbon qui était généralement allumé le soir (probablement pour faire le dîner) et dont l'odeur distinctive, un fumet assez particulier dû aux braises qui brûlaient pendant la nuit et qui refroidissaient par la suite, s'échappait le lendemain. Le mot « senti » lui-même évoque cette odeur spécifique presque familière qui pénètre tout le corps et qui donne un sens plus authentique à l'odeur ressentie. On remarque également que les phrases sont courtes et concises, pratiquement sans verbe se concentrant ainsi sur les images plus que sur les actions. Cette brièveté des phrases est aussi une indication sur le côté oral de la description, sur la musicalité qui parcourt le roman.

Dans un autre extrait tiré de ce roman, le monde créole est à nouveau extrêmement présent et l'auteur nous plonge une fois de plus dans le folklore martiniquais. Alors que l'esclave vieil homme continue sa fuite dans les bois, il se met à avoir des hallucinations relatives à ce qu'il avait entendu dans l'Habitation :

Il voit Agiferrant, cet habitant d'une lune, porteur d'un manguier en forme de double croix. Il voit un Kakouin qui lui ouvre la route de déroutes. Il voit des zombis à tête d'arbre, ou bien sans bras ni jambes, ou bien à gros tétés. Il voit des bons-anges égarés. (...). Il voit les Ti-cochons-sianes dépourvus de famille dans

l'espèce des cochons. (...). Il voit les Pamoisés aux pouces crochus. (...). Il voit des Dorlis qui décomptent les graines d'une Calebasse de sable blanc. Il voit la Bête à Man Ibè. (75)

À la lecture de ce passage, on se rend compte que les hallucinations de l'esclave vieil homme se réfèrent principalement à des créatures néfastes, parfois même à des esprits, qui errent la nuit et qui effraient la population. Dans son ouvrage, *L'archipel inachevé : Culture et société aux Antilles françaises*, Jean Benoist décrit ces êtres comme des créatures qui ont tous « quelque chose d'anormal » et qui ont « des pouvoirs que n'ont pas les humains » (Benoist, 164). Il explique en effet que ce monde n'est pas

un « outre-monde » ; il est aussi réel et présent que l'univers des hommes et des choses. Les esprits participent à la vie quotidienne ; comme les plantes et les animaux, ils demandent des attentions particulières, ils peuvent être utiles ou encombrants. Cependant leur nature reste incertaine. Les rôles qu'ils endossent sont toujours ambigus. Ils appartiennent à la nuit. (Benoist, 165).

Ainsi, tout naturellement, les « zombis » font leur apparition à la fois dans le texte mais aussi dans l'esprit de l'esclave vieil homme. Ces êtres sont, pour la plupart, des créatures qui « emprunt[ent] la forme d'un homme, très grand, dont la tête aurait été remplacée ou est surmontée par un arbre » (166) et qui sont condamnés à errer sans fin. Il n'existe pas de description absolue des zombis mais tous s'accordent à dire que le zombi est un être maléfique. Une femme raconte effectivement que

les zombis sont des anciens, des personnes méchantes qui sont condamnées à errer sur la terre pendant toute l'éternité. Il y a des gens qui disent que les zombis ne sont que des corps et que leur *bon ange* (âme) est en enfer. Presque tous sont d'accord pour dire que ce sont des gens qui ont été refusés à la porte de l'enfer ; des personnes trop fortes et trop méchantes pour l'enfer. Ces gens n'ont qu'une

chose à faire : revenir sur les lieux de leurs méfaits et errer sans fin. (166, en italique dans le texte)

À côté des zombis se précipitent des « Ti-cochon-sianes », autre esprit qui se manifeste principalement la nuit mais qui, lui, n'apparaît qu'au mois de mai.

Au mois de mai, lorsqu'il fait nuit, on entend des petits cochons qui tournent autour de la maison en jappant (couac, couac, couac). Si on ouvre la porte, il n'y a plus de petits cochons, mais seulement un homme de forte taille, un homme sans tête et sans bras. (168).

D'autres esprits maléfiques sont représentés par le « Dorlis » qui est un personnage culturel des croyances et légendes de la Martinique. Ces entités impures imposent aux femmes (mais aussi parfois aux hommes), des relations sexuelles alors qu'elles sont endormies. Le dorlis leur fait subir des pressions physiques, les pousse à la prostitution et bouleverse leur mariage. Le dorlis est souvent imaginé comme un esprit invisible et immatériel qui se faufile, par exemple dans les serrures, pour faire subir aux femmes les plus atroces sévices. Elles se réveillent alors griffées le lendemain matin. Le dorlis peut être l'équivalent du succube et de l'incube européen.

Mêlés à ces créatures nuisibles, se trouvent cependant des esprits bienfaisants comme « Agiferrant », cet être qui « a refusé de porter la croix du Christ et [qui] a été condamné à voyager sur toute la Terre [et qui] un jour, fatigué de subir des affronts, s'est réfugié dans la Lune. » (Benoist, *L'archipel inachevé*, 158) ou bien encore, le « Kakouin » qui fait référence à un quimboiseur.

Enfin, il me semble intéressant de mentionner un autre être maléfique, hérité cette fois-ci des croyances africaines, qui est le « Soukouyan »⁹² (ou *Soucoughnan* en Afrique, et en peul *Sukunyanio*). Celui-ci est souvent représenté aux Antilles par des femmes (dont les seins peuvent se transformer en ailes) qui se transforment en boule de feu la nuit. Elles accrochent leur peau au mur ou la cachent et vont s'introduire chez les gens par les petits trous des maisons (comme les serrures, par exemple) pour sucer le sang de leurs victimes pendant leur sommeil. Au petit matin, les personnes qui avaient été visitées par les *Soukouyans* étaient couvertes de bleus. Le *Soucoughnan* africain remplit la même fonction, mais représente lui un sorcier ..., souvent un proche, qui connaît le rituel pour se transformer en Soukouyan. Celui-ci, à la suite d'une série d'incantations, se démunit de sa peau afin de la suspendre à un arbre nommé « fromager » (arbre dans lequel il est préalablement monté). De cette façon, il peut s'envoler à la recherche de victimes humaines voire animales qui se réveilleront le lendemain avec des morsures, griffures ou bleus sur tout le corps. Il se délecte alors de la souffrance et la détresse de ses victimes.

Il se représente en véritable Guerrier mettant en place un espace romanesque en adéquation avec un monde des possibles ouvert à la relation. Grâce à la transformation du marqueur de paroles en guerrier de l'imaginaire, Patrick Chamoiseau offre un aperçu de la fonction de l'écrivain créole qui se doit, selon lui, de lutter contre une occidentalisation de la Caraïbe par la création d'une poétique de la diversité. Cette poétique passe donc par un « Écrire (...) à la fois acte et nœud de mise-en-relations se dérochant aux mises-sous-relations. » (Chamoiseau, *Écrire*, 328). L'Écrire devient alors l'arme du guerrier et en jouant avec les images et les métaphores créoles, l'auteur affiche une maîtrise parfaite de son univers. L'écriture nourrie de ces images symbolise alors un pur acte d'insurrection

⁹² On retrouve ce personnage dans l'extrait suivant : « Il s'attendit à voir surgir les monstres dont s'effrayaient les contes : les Ti-sapoti, les soukouyans aux formes de feu (...) » (61)

morale qui délivre l'écrivain. D'ailleurs dans un entremêlement des voix, l'esclave vieil homme n'affirme-t-il pas « je me sentais guerrier » (101) faisant ainsi référence à la fois à sa propre transformation mais également à celle de l'écrivain en pleine possession de son art.

Pour conclure, Patrick Chamoiseau nous met en présence d'un univers créole récréé par des images, par un imaginaire créole maîtrisé, le révélant ainsi comme le maître de sa narration. Il prend le relais du conteur en s'affirmant écrivain créole, et plus précisément « guerrier » de cet imaginaire. L'espace qu'il se crée est le reflet d'une réappropriation de l'espace martiniquais dans son ensemble, liée à une jouissance de son identité créole.

Cette identité créole appréhendée est alors illustrée dans le récit par l'esclave vieil homme qui devient lui aussi maître de son espace, de ses actions, conscient de son humanité. Sa transformation s'effectue au fil des différents espaces géographiques et symboliques qu'il traverse (allant de la cale du bateau négrier à la Pierre située dans la ravine) jusqu'à la compréhension de son identité d'homme créole. Ainsi, le problème identitaire créole se trouve intimement lié à la notion d'un espace qui ne doit plus se lire en termes de territoires (à connotation coloniale et faisant référence à la création d'un état-nation), mais en termes de Lieu. Ce Lieu, à l'inverse du Territoire, prône l'ouverture, permet la « mise-en-relation ». Il n'est plus le résultat d'un esprit de conquête territoriale mais « partage et évolue dans les hasards de ce partage » (Chamoiseau, *Écrire*, 227). On se retrouve alors dans une « problématique du lieu » dans la construction de lieux multiculturels, multilingues qui ne pourra être effective qu'au moment où l'individu acceptera sa créolité, au moment où il se nourrira de la multitude des Histoires, des cultures et des langues, au moment où il vivra pleinement cette créolité à l'instar de

l'esclave vieil homme et de l'écrivain créole. La transformation de l'esclave vieil homme autant que celle de l'écrivain marquera de ce fait une prise de conscience du Divers, condition sine qua none à une évolution du Territoire en Lieu.

Il s'agira alors pour l'écrivain de « densifier ce Lieu-possible-Martinique dans l'exploration minutieuse d'une diversité érigée en valeur. Suivre les trajectoires de cette créolité, louer ses composantes, donner chair aux absences, et paroles aux silences (...) » (229). L'Écrire devient donc un espace qu'il faut maîtriser pour ne pas se laisser enfermer et submerger par une domination culturelle et langagière silencieuse. Cet espace se construira en un Lieu où l'écriture deviendra l'arme absolue contre l'uniformité du Territoire : « Contre l'Unicité, l'Écrire comme un lieu où les poétiques du Tout-monde se rencontrent et s'émeuvent » (299). Il restera néanmoins essentiel de garder ce Lieu, alimenté par la parole créole, en mouvement et de ne pas le fixer sous peine d'être alors à nouveau confondu en Territoire.

Chapitre 4

L'espace de l'écriture ou l'écriture comme vecteur d'une spatialité littéraire ?

« Je pense que la langue n'est plus un marqueur identitaire déterminant. C'est un outil. Et je pense que les identités relationnelles sont multilingues. »
Patrick Chamoiseau

« Nous crions pour ceux qui n'ont pas de voix ; mais c'est leur parole qui là nous soutient ». Edouard Glissant, *L'intention poétique*. (50)

Le chapitre précédent nous a donc présenté une double transformation identitaire par l'espace au niveau diégétique mais également au niveau du réel. Dans le récit, l'esclave vieil homme en échangeant avec les espaces qu'il rencontre trouve la voie de son identité par la reconnaissance de la multitude des identités, des histoires, des cultures, des langues. Sa mort amorce alors la naissance de l'écrivain qui passe du marqueur de paroles au guerrier de l'imaginaire en charge de sa narration. Ces deux transformations manifestent d'une identité créole en relation avec une appréhension de l'espace reflétant une logique de « mise-en-relation » : « Elle n'intègre pas, elle accepte l'Autre dans ses opacités, et le convie aux alliances des partages » (Chamoiseau, *La mise en relation*, Web.). Le guerrier de l'imaginaire ainsi en pleine possession de son imaginaire utilise l'écriture comme une arme pour combattre la domination occidentale « silencieuse ». On peut alors se demander comment se développe ce combat par l'écriture dans les œuvres que nous avons étudiées jusqu'à présent. De quelle(s) façon(s) les auteurs parviennent-ils à mettre en place un système d'écriture générateur d'espace et créateur de significations ? Comment cet espace ainsi créé entre-t-il en relation avec le lecteur ?

En 1969, dans son ouvrage *Figures II*, Gérard Genette s'interrogeait ainsi sur l'existence de ce qu'il appelle alors une « spatialité littéraire », ouvrant ainsi la voix à l'étude de la littérature, et par extension à celle de l'écriture et du langage, comme

créatrice d'espace. Se posait-il la question : « Y-a-t-il [...] quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ? » (Genette, 44). À cette occasion, il donne plusieurs éléments de réponse mettant en avant les spécificités de l'espace littéraire. De façon plus précise, le théoricien nous en propose quatre : le langage, l'articulation du langage dans l'œuvre littéraire (l'écriture), les « figures » ou effets de style (catégorie liée à la rhétorique) et la littérature comme « immense production intemporelle et anonyme » (47) (qu'il rattache à l'espace géographique de la bibliothèque).

Dans son essai intitulé « La littérature et l'espace », Genette explique donc que le langage dans sa relation avec les autres éléments du récit est générateur d'espace car il représente « un système de relations purement différentielles où chaque élément se qualifie par la place qu'il occupe dans un tableau d'ensemble et par les rapports verticaux et horizontaux qu'il entretient avec les éléments parents et voisins » (45). Ainsi, il met en avant le fait que non seulement le langage crée de l'espace mais qu'il engendre également du sens dans sa relation avec ce qui l'entoure. C'est dans son rapport avec les autres fractions du discours que le sens est généré rendant possible le signifiant et donc la production d'une certaine spatialité. Cette spatialité du langage est, ensuite, reconnue dans l'œuvre littéraire par la présence du texte. Pour Genette, l'écriture a longtemps été considérée, surtout dans les sociétés occidentales, comme un simple outil de la parole alors qu'elle devrait représenter beaucoup plus que cela. Déjà, Mallarmé écrivait « penser, c'est écrire sans accessoires », manifestant de la spatialité de l'écriture à la fois pour le langage et pour la pensée. En effet, le système que représente l'écriture symbolise profondément la spatialité du langage. Sans l'écriture, il serait, « pour nous qui vivons dans une civilisation où la littérature s'identifie à l'écrit » (45), difficile de rendre compte

de sa présence. Le théoricien précise ainsi que cette nouvelle attitude face à l'écriture nous a permis de prêter une plus grande attention non seulement à la graphie mais également à la mise en page et à la manière dont les mots et les phrases sont disposés pour former « l'ensemble » textuel. Par ailleurs, il explique qu'un autre aspect de la spatialité littéraire, en relation avec l'écriture, est l'existence de ce qu'il appelle « figures ». Ces « figures » ou effets stylistiques révèlent la non-linéarité⁹³ du texte littéraire et traduisent du rapport dédoublé du sens créant ainsi l'espace. Genette explique que :

[...] un mot, par exemple, peut comporter à la fois deux significations, dont la rhétorique disait l'une littérale et l'autre figurée, l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours. C'est précisément cet espace, et rien d'autre, que l'on appelle, d'un mot dont l'ambiguïté même est heureuse, une *figure* : la figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens. (47, en italique dans le texte).

Ainsi, ce qui donne de la « spatialité sémantique [au] discours littéraire » (ibid), c'est ce doublement de l'énoncé que traduit non seulement le sens mais également « la manière dont il le dit » (ibid). C'est plus précisément, comme l'indique Genette, la simultanéité de ces deux éléments qui favorise la création spatiale⁹⁴.

Nous voyons donc que pour Gérard Genette, la littérature peut et doit être créatrice d'espace. Il affirme qu'il existe bien une spatialité littéraire et que celle-ci est à prendre en compte au même titre que la temporalité littéraire, qui serait, comme il le rappelle, « le

⁹³ Dans ce chapitre, j'emploierai, personnellement, la notion de « non-linéarité » de façon un peu différente en l'associant à l'organisation temporelle du récit ainsi qu'à sa structure formelle (i.e. le théâtre, la musique).

⁹⁴ Le quatrième aspect de la spatialité littéraire chez Genette est de considérer la littérature dans son ensemble comme une « immense production intemporelle et anonyme » (Genette, 47) dont l'espace de la bibliothèque en serait l'archétype.

mode d'existence d'une œuvre littéraire » par excellence⁹⁵. Ce thème de la spatialité littéraire va donc m'amener à me poser une série de questions quant au bien-fondé de ces propos pour les auteurs et romans étudiés jusqu'à présent. En effet, peut-on affirmer que l'écriture est génératrice d'espace ou au contraire, ne doit-on la percevoir que comme simple instrument littéraire ? De plus, je m'attacherai également à réfléchir sur l'implication de l'auteur dans ce processus et à me demander si celui-ci s'affirme clairement dans son œuvre ou si à l'inverse il s'efface complètement au profit de son énoncé : Peut-on parler d'une identité de l'écrivain ? Comment celui-ci élabore-t-il l'espace diégétique et comment organise-t-il pareillement l'espace sur la page ? Existe-t-il une dynamique de l'espace littéraire ? Ces questions seront donc traitées à la lumière des œuvres de Patrick Chamoiseau, Alain Mabanckou et Léonora Miano et tenteront de faire de l'écrivain un personnage à part entière de son roman.

En 1968, Roland Barthes lance un pavé dans la mare lorsqu'il atteste de « la mort de l'auteur ». Cette affirmation, dans la veine de ce que proposait, treize ans plus tôt, Maurice Blanchot, interroge la place de l'auteur dans la création de l'espace littéraire, mais rend plus précisément compte de la notion d'intention ; celle-ci portant sur le rapport qui se crée entre le texte et son auteur, sur sa responsabilité envers le sens et la signification donné à son œuvre. En effet, déjà en 1955, Maurice Blanchot dans son essai *L'espace littéraire*, écrivait que :

Le lecteur ne s'ajoute pas au livre, mais il tend d'abord à l'alléger de tout auteur [...]. (...). Sans qu'il le sache, le lecteur est engagé dans une lutte profonde avec l'auteur : quelle que soit l'intimité qui subsiste aujourd'hui entre le livre et l'écrivain, si directement que soient éclairées, par les circonstances de la diffusion,

⁹⁵ Il indique, en effet, que « l'acte de lecture par lequel nous réalisons l'être virtuel d'un texte écrit, cet acte, comme l'exécution d'une partition musicale, est fait d'une succession d'instantanés qui s'accomplissent dans la durée, dans notre durée. » (Genette, 43)

la figure, la présence, l'histoire de son auteur - circonstances qui ne sont pas fortuites, mais peut-être légèrement anachroniques – malgré cela, toute lecture où la considération de l'écrivain semble jouer un si grand rôle, est une prise à partie qui l'annule pour rendre l'œuvre à elle-même, à sa présence anonyme, à l'affirmation violente, impersonnelle, qu'elle est. (Blanchot, 254)

Blanchot met ici en exergue la fonction de l'œuvre littéraire en tant qu'outil servant à la communication entre un auteur et son lecteur. Selon lui, l'œuvre littéraire n'existerait donc pas sans une relation auteur/lecteur qui annulerait la présence de l'auteur et, dans un sens, magnifierait la position du lecteur. L'œuvre ne serait ainsi créée que « quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et quelqu'un qui la lit, l'espace violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre. » (35). Dans cette perspective, l'auteur est absent de toute intention de donner du sens à son texte et s'inscrit alors dans une communication in absentia.

Pour Roland Barthes, cette absence de l'auteur va prendre une tournure beaucoup plus radicale avec sa « mort ». Celui-ci explique, en effet, que ce n'est pas l'auteur qui est producteur de sens mais bien le langage, l'écriture. Pour lui, « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur » (Barthes, 492). Il rejette ainsi l'auteur et met en avant le pouvoir de l'énonciation qui fait naître le sujet de l'énonciation par l'écriture. Le signifié se produit alors en même temps que se manifeste l'énonciation dans la mesure où « l'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit » (491). Tout comme Maurice Blanchot avant lui, Roland Barthes place, de ce fait, le lecteur au centre de la production signifiante de l'œuvre littéraire :

un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où

cette multiplicité se rassemble , et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a déjà dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite l'écriture. (...). La naissance du lecteur doit se payer la mort de l'auteur. (495)

Ainsi, que ce soit Blanchot, Barthes ou même Michel Foucault, tous, pendant cette période post-structuraliste, écartent l'auteur de son œuvre et recentre le sens du texte sur le lecteur. Bien évidemment, cette théorie littéraire impose très vite ses limites et Barthes lui-même prendra ses distances avec elle dès 1973 dans *Le plaisir du texte*. Il écrit alors : « Comme institution l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je *désire* l'auteur ; j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme elle a besoin de la mienne » (Barthes, 45-6, en italique dans le texte). De cette manière, il réintègre la fonction de l'auteur dans sa communication avec le lecteur – celui-ci ayant besoin d'un interlocuteur même imaginaire pour construire sa lecture – mais continue de limiter la place de la biographie et de l'histoire dans l'étude littéraire. L'entité « écrivain » (le maître de l'acte d'écrire) permettrait alors au lecteur non seulement de découvrir un monde virtuel (le monde romanesque) mais également de créer un espace de significations ouvert, fondé sur la collision de leurs expériences respectives de lecteur et d'auteur.

C'est bien cette place que les auteurs des textes étudiés jusqu'à présent – Léonora Miano, Alain Mabanckou mais surtout Patrick Chamoiseau – revendiquent. Ces auteurs, par le biais de l'écriture, mettent en avant le rôle de l'écrivain dans la création de l'espace littéraire (tant sur le plan diégétique que sur le plan extradiégétique), celui-ci étant garant

de la production de l'espace sur la page blanche de son livre, mais également de celle de l'espace romanesque. Souvenons-nous de la reconnaissance de l'écrivain créole dans le roman de Chamoiseau, plaçant sur le devant de la scène l'écrivain comme « porte-paroles » d'une histoire caraïbe. Dans ce roman, l'écrivain Chamoiseau se sent investi d'une mission, celle de rapporter les paroles d'une certaine mémoire martiniquaise à travers l'écriture⁹⁶. Pour Léonora Miano ou Alain Mabanckou, bien que leur voix ne soit pas explicitement mise en avant dans leur roman, leur présence se fait sentir dans l'approche structurelle choisie. En effet, de nombreux éléments stylistiques autant que linguistiques nous permettent de déceler leur existence au sein de la narration. Un dialogue se crée ainsi entre les auteurs et leur texte, notamment grâce à l'intertextualité et à la représentation textuelle⁹⁷, qui apporte un aspect dynamique au récit tout en invitant le lecteur à une véritable « performance » de l'imaginaire.

Tout l'enjeu de ce chapitre réside donc dans une tentative de mettre à jour une certaine identité littéraire, une « identité de la page », à travers la création de l'espace littéraire par le jeu de l'écriture. L'auteur, en pleine possession de son ouvrage, offre un instrument de communication à son lecteur qui, à son tour, prendra possession du texte afin d'y ajouter sa propre connaissance. De cette façon, ce qui m'intéresse ici est la manière dont l'auteur met en place un système d'écriture qui donne naissance à une certaine spatialité textuelle rendant compte d'une identité littéraire particulière. Pour démontrer la validité de cette représentation, nous nous intéresserons, d'abord, à la façon dont les auteurs créent un espace romanesque dynamique par l'intermédiaire de la construction des lieux traversés. Alors que Patrick Chamoiseau met en place un certain réalisme environnemental, Léonora Miano et Alain Mabanckou valorisent, eux, la

⁹⁶ Pour une analyse plus complète, voir chapitre correspondant.

⁹⁷ J'expliquerai ce terme plus en détail dans la suite de ce chapitre. Cependant, j'appelle « représentation » textuelle, la performance quasi artistique que le texte produit sur la page grâce à des éléments structurels empruntés notamment au théâtre ou à la musique.

construction de l'espace à travers la relation qui lie les protagonistes à ce même espace. L'espace romanesque nous amènera ensuite à considérer l'espace de la page grâce à la performance de l'espace textuel et à l'étude de la performance du récit.

4.1

Création d'un espace diégétique dynamique : entre réalisme environnemental et expérience sensorielle

Comme énoncé dans l'introduction, les auteurs d'une œuvre, qu'elle soit romanesque, poétique ou théâtrale, sont en partie responsables de la production de l'espace littéraire par leur maîtrise de l'écriture qui vient ainsi nourrir le monde imaginaire offert au lecteur. En effet, tout discours littéraire qui a trait à l'espace informe sur des idées préconçues tirées du réel renouvelées par la construction symbolique de l'espace romanesque. De ce fait, l'espace romanesque ne représente pas seulement le cadre de la fiction avec ses personnages, ses lieux, ses décors ou ses objets, mais il met en avant la relation de tous ces éléments dans la proportion donnée à la signification psychologique, sociologique, esthétique voire parfois philosophique attribuée au texte. Il apparaît ainsi que l'espace romanesque est créé à partir d'un nombre de relations établies entre tous les éléments du récit marquant ce que Gottfried Wilhelm Leibniz appelait un rapport de coexistence : « Voilà comment les hommes viennent à se former la notion de l'espace. Ils considèrent que plusieurs choses existent à la fois, et ils y trouvent un certain ordre de coexistence, suivant lequel le rapport des uns et des autres est plus ou moins simple. » (cité dans Brunet, 267). Ainsi, dans son analyse de l'espace et du lieu, Leibniz défend qu'il n'existe pas d'espace sans la présence de corps matériels qui vont, par leur mouvement et le rapport qu'ils entretiennent, lui donner forme⁹⁸. Dans son article,

⁹⁸ Leibniz décrit longuement sa conception de l'espace dans les lettres qu'il a adressées à Samuel Clarke, un ami, disciple et porte-parole de Newton dont la perspective est à

« Espace et récit », Frederick Tygstrup résume alors ce rapport de coexistence comme « un réseau complexe de relations » (Tygstrup, 60), qui illustrerait la représentation d'un espace.

Pour lui, l'image textuelle produit, à partir d'une combinaison de repères et de la relation qui s'établit entre eux, une « schématisation » de l'espace ensuite synthétisé par, ce qu'il appelle, la « conscience imaginante » du lecteur. En comparant l'image visuelle (dans un film par exemple) au texte littéraire, Tygstrup démontre également que la construction de l'image textuelle requiert l'intervention du lecteur qui va, par son expérience vécue, compléter les « trous » de l'espace sémantique. En effet, alors que l'image visuelle nous propose un « espace continue et toutes les relations possibles d'une situation donnée » (ibid), dans le texte « l'image reste trouée, incomplète, indiquant seulement un nombre limité de relations, laissant à l'imagination de 'finir' l'image à partir des repères donnés. » (ibid). Pour lui,

[cette] défaillance apparente du texte à représenter l'espace vis-à-vis de la démonstration pleine des espaces des médias visuels, se révèle donc être une force, à savoir la possibilité de créer un réseau complexe de relations importantes, les relations clés qui rassemblent les repères véritablement significatifs d'une situation ou d'une sensation données. (ibid)

Ainsi, ces ensembles de relations qui se créent au sein du texte dénotent d'un certain dynamisme de l'espace littéraire que structure la juxtaposition d'éléments formels liée à la participation du lecteur.

Tygstrup continue, ensuite, sa démonstration en expliquant que l'espace littéraire est élaboré en trois étapes : les éléments qui forment le texte (la « physicalité » de

l'opposé de celle du philosophe (voir l'espace absolu : l'espace existerait même si celui-ci était vide – un espace qui « de part sa nature, et sans relation à quoi que soit d'extérieur, demeure toujours semblable et immobile »). On peut trouver ces lettres dans les *Œuvres philosophiques de Leibniz*.

l'écriture mais également tout ce qui constitue les sensations, la pensée etc...), l'espace sémantique qui résulte de la relation de ces éléments et enfin l'image engendrée par la conscience du lecteur qui apporte sa propre vision de l'espace réel. Il nous met donc en face d'une conception de l'espace littéraire qui prend en compte non seulement l'auteur, le lecteur et tous les éléments qui constituent le texte, mais qui surtout nous présente la réalisation de cet espace dans la relation qu'entretiennent tous ces facteurs. On reconnaîtra volontiers qu'une étude du lecteur n'est pas des plus évidentes (au vue de sa singularité), mais il me semble tout de même intéressant de noter la perception de Michel Butor à ce sujet.

Dans ses *Essais sur le roman*, l'essayiste s'interroge sur sa propre expérience de lecteur pour mettre en avant plusieurs idées relatives à l'espace du roman. Il se demande notamment « comment l'espace que [le livre] va déployer devant notre esprit s'insère dans l'espace réel où il apparaît, où je suis en train de lire » (Butor, 49). Cette question, il va y répondre en préconisant une distance nécessaire entre le lecteur et le texte qu'il est en train de lire. Il explique, en effet, que « (...) toutes les relations spatiales qu'entretiennent les personnages ou les aventures qu'on me raconte ne peuvent m'atteindre que par l'intermédiaire d'une distance que je prends par rapport au lieu qui m'entoure » (ibid). De ce fait, il semble donc impératif que la connaissance que le lecteur possède de l'espace réel, c'est-à-dire de l'espace dans lequel il existe, soit interrompue pour que celle de l'espace décrit par le récit puisse s'y substituer. Butor parle alors du lieu romanesque comme « une particularisation d'un 'ailleurs' complémentaire du lieu réel où il est évoqué » (50) qui emmène le lecteur dans un espace inconnu, là où il sera divertie de l'ennui dans lequel il se trouve. Cette façon de concevoir l'espace diégétique du roman permet à l'essayiste de faire comprendre pourquoi le voyage, et plus précisément le périple, est « le thème fondamental de toute littérature romanesque » (ibid). En effet, si un

roman dispose de cet élément de voyage, il sera plus facile pour le lecteur de créer la distance dont il a besoin pour le transporter dans le monde romanesque. L'espace du roman ne doit donc pas être statique mais doit, au contraire, recourir à des procédés dynamiques qui créeront ainsi des possibilités pour l'auteur d'élaborer des parcours⁹⁹.

Dans les trois romans auxquels nous nous intéressons, *Contours du jour qui vient*, *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Bleu Blanc Rouge*, les auteurs nous proposent ainsi de suivre le périple entrepris par les trois personnages principaux à travers des espaces bien différents les uns des autres. Ces périples, qui décrivent à leur façon des récits de migration, définissent une structure narrative non-linéaire qui nous plonge dans des allers-retours incessants dans l'histoire des protagonistes. Comme analysé dans les chapitres précédents, tous ces espaces traversés constituent une partie fondamentale du récit et sont essentiels au développement non seulement de la narration mais également des personnages. Alors que certains d'entre eux « voyagent » dans des lieux issus du même espace géographique (comme Musango dans *Contours du jour qui vient* ou l'esclave vieil homme dans le texte de Chamoiseau), d'autres, à l'instar de Massala-Massala sortent des frontières du pays pour aller à la rencontre de lieux étrangers. Ainsi, peu importe le lieu décrit, les auteurs nous mettent en présence d'un mouvement géographique des personnages qui entraîne la narration dans de nombreux espaces allant de l'espace naturel à l'espace urbain. Que ces lieux soient réels ou non, ils contribuent à la profondeur de l'univers romanesque confirmant ainsi sa spatialité.

⁹⁹ Il s'agit évidemment d'une théorie romanesque parmi d'autres. L'intérêt de celle-ci réside dans l'attention qu'elle porte à la notion de voyage et de suspension de l'espace réel qui intéresse notre propos. Il faut cependant noter que Michel Butor, dans son essai, n'a émis que des pistes de réflexion qui mériteraient de plus amples recherches.

4.1.a

L'esclave vieil homme et le molosse : l'intrusion du réalisme environnemental

Dans *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau, on s'aperçoit très rapidement que l'auteur nous plonge dans une sorte de réalisme environnemental qui dépeint de façon fondamentale l'univers sylvestre de la Martinique. En effet, c'est dans cet espace sylvestre que l'esclave devient « vieil homme »¹⁰⁰ et qu'il accède à sa subjectivité. La description des « Grands-bois » ainsi faite par l'auteur plonge le lecteur dans la réalité environnementale de la forêt martiniquaise en dépeignant avec précision les types d'arbres qui la jonchent. Il nous indique par exemple la présence d'« acajous », de « lauriers-roses », de « courbarils », ou bien encore de « mahoganis-ti-feuilles » et de « mahoganis-gwan-feuilles »¹⁰¹, qui sont des arbres que l'on retrouve typiquement à la Martinique. Cependant, leur description ne s'arrête pas à la simple évocation de leur nom. En effet, Chamoiseau les rend, en quelque sorte, vivants en associant leur présence avec l'expérience et les sensations du protagoniste. Il écrit alors :

Voilà les Acajous, blindés d'écorce grisâtre, leur poudre a souvent refermé mes blessures, voilà leurs fleurs ligneuses où des perroquets bectent le goût d'ail de leurs chairs. Voilà les Lauriers-roses, longues feuilles inquiètes, velues-blanchâtres, tant stimulantes en thés, j'en avais eu l'usage pour apaiser mes darts. Voilà les Courbarils au cœur rougi-massif dont le miracle se révèle dans les moyeux de distilleries. Oh les Gaïacs plus raides que roche, âme de résine musquée si bonne contre ma goutte. Mahoganis-ti-feuilles, Mahoganis-gwan-feuilles, oui c'est vous-mêmes. (Chamoiseau, EVHM, 90).

¹⁰⁰ Je nommerai le protagoniste « esclave vieil homme » lorsque je le mentionnerai avant la prise de conscience de sa subjectivité. Par conséquent, j'utiliserai le terme de « vieil homme » après cette prise de conscience.

¹⁰¹ Respectivement, « mahogany petites feuilles » et « mahogany grandes feuilles ».

Ainsi, ces arbres que le protagoniste reconnaît présentent au lecteur un aperçu de la flore martiniquaise, ce qui lui permet non seulement de la découvrir mais également d'établir un lien avec elle. Si on regarde d'un peu plus près ce passage, on peut s'apercevoir que l'auteur utilise, de la même façon, les majuscules pour nommer ces différentes espèces d'arbres, ce qui a pour effet de renforcer le lien protagoniste / flore / lecteur. Grâce à elles, il peut offrir une personnification aux arbres qui vient s'ajouter à celle évoquée par les bénéfices qu'ils procurent au vieil homme.

De plus, cette forêt, et particulièrement la flore qui la constitue, agit sur l'esclave vieil homme à la fois comme un adjuvant et un opposant à sa course. Une fois encore, sa description, tout en poésie, met le lecteur face à une profondeur opaque qui l'invite à se perdre dans les méandres de la mangrove :

Il [l'esclave vieil homme] envoya son corps par-dessus les souches défuntes, terrassa du talon les branches agenouillées, dévala de recluses ravines vouées à de purs silences. Autour de lui, tout frissonna informe, noir de vulve, opacité charnelle, odeurs d'éternité lasse et de vie affamée. (...). On eût dit un cocon de salive aspirante. (59)

puis :

Les ramures se nouèrent aux racines. Les raziés se rendirent prodigues de piquants agaçants. Les Grands-bois étaient là. Sa course se ralentit. Quelquefois, il dut ramper. L'enveloppe végétale se plaqua contre lui, élastique et suceuse. (60)

ou bien encore :

Alors, il courut à toutes ses forces (...) avançant selon les lois d'une danse qui lui permirent, à son insu, d'éviter mille obstacles avant qu'une main végétale ne l'empoigne à nouveau. Il prit du temps à s'en rendre compte : une

prescience magnétique lui permit d'être un tronc, une mousse, une branche, une source, un arbre. (62)

On se rend alors bien compte de la fonction enveloppante de la forêt qui se confond avec le corps du protagoniste. De cette manière, le mouvement de l'esclave vieil homme associé à celui des « Grands-bois » s'inscrit dans l'univers romanesque comme une façon de le mettre en avant. Le lecteur est happé par cette même forêt qui, tout comme pour le protagoniste, le transporte vers une compréhension non seulement de la mémoire martiniquaise mais également de son environnement.

Tout comme la flore, la faune se pavane également devant les yeux du lecteur. La forêt tropicale avec son compte d'animaux et d'insectes caractéristiques renforce l'idée que Chamoiseau veut plonger le lecteur dans la vraisemblance de son texte. Ces bois fleurissent effectivement d'insectes qu'il appelle « grouillance » (91) et qu'il nomme « poux-bois¹⁰², sphinx du poirier¹⁰³, fourmis et les bêtes-à-mille-pattes ». Il y a aussi des « araignées. Bêtes-à-diable¹⁰⁴. Papillons. Libellules à queue jaune. Touffailles de Yen-yen¹⁰⁵ et de mouches. Des grappes de chauves-souris » (124). Il note également des oiseaux : « des Carouges nichés sous de maternelles feuilles, des Siffleurs des montagnes, des Colibris¹⁰⁶-madère dont le plumage sous certains angles distribuait des éclairs » (125). Cependant, ce qui nous indique réellement que nous nous trouvons dans une forêt tropicale est la présence de crabes rouges, autrement appelés « crabes mantous » (88) en Martinique. Ces crabes ont, en effet, la particularité de vivre dans la mangrove, élément principal des milieux équatoriaux.

¹⁰² Ce sont des termites

¹⁰³ Ce sont des papillons

¹⁰⁴ Ce sont les insectes que l'on appelle « gendarme » ou de son nom scientifique, le pyrrhocore (« punaise rouge feu »)

¹⁰⁵ Ce sont de minuscules moucheron qui ressemblent à de petits moustiques et qui piquent en continu

¹⁰⁶ À noter que le Colibri est le symbole de la Martinique.

Les descriptions très précises de la flore et de la faune que nous offre Chamoiseau contribuent ainsi à la vraisemblance de l'écosystème martiniquais dans lequel le lecteur s'immerge totalement. Cette vraisemblance ne constitue cependant pas la seule caractéristique de cette forêt qui revêt un aspect fantastique plongeant, cette fois-ci, le lecteur au plus profond d'un univers à la limite du fantasmagorique. Celui-ci comprendra, alors, la symbolique des êtres surnaturels dans les contes créoles. Dès le début du roman, Chamoiseau nous décrit des « bois très épais – bois de ravines sombres hérissées des ruines d'une époque oubliée, bois d'eaux symphoniques dans l'entrelacs des roches, bois d'arbres chanteurs, peuplés de diablasses opalines que les contes de veillées ameurent dans le cercle des peurs » (19). L'esclave vieil homme se retrouve alors dans une atmosphère pesante, presque nébuleuse, dans laquelle « il entrevoit des formes, troublées, troublantes, toutes menaçantes. Impossibles à identifier. Elles sortent du néant » (72). Il semblerait qu'il s'agisse cependant d' « Agiferrant », de « zombis » et autres « dorlis »¹⁰⁷ (75), créatures fantastiques qui peuplent les contes créoles.

Ainsi, cette forêt qui est d'un « noir tragique » (62) et qui apparaît comme un « sanctuaire » est dépeinte de façon méticuleuse pour donner au lecteur un aperçu d'une certaine tradition créole. Les échos du conte créole sont prédominants et donnent au texte sa puissance poétique. Chamoiseau réussit à rendre cette forêt vivante grâce à une intrusion dans l'univers sylvestre de la Martinique et à une formidable précision dans les descriptions des éléments qui la composent. La géographie de ce roman manifeste de la dynamique de la diégèse qui entre en corrélation avec l'expérience du protagoniste (la conquête de son identité) créant alors un lien fort avec le lecteur qui découvre, de la même manière, la spatialité « physique » et littéraire martiniquaise.

¹⁰⁷ Pour trouver une analyse plus complète de ces « créatures », voir le chapitre consacré à Chamoiseau.

4.1.b

Contours du jour qui vient : la dynamique du mouvement de l'expérience

Dans *contours du jour qui vient* cependant, l'espace romanesque, et plus particulièrement les lieux géographiques que traverse l'héroïne, sont construits autour d'un certain réalisme environnemental qui s'associe à l'expérience que vit la jeune Musango. C'est en effet à travers ses yeux que le lecteur découvre l'univers dans lequel elle évolue, permettant ainsi à son auteur de mettre en place un système grâce auquel elle va faire « parler » les lieux, les faire « vivre ». Les yeux, la bouche et la perception de Musango deviennent ainsi les vecteurs de l'univers diégétique de ce roman qui prend forme en même temps que prend forme la quête identitaire de la jeune fille (et sous les yeux du lecteur). Chaque espace traversé sera rendu dynamique par l'expérience et le mouvement de la protagoniste plus que par la description neutre et anodine des lieux.

Si nous nous rappelons le périple de Musango, on se souvient que celle-ci traverse de multiples espaces allant de son domicile à la « rue », en passant par une cave métaphorique et le village de sa grand-mère. Ces lieux un peu plus spécifiques se trouvent tous, de manière plus générale, dans un pays imaginé par l'auteur qui s'appelle le Mboasu et qui constitue l'espace primaire du roman. En fabricant un pays fictif, l'auteur tente de tisser un lien avec le lecteur avisé qui, au fil des indications dispersées dans le texte, comprendra que le Mboasu représente, en fait, le pays d'origine de l'auteur, le Cameroun. En effet, Léonora Miano nous apprend tout d'abord que « ... on se disait qu'ils [les Américains] avaient de bonnes raisons pour venir si loin de chez eux, souffrir sous l'ardent soleil de notre Afrique équatoriale » (24, je souligne). De cette manière, elle nous confirme que le Mboasu est un pays d'Afrique et plus précisément, un pays d'Afrique proche de l'équateur. Plus tard, elle indique implicitement que le Tchad et le Niger sont des pays voisins lorsqu'elle écrit « des passeurs les emmènent par les déserts du Tchad et

du Niger, vers la Méditerranée où des canots les attendent » (47). De cette manière, le lecteur connaisseur de l'Afrique se rapproche, petit à petit, du Cameroun, mais finit d'être convaincu lorsque la narratrice décrit : « Le commissariat principal de Sombé est un bâtiment jaune (...). Il jouxte l'immeuble de la *Caisse Nationale de Prévoyance Sociale* qui n'a jamais prévu, et qui n'a rien verser aux indigents qui sont l'immense majorité de citadins » (139, en italique dans le texte) ; l'acronyme CNPS étant bien connu des Camerounais comme étant un organisme public pourvoyeur de prestations sociales. Ainsi, tous ces éléments, associés à l'expérience du lecteur, définissent l'espace principal du roman, le Mboasu, comme étant le Cameroun. Une fois cet environnement mis en place, la géographie des lieux traversés par l'héroïne se trouve ensuite décrit par l'intermédiaire de son expérience personnelle.

Tous ces lieux, comme la maison de sa mère, la Nouvelle Eglise, ou bien encore la cave sont le théâtre d'apprentissages qui, par leur influence sur l'identité de Musango, composent la spatialité de l'espace romanesque. La maison de son enfance, véritable enfer pour la petite fille, est décrite par exemple en rapport avec les sévices qu'elle subit. Elle explique en effet que :

Ils [les gens du village] avaient pénétré dans la maison, ausculté meubles et tentures, avant d'arpenter les couloirs jusqu'à la chambre d'où émanaient tes hurlements et mes supplications. Une fois entrés, ils avaient regardé, ils avaient écouté. La veuve de l'entrepreneur en bâtiment, fébrile et hystérique, sur le point de mettre à mort le fruit de ses entrailles. (...). Ce n'est pas la première fois, qu'ils te voyaient dans cet état. Une fois déjà, tu m'avais attachée au manguier de la cour, et m'avait fouettée jusqu'au sang, *pour extirper le démon qu'elle abrite en elle et qui cause notre malheur.* (17, en italique dans le texte)

Par cette citation, on comprend alors que ce qui forme la substance de ce lieu si particulier sont les agressions et les blessures qu'endure la jeune Musango. La maison, les meubles, les couloirs voire même les arbres situés à l'extérieur de la bâtisse sont autant d'endroits propices à la maltraitance qui donnent au lecteur la possibilité d'associer cet environnement avec l'expérience de la narratrice et de lui donner forme par la même occasion.

Un peu plus loin dans la narration, Musango fait état de son passage dans le marché de Kalati. Ici, à l'inverse de la maison de son enfance, les lieux sont vivants, bruyants, presque rassurants. Partant à la découverte de sensations, elle nous indique que :

C'est dimanche, mais lorsque nous atteignons le marché, de nombreuses commerçantes sont là. Elles vendent à la criée des vivres déposés en petits tas, sur des bâches posées à même la boue. Certaines se sont emmitouflé les pieds dans des sacs de plastique qui leur font de drôles de chaussons. Je reconnais Kwin, là-bas, devant ses régimes de plantains. (...). Je ne reconnais aucune des autres femmes qui sont là ce dimanche, mais je sais tout d'elles. Mme Malonga sait où se procurer son poisson. Elle m'entraîne à sa suite à travers les étals, et je me demande comment nous faisons pour manger ce que nous achetons ici, tellement cela sent mauvais. Si on se fie à l'odeur, il ne fait aucun doute que tout est pourri. Pourtant, ce n'est pas le cas. Les bars et les soles qui sont là ont été pêchés à l'aube dans la Tubé. La fillette qui les vend a les pieds palmés des habitants du village de pêcheurs, et l'œil farouche des marchandes aguerries. (193-4).

Ainsi, malgré la mauvaise odeur qui se dégage des étals, la description, empreinte d'impressions et de sensations, marque une expérience plaisante pour la narratrice. Grâce à son périple à travers le Mboasu, Musango donne une dimension personnelle à ce marché

démontrant sa connaissance des lieux et des personnes qui s'y trouvent. Elle prouve ainsi que même si elle ne connaît pas personnellement toutes les marchandes qui occupent le marché de Kalati, elle en comprend l'atmosphère et la psychologie : « Je ne reconnais aucune des autres femmes qui sont là ce dimanche, mais je sais tout d'elles » (je souligne). Cette connaissance des lieux par l'expérience atteste alors de la dynamique de l'espace et montre l'activité humaine effectuée en son sein comme une représentation du lieu lui-même. L'importance ne se porte pas sur la manière dont les étals sont disposés, ou bien encore sur le nombre de visiteurs que contient le marché ce jour-là, mais bien sur la vie que développe le marché et les impressions de la narratrice.

Ces impressions, Musango les anime une dernière fois lors de la description de la maison de son enfance, celle qui fut le théâtre de supplices innommables alors qu'elle n'avait que neuf ans. Cette maison, elle la retrouve, en effet, trois ans plus tard pour y voir une toute autre famille y habiter. De la même façon qu'elle l'a décrite la première fois, la narratrice la dépeint au travers des expériences dont elle est, cette fois-ci, le témoin. Pas de descriptions structurelles mais plutôt une représentation basée sur les impressions et l'essence familiale. Arrivant devant la maison, elle explique :

La maison est là. Une famille l'habite, qui nous ressemble en mieux. Il y a une petite fille. Sa maman pousse une balançoire installée dans le jardin. La fillette rit, sa mère aussi. Le portail est ouvert, et les *enfants de quartiers* n'ont pas peur d'entrer pour réclamer leur balle perdue. (...). Je m'approche de la maison. (...). Un homme apparaît sur le pas de la porte. Il tient un plateau avec des choses à grignoter. Sa femme et sa fille le rejoignent. Il serre sa femme dans ses bras, soulève son enfant de terre. Cet homme qui ne semble pas de papier existe, lui aussi. Ici. Sur cette terre que nous avons brûlée avec acharnement. (210, en italique dans le texte).

Pour comprendre cette description, le lecteur doit connaître le passé de la narratrice. Tout est, en effet, dépeint en comparaison avec ce qu'elle a vécu. La famille qui y habite, en tout point opposée à la sienne : ouverte, accueillante, chaleureuse ; une représentation de la famille parfaite. Des détails comme la « balançoire » ou bien encore « le portail » ouvert qui marque une rupture avec les couloirs qui faisaient résonner « tes hurlements et mes supplications » (17). « Cet homme qui ne semble pas de papier » et qui « existe » rappelant la mort de son père et les débuts de ses supplices. Enfin, cette « maman » qui pousse « une balançoire installée dans le jardin » et qui, bien évidemment, ressemble à la maman idéale, celle que Musango n'a pas connue. Ainsi, une fois encore, on s'aperçoit que la description de l'espace s'établit en relation avec l'expérience de la narratrice. Il prend forme sous les traits de la vie de cette dernière et des impressions qu'elle en dégage. Le lecteur peut ainsi donner une dimension à l'espace diégétique en rapport à l'existence de la protagoniste. Il est certain que cela est à rapprocher de la perspective d'une focalisation interne, néanmoins, l'attention que la narratrice porte aux différents lieux se concentre sur ce qu'elle ressent ou sur ce qu'elle peut comparer.

L'ensemble de l'espace romanesque dans *Contours du jour qui vient* est donc rendu dynamique par les expériences qui s'y déroulent et le mouvement qu'elles créent. La représentation visuelle du lieu, bien que très importante, apparaît au second plan et reflète souvent une partie de l'existence des protagonistes. Le lecteur est, par conséquent, amené à suivre le développement psychologique de la narratrice pour s'engouffrer dans son parcours spatial.

4.1.c

Bleu Blanc Rouge: deux réalités superposées

Dans *Bleu Blanc Rouge* d'Alain Mabanckou, l'espace romanesque quant à lui se compose principalement de deux représentations d'un même lieu que l'auteur met en

parallèle : celle de Paris vue de l’Afrique (et racontée par Moki) et celle de Paris vécue par les immigrés. Ces deux visions entrent en collision pour créer une image de la ville à mi-chemin entre l’illusion et une certaine réalité reflétant ainsi la tension qui existe entre ces deux représentations provenant directement des souvenirs et des expériences des protagonistes. En effet, ce roman ne propose que très peu de descriptions précises des lieux traversés et celles qui jonchent la narration sont dédiées à l’expérience de Massala-Massala en France, notamment à son séjour en prison ou au marché de Château-Rouge. Ces descriptions mettent en avant ses propres observations et sont directement liées à son état d’esprit. Par exemple, il décrit avec précision le chemin qui le mène à la « maison d’arrêt de Seine-Saint-Denis » (Mabanckou, 200). Il reconnaît ainsi : « (...) des paysages rustiques sous un brouillard épais qui ne laissait apparaître que des ombres fantomatiques » (19), puis « un cimetière »,

(...) un endroit silencieux que je pris au premier abord pour un dépôt de la SNCF à cause des trains décrépits stationnés un peu partout. Un charnier de rames. (...). Des boulons et des barres de fer jonchaient le terrain. Des casques de sécurité jaunes étaient accrochés sur les branches des rares arbustes de terrain. Des combinaisons de cheminots pendaient des fenêtres des locomotives. C’était un site plutôt déserté. Personne dans les parages. Pas l’ombre d’une vie. (20)

Cet endroit, représentant les environs de la prison, offre un aperçu de la désolation du lieu « prison » et permet à l’auteur de mettre en évidence la solitude du personnage, rendant ainsi l’espace romanesque solidaire de l’expérience du protagoniste. De plus, dans son évocation de la prison elle-même, Massala-Massala indique que : « plus nous avançons, plus le couloir devenait étroit. Nous descendions plusieurs niveaux. (...). Nous sommes enfin arrivés devant une lourde porte en fer, armée de pas moins d’une demi-douzaine de serrures. (...). Avec le vlan de la porte, c’était comme si la nuit était tombée. » (22-3). On

se rend compte alors que la prison devient le reflet du personnage et identifie le lieu comme la continuité de ses impressions. Son avenir se dessine dans l'obscurité de la prison, où les grosses portes de fer scellent définitivement sa représentation idyllique de Paris.

Ce « Paris des immigrés » propose donc au lecteur une vision « vécue » de la ville en lui présentant une certaine réalité de l'immigration. Alors que le lieu de la prison s'inscrit dans l'imagerie dominante de la solitude et de l'exclusion, le lieu représenté par, ce que Massala-Massala appelle « l'appartement Rue Moulin-Vert », montre de la même manière l'exiguïté de la migration. En effet, à travers la description de son lieu de vie, on apprend que,

Nous nous réveillions le lendemain les uns sur les autres, tels des cadavres liés par le sort d'une fausse commune. (...). L'espace se monnayait cher, à coups de coude et de genou au besoin. (...). Nous nous pliions en quatre, certains sous la petite table en plastique, l'unique meuble de la pièce, d'autres dans les encoignures. (...). Nous étions plus d'une douzaine de compatriotes à coucher dans cette pièce exiguë. (136-7)

De cette façon, cet appartement dans lequel les immigrés sont installés traduit la précarité de leur situation et le tableau dépeint par l'auteur met en avant cette réalité. La pièce, tout comme l'expérience migratoire, est un espace étroit dans lequel les possibilités restent minimales. En associant l'état d'esprit/l'expérience du protagoniste avec les lieux qu'ils traversent, Alain Mabanckou représente la géographie de l'espace romanesque par la connexion du monde réel et du monde imaginaire.

Ce même espace romanesque est également rendu dynamique par la tension et la binarité du lieu principal, Paris. Non seulement, Paris est décrite à travers l'expérience migratoire, mais elle est également racontée par les mots de Moki et l'imagination de ceux

qui l'écoutent. Comme le précise le narrateur, « Qui de ma génération n'avait pas visité la France *par la bouche*, comme on dit au pays ? Un seul mot, *Paris*, suffisait pour que nous nous retrouvions comme par enchantement devant la tour Eiffel, l'Arc de Triomphe ou l'avenue des Champs-Élysées. » (36, en italique dans le texte). Cette perspective de la Ville Lumière vue de l'Afrique et édifiée « par la bouche » est une image construite par le retour de Moki, qui en présente une véritable mise en scène. Paris n'est pas décrite de façon précise mais prend vie à travers les histoires de Moki. Mabanckou lie donc, une fois encore, l'expérience (même si le lecteur doute de la sincérité du raconteur) avec la description spatiale. En effet, Moki explique à ses admirateurs qu'il « avait autrefois un grand appartement qui donnait sur ce célèbre monument érigé par Gustave Eiffel » et qu'il « allait [y dîner] les week-ends avec des amis » (72). Il se vante également d'avoir « déjà couché avec une *vraie* Blanche » (73, en italique dans le texte) et d'avoir eu « sa consécration au Rex Club de Paris » (74). Il construit ainsi le lieu « Paris » comme un mythe, en créant, à la fois pour le lecteur et pour les personnages, un espace ouvert à l'imagination. Le manque de précision de ces descriptions ajoute à la force du mythe qui prend sa source dans l'image utopique engendrée par les aventures du héros Moki. Cette image utopique est, par ailleurs, renforcée par les objets que Moki rapporte de France. Les magazines (*Ici Paris*, *Paris Match*, *Le Parisien*) ainsi que les cartes de métro parisien nourrissent, en effet, l'imagination des Ponténégrins qui, grâce à elles, connaissent avec précision le plan des lignes de métro, s'appropriant même le nom des stations pour en former des pseudonymes ; « Tel se surnommait Saint Placide. Tel autre Strasbourg-Saint-Denis. Tel autre encore Colonel Fabien ou Maubert-Mutualité. » (62).

Ainsi, on se rend compte que l'enjeu de ces romans est de rendre l'espace romanesque compréhensible pour le lecteur afin de lui permettre de créer sa propre

représentation de la géographie des lieux. Chez ces auteurs, il ne s'agit pas tant de décrire avec précision les endroits traversés que de mettre en valeur la relation entre les protagonistes (ou leur expérience) et l'espace environnant. Alors que Patrick Chamoiseau rend l'espace sylvestre vivant grâce à l'introduction d'éléments détaillés, Léonora Miano et Alain Mabanckou représente l'espace géographique à travers les expériences respectives que les protagonistes entretiennent avec lui. De cette manière, l'espace romanesque dans sa corrélation avec le lieu diégétique génère un espace littéraire créateur qui, associé au « vécu » du lecteur, participe à la spatialité du texte littéraire.

4.2

« Sur la page » : Performance de l'espace textuel

Cette spatialité littéraire associée à l'espace diégétique n'est cependant pas totalisée sans l'appui de la « performance » de l'espace textuel – et plus précisément de l'écriture – qui offre au lecteur une représentation quasi artistique du récit, plaçant ainsi la spatialité du texte littéraire au centre de la « performance » de l'écriture. Dans les trois romans étudiés, la mise en forme de l'écriture – la nature même du texte – proposent en effet une sorte de représentation artistique virtuelle et visuelle dans laquelle l'auteur se présenterait comme le créateur, le texte comme les artistes sur scène et le lecteur se distinguerait à la fois en tant que spectateurs de l'œuvre proposée mais aussi en tant que possible metteur en scène de l'œuvre lue. De nombreuses recherches ont été effectuées dans le domaine artistique, voire même ethnographique et anthropologique, approchant la « performance » (terme emprunté à l'anglais que l'on tentera par la suite de définir) comme la transposition publique visuelle, principalement sur une scène ou sur un écran (dans le cas du cinéma), d'un texte spécifique. Norman K. Denzin, dans son article « Performance Texts », en donne la définition suivante :

A performance is a public act, a way of knowing, a form of embodied interpretation. Performances are contextual, situated productions that mediate and define ongoing relationships between texts, readers, interpreters, performers, and audience (Loxley, 1983, 42). Any given performance event is shaped by an aesthetics of experience (theories of performance, audience expectations), and by the social experience of bearing witness to performance itself (Loxley, 1983). (Denzin, 185).

Cette définition nous éclaire sur la prédisposition de la performance à établir une relation entre l'auteur, le texte, les artistes et le public, tous, d'une manière ou d'une autre, impliqués dans la production de la représentation. Celle-ci est donc communément publique et sujette à la compréhension et à l'interprétation des protagonistes. Par ailleurs, pour qu'une performance ait lieu, il est, dans la plupart des cas, nécessaire de s'appuyer sur une forme de texte (qu'il soit littéraire ou chorégraphique dans l'art de la danse) afin de le « mettre en scène » et ainsi de lui donner un aspect visuel à partager avec le public. Lorsque l'on pense cependant à une représentation artistique, notre esprit nous amène alors immédiatement à considérer la pièce de théâtre, qui, de par sa forme, symbolise le texte support par excellence¹⁰⁸ par lequel la performance est rendue possible. Le texte du dramaturge, avec ses diverses indications d'ordre scéniques et psychologiques (les didascalies), offre un support idéal pour la production artistique dirigeant ainsi les acteurs, le metteur en scène, le lecteur voire le spectateur. Mais qu'en est-il du support littéraire lui-même ? Peut-on justifier d'une performance purement textuelle soulignant la représentation artistique dans la production même de l'écriture ?

¹⁰⁸ De ce fait, je voudrais citer le terme de « Performance Text », emprunté à Norman K. Denzin dans son article « Performance Texts », pour montrer la multitude textuelle soumise à la représentation performative artistique. Pour lui, le texte dramatique ne constitue pas, à lui seul, le support « littéraire » de la performance mais cite de nombreux autres types tels que : « [...], natural, performance science, ethnodrama, staged readings, realist, postmodern ». Pour une explication de chacun d'eux, voir article p.186.

Dans les romans de Léonora Miano et de Patrick Chamoiseau, musicalité et intertextualité proposent un aperçu de cette représentation tandis que chez Alain Mabanckou, le texte, bien que plus discret, se présente comme une invitation à une mise en scène théâtrale. Nous allons donc, dans un premier temps, tenter de donner une définition aux notions de « performance » et de mise en scène dans le contexte littéraire, pour ensuite s'intéresser à la résonance narrative de l'intertextualité et de la musicalité chez Miano et Chamoiseau. Cette question nous amènera enfin à nous intéresser au concept de théâtralité dans l'œuvre de Mabanckou.

4.2.a

Performance, mise en scène et littérature : tentative de définition

Arrêtons-nous donc un instant sur le terme de « performance » qui sous-tend une myriade de significations possibles pouvant porter à confusion dans l'esprit du lecteur francophone. Contrairement à la langue anglaise qui définit en première entrée du dictionnaire le terme de « performance » comme « an act of presenting a play, concert, or other form of entertainment » (Oxford Dictionary, web), le Larousse français lui, indique d'abord, la « performance » comme « un résultat obtenu par un athlète, par un cheval de course etc..., dans une épreuve ; chiffre qui mesure ce résultat » (Larousse, 2007, 805). Ce n'est que quelques définitions plus loin que se trouve, liée aux arts contemporains, la notion de « performance » en tant que « mode d'expression artistique contemporain qui consiste à produire des gestes, des actes, un événement dont le déroulement temporel constitue l'œuvre. » (id.). Nous remarquons alors que le français ne favorise pas cette expression lui préférant sans doute le terme de « représentation ». Cependant, la notion de

« performance », contrairement au terme de « représentation »¹⁰⁹, présente une subtilité essentielle pour notre propos qui tient dans l'énoncé du mouvement et des gestes exécutés par les artistes. En effet, si nous considérons le texte littéraire comme symbolisant l'artiste dans une performance, le mouvement que produit ce texte – grâce, par exemple, à la mise en forme du récit ou aux divers outils littéraires utilisés par l'auteur pour communiquer du sens au lecteur – permet alors un dialogue entre le texte et le lecteur complétant ainsi l'acte de la représentation. D'après les définitions données par divers dictionnaires, qu'ils soient issus du français ou de l'anglais, on se rend donc compte que la « performance » est, avant tout, un « mode d'expression », « [an] act », dont l'objectif est, en partie, de divertir le public.

Dans un contexte plus large que celui des études littéraires, la notion de performance s'associe à de multiples domaines tels que l'anthropologie, l'ethnologie voire même les sciences sociales et culturelles. Une performance peut ainsi être perçue, par exemple, dans un rituel religieux, un spectacle folklorique, dans une représentation théâtrale (ce que l'on appelle dans les sociétés occidentales un art performatif), ou bien encore dans l'art oral (l'oralité). Richard Bauman écrit ainsi :

(...) Performance [is] a mode of communication, a way of speaking, the essence of which resides in the assumption of responsibility to an audience for a display of communicative skill, highlighting the way in which communication is carried out, above and beyond its referential content. From the point of view of the audience, the act of expression on the part of the performer is thus laid open to evaluation for the way it is done, for the relative skill and effectiveness of the performer's display. It is also offered for the enhancement of experience, through the present appreciation of the intrinsic qualities of the act of expression itself. (Bauman, 3)

¹⁰⁹ Dans le dictionnaire Larousse, la représentation est : « action de donner un spectacle devant un public, en particulier au théâtre ; ce spectacle lui-même » (Larousse, Web)

Edward L. Schiefflin dans son article « Problematizing Performance » explique alors que :

Bauman characterizes performance as a display of expressive competence or virtuosity by one or more performers addressed to an audience. Such performances aim to evoke an imaginative reality or an intensification of experience among the spectators, and bring about an altered awareness of their situation and/or a sense of emotional release. 'Performance' in this usage refers to the particular kind of performative event treated as an aesthetic whole in a larger social context. (Schiefflin, 195)

Cependant, peu importe la forme que prend la performance, celle-ci se révèle être une activité à la fois sociale et esthétique. Le public est, en effet, transporté dans un univers alternatif qui lui présente une version altérée de la réalité. L'œuvre « mise en scène » renferme une valeur esthétique produisant des émotions chez le spectateur qui va, à son tour, se libérer des conventions sociales. Chaque performance, et en particulier la performance théâtrale, sera donc comprise par un groupe de personnes appartenant à une même culture, avec une langue et des préoccupations sociales communes. Une connexion s'établit alors entre les spectateurs et la représentation qu'ils voient, entre eux et les artistes, pérennisant de ce fait leur relation.

On s'aperçoit donc que le terme de performance, le plus souvent, appliqué soient aux arts dits dramatiques/chorégraphiques, soient à des rituels, transporte le spectateur dans une autre réalité en faisant appel à des techniques propres à une production artistique¹¹⁰ dans le but de communiquer une interprétation ou une représentation d'un texte : « A performance is simultaneously a text and an interpretative process » (Strine,

¹¹⁰ Ces techniques sont en fait une combinaison de ce que Patrice Davis appelle des « stage materials », tels que le choix des acteurs, du texte mais aussi tout ce qui a trait à la scénographie.

Long et Hopkins, 184). Cette citation nous amène donc à considérer le texte comme partie intégrante de la performance, et particulièrement dans l'art théâtral¹¹¹. Toute performance est donc issue d'un texte qui peut prendre différentes formes comme le texte dramatique pour le théâtre ou bien encore les notations chorégraphiques pour la danse. André Helbo explique que dans le théâtre classique, la performance (ou représentation) était parfois considérée comme « the actualization of textual virtualities » (Helbo, 46). Il s'agirait, en fait, d'une traduction d'un système écrit en un système de signes scéniques. Le texte est alors perçu comme « a preperformance relayed by the performance instances (director, actor, audience) » et qui possède, pour certains, « a performative-deitic value (...), which consists in the organization of the virtualities that predetermine staging and segmentation. » (ib.). De ce fait, le texte est, d'une certaine façon, déjà performance et doit être comblé par l'intervention d'une tierce personne qui va remplir les « trous » laissés par l'écrit. Helbo précise ainsi que

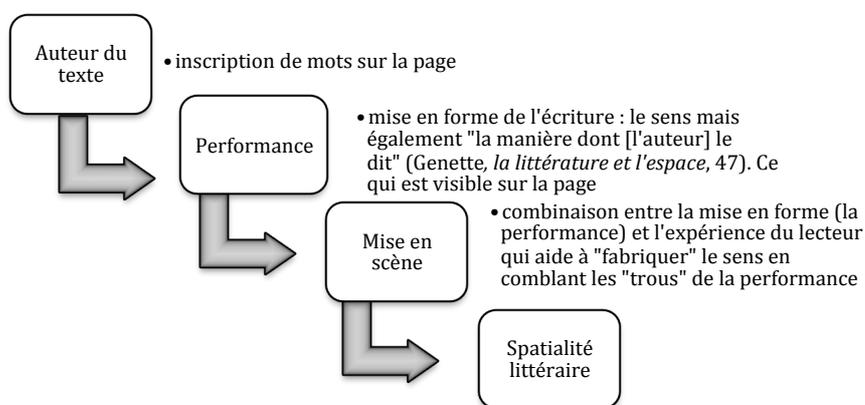
(...) the theatrical text [is] a lacunary (fabric) in which gaps are filled by an intermediate text which does not only translate the written signs, but sometimes destroys them according to the tradition of stage practices and breathes life into the performance. (ib.)

Dans son article « From Text to Performance », Patrice Davis met, par ailleurs, en avant l'idée de « mise en scène » qu'il qualifie de « confrontation of a dramatic text and performance » (Davis, 86). Pour lui, elle est « (...) an object of knowledge, a system of associations or relationships uniting the different stage materials, forged *in* performance » (Davis, 87, en italique dans le texte). De cette façon, la « mise en scène » serait, en fait,

¹¹¹ Parce que nous nous intéressons à la littérature, nous allons partir d'une définition de la performance théâtrale et étudier les éléments qui la constituent. Cependant, nous verrons que les théories sur l'art théâtral nous serviront de base pour tenter d'examiner le texte non-théâtral comme un type de performance en lui-même à travers des techniques linguistiques mais aussi simplement littéraires.

une confrontation de systèmes signifiants (celui du texte et celui de la performance) dans un espace et une période donnés, et serait à différentier de la personne du réalisateur ou du metteur en scène. Ce qui importe pour Davis c'est donc le système d'associations qui découle de la performance, qu'il définit comme tout ce qui est visible ou audible sur scène mais qui n'est pas encore perçu comme étant un système pourvu de sens¹¹². La « mise en scène » est alors principalement structurelle et est le schéma qui donne du sens à la performance, celui qui crée le système sémantique.

Dans le domaine littéraire et textuel, cette conception de « mise en scène » jette la lumière sur une perspective intéressante nous permettant de mettre en avant le rôle du lecteur dans la production sémantique et dans la représentation de la spatialité littéraire. En reprenant la perspective offerte par Davis, on peut proposer un schéma similaire alliant terminologie des arts performatifs et contexte littéraire. Ainsi :



Cette représentation nous permet alors d'évoquer la spatialité littéraire comme une conséquence de cette « mise en scène ». Grâce au système emprunté à Davis, on comprend

¹¹² « [performance is] all that is made visible or audible on stage, but not yet perceived or described as a system of meaning, or as a pertinent relationship of signifying stage systems » (Davis, 86)

que le processus lié à l'aspect performatif¹¹³ du texte va, par l'intermédiaire à la fois de l'écriture mais également de la mise en scène (et de ce fait à la relation auteur/lecteur), donner naissance à une certaine spatialité littéraire. Ainsi, et ce malgré le scepticisme de certains analystes¹¹⁴, la littérature peut être envisagée comme utilisatrice de techniques performatives à la fois dans la production spatiale du texte mais également dans sa création sémantique.

Pour exemplifier cette démarche, nous verrons que dans *Contours du jour qui vient* et *L'esclave vieil homme et le molosse* le schéma structurel du texte suit une logique empruntée à l'univers musical (et notamment au Jazz), informant non seulement la compréhension sémantique du récit mais également sa construction performative. Alain Mabanckou, lui, emploie les instances théâtrales pour rendre compte des mêmes effets dans son roman.

¹¹³ J'utilise le terme de « performatif » en tant qu'adjectif du substantif « performance » et non dans le sens « butlerien ».

¹¹⁴ Je fais notamment référence ici à Edward L. Schieffelin qui explique que, selon lui, le texte ne peut pas se comporter en « performance » dans la mesure où il ne croit pas en la performativité d'un texte. Il indique en effet que : « To be sure, performances share some qualities with texts. They have beginnings, middles and ends, they have internal structure, may refer to themselves, etc. But it is precisely the performativity of performance for which there is no analogue in text. Unlike text, performances are ephemeral. They create their effects and then are gone – leaving their reverberations (fresh insights, reconstituted selves, new statuses, altered realities) behind them. Performances are a living social activity, by necessity assertive, strategic and not fully predictable. While they refer to the past and plunge toward the future, they only exist in the present. Texts are changeless and enduring. One may return to the same text for a new reading, but a performance which one goes to see again is not the same as yesterday's. » (Schieffelin, 198-9). Alors que Schieffelin estime que le texte ne peut « se renouveler », il me semble néanmoins que l'acte de lecture lui-même ouvre des possibilités de changements dans la perceptive et la compréhension d'un texte. Comme expliqué en introduction, l'expérience du lecteur informe l'interprétation du texte et chaque lecture met en lumière un aspect différent du récit. De ce fait, le texte propose un type de performance pour laquelle le lecteur, symbolisant en quelque sorte le spectateur, dans son interaction avec ce texte participe à la fois à la création sémantique mais également à l'idée de spatialité littéraire.

4.2.b.

Schéma structurel, musicalité et jazz : partition d'un texte (/composer un texte)

« Le jazz guide profondément ma vie. (...) Il y a toujours de la musique quand je compose mes romans – car je prétends les composer ! » (Brezault, 230). Ces mots de Léonora Miano nous plongent directement dans l'univers musical de l'auteur qui nous exprime ouvertement son affection pour le jazz et l'influence que ce style musical possède sur son œuvre littéraire. Dans nombres de ces romans, la structure et les procédés jazzistiques jouent un rôle prédominant dans la composition du récit tant sur le plan organisationnel que sur le plan sémantique. En effet, que ce soit dans *Tels des astres éteints* (2008), *L'intérieur de la nuit* (2005) ou bien encore *Contours du jour qui vient* (2006), Miano entraîne son lecteur dans un espace musical déterminé par une utilisation de techniques spécifiques venant renseigner la progression narrative du roman et agissant, parfois même, comme une métaphore de l'expérience des protagonistes de ses romans.

Le jazz, style musical né à la Nouvelle-Orléans au début du XXe siècle, est bien connu pour un être un genre issu du brassage entre le blues, le ragtime et la musique européenne et dont la popularité dépasse les limites géographiques de ses débuts. Forme musicale afro-américaine, elle prend racines à la fois dans les chants de travail des esclaves africains mais aussi dans les chants religieux « negro spirituals » ainsi que dans les gospels. Des artistes comme Louis Armstrong, Duke Ellington ou bien encore Miles Davis ont participé à sa popularisation au cours des décennies. La musique jazz se fonde sur une structure rythmique assez rigide qui n'est cependant pas perçue comme un obstacle mais qui, au contraire, participe à la communication harmonique entre les divers musiciens. Stuart Smith dans son ouvrage *Jazz Theory* explique, en effet, que le jazz est composé de trois éléments principaux : « rhythmic, formal and harmonic ». Chacun de ces composants joue un rôle particulier dans la création d'un morceau de jazz :

The rhythmic component dictates fixed rhythmic relationships among the participating instruments. The formal component is based largely on popular song forms, which follow a few small, highly predictable patterns. The harmonic component is governed by a relatively small number of types of chord progressions, [which] are subject to a great deal of variation and elaboration, which accounts for much of the real complexity encountered in jazz. (9)

Même si, aux premiers abords, cette ossature plutôt rigide peut paraître réduire les possibilités musicales, elle est en fait un véritable puits de collaborations qui permet aux musiciens de produire un nombre incalculable de variations improvisées. C'est d'ailleurs grâce à ses capacités d'improvisation que le jazz pique l'intérêt des musiciens mais également de certains écrivains, en augmentant effectivement les possibilités de création et d'interprétation qui forment le noyau dur de la performance¹¹⁵.

Léonora Miano évoque donc clairement sa fascination pour le jazz et l'influence que celui-ci possède sur sa production littéraire. De l'improvisation, elle explique à Éloïse Brezault que « Dans sa pratique, le jazz vous demande d'être vous-même, notamment quand vous improvisez : vous devez exprimer ce que vous avez de plus personnel, tout en restant en harmonie avec les autres. » (230). Ainsi, elle met en avant la nécessité de garder son identité – et pour la littérature, son identité d'écrivain – en extériorisant ses expériences et ses émotions personnelles tout en s'assurant de garder le dialogue ouvert avec ce qui l'entoure. Dans *contours du jour qui vient*, qu'elle qualifie de mélopée, elle décrit ainsi sa structure comme une sorte de partition musicale. Son organisation en prélude, mouvements, interlude et coda vient, en effet, confirmer son intention de faire de ce roman une véritable « pièce musicale » (Brezault, 230). Elle emprunte également deux références jazziques en la personne de Diane Reeves et Abbey Lincoln, deux chanteuses

¹¹⁵ Nous reviendrons sur ce sujet d' « improvisation » plus particulièrement avec le roman de Patrick Chamoiseau.

américaines de jazz, avec leur titre respectif « Endangered Species »¹¹⁶ et « Down Here Below »¹¹⁷, savamment placées en exergue du récit comme un appel à l'insurrection (identitaire), mais également comme une conclusion en forme d'espoir, manifestant ainsi de l'aspect cyclique du roman. Ces deux morceaux représentent donc, pour le roman, ce qu'en jazz les musiciens appellent un thème, « un morceau ou élément mélodique pris pour point de départ par l'arrangeur ou l'improvisateur » (Ténot, 227). C'est ainsi, en s'appuyant sur ces thèmes, que les artistes de jazz composent leurs mélodies. Chaque musicien improvise des variations à partir d'une grille harmonique du thème choisi basé sur une structure de 32 mesures (en général pour le jazz « classique ») créant de ce fait un morceau original. Cette structure en 32 mesures appelée une « Anatole » se compose sous la forme AABA (« A » représentant les « verses » et « B » le « Bridge »). Cette forme, Léonora Miano admet l'avoir utilisée pour structurer son roman *L'intérieur de la nuit* (2005)¹¹⁸, mais ne donne aucune indication quant à la construction de *Contours du jour qui vient*. Bien qu'il soit évident d'en comparer son schéma avec une partition de musique¹¹⁹, il semble néanmoins intéressant de se pencher sur cette structure AABA pour tenter d'expliquer l'agencement narratif du roman.

Une définition en ligne, en anglais, de cette structure indique, en effet, que « AABA refers to the melody and harmonic progression (...). Each portion of the form is eight bars [*mesures*] long, with the bridge serving as the point of contrast.» (*Definitions : Timbre Ostinato Stride*). Cette définition continue ensuite expliquant que « We can think of AABA this way : A = statement ; A= repetition ; B = contrast ; A = return ». Si on

¹¹⁶ Titre tiré de l'album *Art and Survival* sorti en 1993. Léonora Miano cite : « I am an endangered species / But I sing no victim song [...] / I sing of rebirth, no victim song »

¹¹⁷ Titre tiré de l'album *A Turtle's Dream* sorti en 1995. Léonora Miano cite : « Down here below / The winds of change are blowing / Through the weary night / I pray my soul will find me shining / In the morning light / Down here below »

¹¹⁸ Voir entretien avec Brezault, p.229

¹¹⁹ Rappelons l'utilisation des « mouvements, prélude, interlude et coda ».

regarde alors de plus près la structure du roman de Miano, on peut ébaucher, d'une certaine manière, un schéma quasi identique de sa progression narrative.

. « A = statement » : Relation mère/fille bafouée. Torture de la petite fille. Départ forcé du domicile familial. Rejet. Début de la quête identitaire

→ **premières violences, premiers rejets, besoin de reconstruire son identité**

. « A = repetition » : Enlèvement de Musango. Maltraitance, torture de la jeune fille mais également des autres femmes. Début de la « Deuxième gestation » (Miano, 73) de la protagoniste.

→ **rejets et violences à répétition**

. « B = contrast » : Passage de la grotte. Mysticisme. **Révélation**. Pause dans la narration.

. « A = return » : Relation conflictuelle mère/fille (Mme Malonga et sa fille). « Pardonne à ta mère, petite » (164). Musango observe cette relation comme la sienne. Elle quitte Mme Malonga pour **retourner à ses origines** (grand-mère et mère).

Léonora Miano achève enfin son roman par un tout dernier couplet, qu'elle nomme « coda : licence ». Cette coda introduit les retrouvailles de Musango et de sa grand-mère qui lui raconte l'enfance difficile de sa fille Ewenji, expliquant ainsi les possibles raisons de son comportement. Dans un cimetière, la jeune Musango retrouve alors sa mère, devenue psychologiquement instable, et la confronte pour enfin pouvoir « [êtreindre] puissamment les contours du jour qui vient » (248). Cet épisode clôt le périple de la jeune protagoniste et lui offre l'espoir d'un futur plus prometteur.

La dénomination de coda employée par l'auteur est ainsi annonciatrice de la conclusion non seulement du roman mais également de cette partie de l'expérience identitaire de Musango. L'importance de la coda dans l'organisation romanesque fait donc écho à celle d'une partition musicale dans la mesure où, en musique, elle signe la « séquence terminale d'une œuvre, indépendante des chœurs qui en constituent le corps » (Ténot, 52). Charles Burkhart dans son article « The Phrase Rhythm of Chopin's A-flat Major Mazurka, Op. 59, No.2 » explique par ailleurs que dans une œuvre musicale, le point culminant est atteint « [by] working an idea through to its structural conclusions »

(Burkhart, 12) et qu'une coda est alors nécessaire pour permettre au spectateur de réfléchir à l'ensemble du morceau et de créer « a sense of balance » (ib.). Dans le roman de Léonora Miano, cette dernière partie donne véritablement au lecteur la possibilité de comprendre le cheminement de la protagoniste qui, en se confrontant à ses origines, achève un cycle d'errance et de torture. L'équilibre est alors retrouvé à la fois pour Musango mais également pour le lecteur qui est à même d'examiner l'ensemble du récit.

Un autre élément musical utilisé en jazz (mais également dans la musique populaire comme le rock ou le funk) est la notion de « riff ». Frank Ténor dans son *Dictionnaire du jazz* définit le riff comme :

[une] courte phrase musicale (de 2 à 4 mesures) dont le thème mélodique simplifié et la carrure rythmique suscitent la répétition pour créer des effets de tension, de swing, d'obsession. – Le riff peut être exécuté par des groupes d'instruments ou par un soliste. Il peut être au premier plan ou servir de contre-point à une improvisation. Dans les deux cas, il provoque un déplacement de l'intérêt vers le rythme au détriment de la complexité mélodique. (Ténor, 198).

Le riff est donc un court motif musical qui permet la reconnaissance quasi immédiate d'un morceau, par ses caractéristiques de répétition, et qui en constitue sa base rythmique ou/et mélodique. Quelques riffs célèbres sont ceux de *(I Can't Get No) Satisfaction* des Rolling Stones, *You Really Got Me* des Kinks, *Smells Like Teen Spirit* de Nirvana ou bien encore *Take the A Train* par Duke Ellington. Chez Léonora Miano, et plus particulièrement dans *Contours du jour qui vient*, on retrouve un motif de répétition constituant la base du récit et de l'expérience identitaire de la protagoniste qui est celui du départ. En effet, chaque étape de son périple (tant géographique que métaphorique) est ponctuée par un départ, d'abord forcé puis progressivement volontaire, qui lui sert de marche pieds pour sa reconstruction identitaire. De ce fait, ces nombreux départs pourraient s'apparenter à un

riff qui agit sur la narration comme une phrase rythmique, au sens musical du terme, structurant ainsi le récit.

Grâce à ces analyses plutôt techniques, on se rend compte que la musique jazz tient une place importante dans l'œuvre de Léonora Miano. Les procédés associés à ce genre musical trouvent en effet des échos dans la construction narrative du roman et révèlent l'idée d'une littérature « en dialogue » avec une certaine musicalité. Non seulement, le jazz structure le schéma littéraire mais il reflète également, dans ses origines, l'ensemble de la portée sémantique du roman. Kamau Brathwaite écrit que :

Jazz (...) is not 'slave' music at all. It is the emancipated Negro's music : hence its brash brass colouring, the bravado, its parade of syncopation, its emphasis on improvisation, its *swing*. It is the music of the freed man who having left the countryside of his shamed and bitter origins, has moved into complex, high-life town...

Jazz...was, and in many ways continues to be, the perfect expression for the rootless, 'cultureless', truly ex-patriate Negro ...

Jazz has been from the beginning a cry from the heart of the hurt man, the lonely one. We hear this in the saxophone and trumpet. But its significance comes not from this alone, but from its collective blare of protest and its affirmation of the life and rhythm of the group. (Brathwaite, en italique dans le texte, 336)

L'idée que le jazz puisse être une sorte de cri de ralliement, mais aussi l'expression de ceux qui ont perdu leurs origines illustre la représentation que le lecteur se fait de l'expérience de Musango. En effet, celle-ci, jeune fille vagabonde à l'identité atrophiée, erre dans des espaces à la fois opposants et adjuvants et viendra, par son combat, incarner la renaissance identitaire, l'espoir d'une vie meilleure. La structure jazzistique du roman combinée à sa symbolique propose ainsi au lecteur une performance musicale à laquelle il

va devoir, par ses connaissances, réagir afin de s'approprier le récit. Léonora Miano confesse également dans son entretien avec Éloïse Brezault s'être inspirée de deux chants pour composer son roman : *Wade in the Water* et *Motherless Child* renforçant de cette manière l'aspect chaotique mais révélateur de du parcours de Musango pour retrouver la liberté¹²⁰. Ainsi, cette « transmédialité » comme l'appelle Catherine Mazauric, c'est à dire « l'interaction et la transaction entre les différents médias, concourant à la production du sens » (Mazauric, 103) permet une conversation entre le texte et la forme musicale jazziste dans le but de compléter non seulement la progression narrative mais également d'en préciser le sens.

Dans *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau, la musicalité n'est pas aussi évidente que chez Miano. En effet, Chamoiseau ne fait pas référence explicitement à un type musical particulier et il ne semble pas manifeste pour le lecteur d'en détecter les signes. Cependant, lorsqu'on prête une attention particulière au récit, on s'aperçoit que de nombreuses références à la musique jonchent le roman. Dès la première page, Chamoiseau nous parle de « chants en langue créoles » et de « rythme léger flottant sur leurs musiques » (Chamoiseau, 18). Il continue de parler de « chants » et de « rythmes » à plusieurs reprises (le « rythme des vagues » (34), le « chant génésique » (48)) et évoque même la « mélodie du ciel » (85) que joue la pluie tombante, cette pluie créatrice de la source révélatrice de l'esclave devenu vieil homme. De plus, les nombreuses références à la faune des Grands-Bois (et plus précisément aux oiseaux qui la composent) nous donne une impression constante de mélodie grâce, par exemple, aux

¹²⁰ Elle explique en effet que « [*Wade in the Water*] est un gospel que les esclaves en fuite chantaient pour se donner du courage ; c'est un chant qui parle de traverser la boue, de se cacher dans les marais pour éviter d'être dépisté par les chiens. Il fallait que les esclaves pataugent longtemps dans la boue pour retrouver leur liberté et Musango traverse aussi dans son existence des moments « boueux » avant les moments de révélation. Quant à la référence au negro-spiritual *Motherless Child*, il s'agit de la plainte de cet orphelin qui cherche le chemin de sa maison (*Home* dans la chanson), cet endroit où il pourra être bien et libre, sa place dans le monde en réalité.

« pipiri[s] chantant » (88) ou bien encore « (...) [aux] Carouges nichés sous de maternelles feuilles, [aux] Siffleurs de montagne, [aux] Colibris-madère dont le plumage sous certains angles distribuait des éclairs » (125). Toutes ces empreintes musicales sont bien évidemment structurées par les « cadences » du roman que Chamoiseau utilisent pour rythmer la narration. En musique, la cadence, qui représente une suite d'accords, est utilisée afin de donner une harmonie au morceau. Dans *l'esclave vieil homme et le molosse*, ces cadences qui organisent le récit (*Matière, Vivant, Eaux, Lunaire, Solaire, La Pierre* et *Les Os*) lui donnent alors un cadre, c'est à dire un accompagnement qui vient ponctuer les différentes étapes de la transformation du protagoniste, mais aussi celles de la fondation du roman. Si on s'intéresse à ces différentes étapes, on peut fragmenter le texte de la manière suivante :

- *Matière* : L'essence/l'origine (du texte mais également de l'esclave vieil homme).
- *Vivant* : La décharge/la révélation de la fuite
- *Eaux* : La fuite à travers les Grands-bois
- *Lunaire* : La mort métaphorique de l'esclave dans l'obscurité des Grands-bois. Référence dans le texte au « vieil homme qui fut esclave » (78)
- *Solaire* : Découverte de la lumière, c'est à dire, naissance de l'individu.
- *La Pierre* : Rencontre avec la multitude des histoires (mais aussi Histoires). Mort réelle du vieil homme.
- *Les Os* : La relique, le point de départ de la narration pour le marqueur de paroles. Cette cadence marque la fin d'un cycle et le début d'un autre.

Chacune de ces cadences marque une étape du récit et forme une sorte de phrase « musicale » qui rythme le roman. Le mot « cadence » est d'ailleurs lui-même repris plusieurs fois dans le texte comme pour nous faire avancer, nous lecteur, pas à pas dans la narration, mais également comme pour rythmer les nombreuses chutes de l'esclave dans

sa course douloureuse vers la liberté (en réponse à l'étymologie latine du mot « cadence », *cadere* qui signifie « tomber »). Par ailleurs, le dialogue que le récit entretient avec « l'Entre-dire d'Édouard Glissant » appuie la musicalité du roman. Ces introductions aux cadences se font l'écho, une fois de plus, de riffs qui, rappelons-le, soulignent « un déplacement de l'intérêt vers le rythme au détriment de la complexité mélodique » (Ténot, 198, je souligne). De ce fait, le riff contribue, lui aussi, à la rythmique d'un morceau et donc, par extension, à la rythmique du texte littéraire. Dans *l'esclave vieil homme et le molosse*, l'intertextualité agit à la fois comme un commentaire à la cadence mais répond également à la répétition imposée par le riff afin de structurer l'ensemble du récit. Il est intéressant de noter que dans le roman de Chamoiseau, l'intertexte dialogue non seulement avec la narration elle-même, c'est à dire avec le périple de l'esclave vieil homme, mais que les épigraphes placées en tête de chaque cadence et faisant une référence systématique aux « os » semblent converser avec le marqueur de paroles, le conteur¹²¹. En effet, la première épigraphe « Songe immobile des os, de ce qui a été, n'est plus, et qui pourtant persiste en l'assise d'un éveil » (Chamoiseau, 17), renvoie à ce que l'auteur écrit quelques lignes plus loin dans la narration :

Les histoires d'esclavage ne nous passionnent guère. Peu de littérature se tient à ce propos. Pourtant, ici, *terres amères des sucres*, nous nous sentons submergés par ce nœud de mémoires qui nous âcre d'oublis et de présences hurlantes. [correspondant à : « Songe immobile des os, de ce qui a été, n'est plus ... »] (17, en italique dans le texte).

Pour continuer :

À chaque fois, quand elle veut se construire, notre parole se tourne de ce côté-là, comme dans l'axe d'une source dont le jaillissement encore irrésolu manque à

¹²¹ On se souvient que c'est en touchant les os, cette « relique », que l'auteur se sent alors envahi par un besoin irrépissable d'écrire.

cette soif qui nous habite, irrémédiable. [correspondant à : « ... et qui pourtant persiste l'assise d'un éveil »] (17-8)

De cette manière, chaque épigraphe nous donne une indication sur le processus d'écriture de l'histoire, comme pour marquer la présence de l'écrivain et retracer son intention créatrice. Cette communication entre le texte (et l'intertexte), l'écrivain (ou « guerrier de l'imaginaire », comme aime à l'appeler Chamoiseau), et le lecteur, prend alors tout son sens dans le dernier « chapitre » du roman qui décrit la genèse de l'histoire que le lecteur vient de lire. Le guerrier de l'imaginaire explique en effet à son lecteur les origines du récit, délivrant une conclusion – ou une coda pour reprendre un terme de musicologie – dans laquelle l'évolution créatrice de l'écriture est mise en avant. L'intertexte associé à l'épigraphe agit en écho à la narration en soulignant l' « *invincible intention du vouloir créateur* » (épigraphe, 141, en italique dans le texte). L'intertexte mentionnent effectivement : « (...) Ce qui fut retraite, tremblement, fureur de l'être et fumée des bois charbonnés peu à peu cède à l'engrais. Les histoires, les doubles, se réduisent, s'unifient » (140), illustrant le repli des histoires, de la mémoire pour former le support de l'écriture.

Ainsi, la structure musicale découverte dans *l'esclave vieil homme et le molosse* est principalement liée à la présence de cadences qui, sous diverses formes (intertexte, épigraphes mais aussi mouvements des chapitres eux-mêmes), donnent une rythmique au récit. Cependant, le texte lui-même fournit également une série d'éléments sur la musicalité du roman, par l'intermédiaire, notamment, d'une langue qui se veut « un outil »¹²², une langue empreinte d'oralité. Cette oralité si persistante au grès des phrases invite le lecteur à « écouter » l'histoire qu'il lit. Le conteur (tant sur le plan diégétique que sur le plan extra-diégétique) fait valoir sa présence en se nourrissant de ce qui se trouve

¹²² Mot utilisé par Patrick Chamoiseau dans un entretien accordé à Luigia Pattano, le 5 janvier 2011 à Fort-de-France. Il considère en effet que « (...) la langue n'est plus un marqueur identitaire déterminant. C'est un outil. (...) ».

autour de lui pour « sustenter son verbe. Et de ce verbe [...] éveill[er] la vie » (47). Par le manque de dialogue dans le récit, le personnage principal se voit donner une voix par l'intermédiaire du conteur. Cette narration poétique active se décèle à travers les phrases, souvent très courtes, qui décrivent une rapidité des émotions, mais également des événements, donnant au lecteur une impression de tension extrême :

Cette fois, quand il approche du grillage, le molosse se lève. Le vieil homme esclave s'arrête. Pour la première fois depuis tant d'années, il regarde le monstre. Ce dernier se rapproche avec lenteur. Regard fixe. Mesureur. Oreille alarmée. Gueule légèrement mousseuse. Immobile face au vieil homme esclave qui le regarde encore plus immobile. L'esclave vieil homme lui fait un geste dont il ignore la signification, un mouvement imperceptible, que nul ne voit mais que le molosse suit de ses pupilles glacées. (54-5)

Cette succession de phrases, parfois même composées d'un seul mot, rythme non seulement le paragraphe, mais également la confrontation entre l'esclave vieil homme et le molosse. Cette rythmique phrastique associée à une langue volontairement « créée »¹²³ propose alors une vision musicale du texte écrit. En effet, le texte est parsemé de mots composés tels que « roussi-caramel » (26), « bécunes-mères » (40), « hurler-anmoué, découvrir, saisir-déraidir » (49) ou bien encore « remugles-cimetières » (94). Cette création de mots français, dont certains sont empruntés à la langue et à l'imaginaire créole, rappelle alors l'improvisation si caractéristique de la musique jazz. Cette improvisation, qui s'utilise à partir « d'un matériel thématique » (Ténot, 127) déjà existant, a subi une

¹²³ Dans son même entretien avec Luigia Pattano, Patrick Chamoiseau indique, en effet, que « J'écris en français, mais j'essaie d'imaginer comment les gens l'auraient dit en créole et comment ils l'auraient vu en créole. Et le français est mis au service d'une 'vision créole' de la situation. ». Il explique ainsi l'aspect « multilingues » de sa propre écriture, par la création de mots français empruntés à la langue et à l'imaginaire créole, et dont *l'esclave vieil homme et le molosse* en est un exemple frappant.

évolution importante dans le jazz¹²⁴ pour atteindre la « phrase-chorus, ou variation libre » (ib). Cette technique « (...) offre des possibilités pratiquement illimitées, l'improvisateur négligeant la mélodie pour inventer des lignes mélodiques absolument nouvelles à partir du squelette harmonique du thème » (ib). En s'appuyant sur la langue créole pour créer un nouveau français « au service d'une 'vision créole' de la situation », Chamoiseau s'inspire, de façon somme toute inconsciente, d'une technique d'improvisation proche de celle employée dans le jazz. En proposant une langue nouvelle influencée par le créole, l'auteur offre une poétique dynamique pour composer son texte, dont l'association de la langue et des images tirées de l'univers créole donne au roman, par effet d'improvisation, une identité particulière propre à « l'auteur Chamoiseau ».

Ainsi, la composition textuelle des romans de Léonora Miano et de Patrick Chamoiseau emprunte, de façon volontaire ou involontaire, des procédés jazzistiques qui imprègnent le récit d'une musicalité évidente. Alors que l'œuvre de Miano s'inspire en partie de la structure même du genre musical, le roman de Chamoiseau, lui, l'utilise également pour mettre à profit une langue nouvelle constitutive d'un certain degré d'improvisation : la création d'un univers harmonique distinctif à travers l'usage d'images et de langue créole.

4.2.c

Entre théâtralité et théâtralisation : Mise en scène (textuelle) de l'immigration dans Bleu Blanc Rouge

Tandis que *Contours du jour qui vient* et *L'esclave vieil homme et le molosse* se distinguent par leur utilisation de la forme musicale, *Bleu Blanc Rouge* met en avant une certaine théâtralité pour mettre en scène le récit. Bien que nous ayons affaire à un texte en prose, Alain Mabanckou utilise, à la fois dans la structure narrative mais également dans

¹²⁴ Pour une description plus précise de cette évolution, voir l'entrée de Frank Ténor dans son *dictionnaire du jazz* à la page 127.

l'univers sémantique, des éléments (ou signes) empruntés au genre théâtral. Dans ces *Essais critiques* de 1964, Roland Barthes définit la théâtralité comme « une épaisseur de signes »¹²⁵ (Barthes, « Littérature et signification », web), c'est à dire comme une « polyphonie » de signes qui prennent forme sur la scène d'un théâtre. De cette façon, il précise que la théâtralité,

c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est une sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. (Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », web).

Par cette définition, Barthes nous indique donc que la théâtralité est tout ce qui entoure l'écrit théâtral, tout ce qui peut être utilisé dans la représentation visuelle du texte ; le langage de la scène. Cette vision assez restrictive est, par la suite, « émancipée »¹²⁶ par Bernard Dort qui explique que :

il ne s'agit plus de savoir qui l'emportera, du texte ou de la scène. [...] C'est une compétition qui a lieu, c'est une contradiction qui se déploie devant nous, spectateurs. La théâtralité, alors, n'est plus seulement cette *épaisseur de signes* dont parlait Roland Barthes. Elle est aussi le déplacement de ces signes, leur impossible conjonction, leur confrontation sous le regard du spectateur de cette

¹²⁵ Pour la définition complète : « Qu'est-ce que le théâtre ? Une espèce de machine cybernétique [une machine à émettre des messages, à communiquer]. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent ; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes) ; on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité : une épaisseur de signes. »

¹²⁶ Ce terme est directement emprunté au titre de l'essai de Bernard Dort qui s'intitule *La représentation émancipée*.

représentation émancipée. (Bernard Dort, cité dans « Liminaire. Devenir de l'esthétique théâtrale », 2008, en italique dans le texte).

Ainsi, dans la redéfinition de Dort, le spectateur prend une part active à la théâtralité et participe à la compréhension de la représentation visuelle du texte. Il ne s'agit plus de choisir entre le texte et la scène, mais bien de confronter les deux entités dans un univers affranchi de toute règle. Dans les deux cas, cependant, l'espace de la scène est pris en compte, inscrivant alors la théâtralité comme étant à mi-chemin entre le texte dramatique et sa représentation scénique. De ce fait, « (...) de la même façon que, comme l'écrivait Jacques Derrida : 'Le théâtre est né dans sa propre disparition'¹²⁷, il est tout à fait concevable que la théâtralité soit née dans sa propre dissolution, entraînant avec elle sa dissémination dans les autres genres (le roman notamment) (...) »¹²⁸ précise Jacques Goetschel.

Dans *Bleu Blanc Rouge* d'Alain Mabanckou, il me semble alors difficile d'évoquer totalement le concept de théâtralité pour identifier une certaine performance du récit dans la mesure où la notion de « scène » ou de « représentation dramatique » ne figure pas, à proprement parler, dans le récit. Cependant, et bien que certains éléments puissent s'y associer, il m'apparaît plus juste de parler de théâtralisation du roman, c'est à dire de considérer les procédés et le processus de la théâtralité dans le roman. En effet, dans la construction de son roman, l'auteur utilise certaines techniques que l'on pourrait lier au théâtre. La structure même du roman s'inspire, en quelque sorte, de l'univers théâtral avec la présence d'une « ouverture » et d'une « fermeture » qui encadrent le récit. Ces deux « chapitres », respectivement introductif et conclusif, agissent à la manière d'une ouverture et d'une fermeture de rideau, comme pour planter le décor du roman, introduire

¹²⁷ Jacques Goetschel précise que cette citation de Derrida est tirée de « Freud et la scène de l'écriture »

¹²⁸ Cette citation est tirée de son article « Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche ».

les personnages et leur donner une direction psychologique. L'ouverture de *Bleu Blanc Rouge* nous présente le protagoniste Massala-Massala dans une prison, attendant son rapatriement dans son Congo natal. Son introspection nous donne une idée précise de l'état d'esprit dans lequel il se trouve et le lecteur comprend rapidement qu'il va suivre alors son périple tant géographique que psychologique. La fermeture, légèrement plus courte que l'ouverture, nous présente une sorte d'épilogue du voyage de Massala-Massala et son retour effectif au Congo. De cette manière, le lecteur se retrouve spectateur de l'expérience du protagoniste, et suit avec attention son évolution au cours des actes et des scènes qu'il traverse. En s'intéressant alors de plus près à l'agencement des parties constituant la narration, on s'aperçoit que le roman compte deux parties principales, respectivement intitulées « Le pays » et « Paris », qui, dans un esprit de théâtralisation, peuvent être associées à des actes. En effet, au théâtre, l'« acte » est une subdivision de la pièce qui définit, en général, une unité de temps ou de lieu. Cet outil sert souvent au dramaturge à créer des ellipses temporelles ou des changements de lieu dans le but de faire progresser l'intrigue. Dans *Bleu Blanc Rouge*, ces deux « actes » permettent à l'auteur de situer l'action de son roman dans deux espaces géographiques bien distincts, « Le pays » (c'est à dire le Congo) et « Paris », offrant ainsi à son lecteur une incursion dans l'univers du protagoniste sans pour autant le déstabiliser. De plus, à l'intérieur même de ces deux actes, Alain Mabanckou prend soin d'en détailler les différentes étapes en donnant un titre à chaque avancée du récit. Ces « titres » spécifiquement placés sur la même page, les uns après les autres, juste avant le début de la narration, fonctionnent, de façon déguisée, comme des scènes permettant, une fois encore, de diviser la progression de l'intrigue. Par exemple, la première partie, « Le pays », comporte neuf « scènes » intitulées : « Moki et son retour », « l'ombre de Moki », « le père de Moki », « le Général de Gaulle », « la villa blanche », « les taxis », « la légende des aristocrates », « le nouveau-né » et « *Paris est un*

grand garçon » (Mabanckou, 33, en italique dans le texte). Chacun de ces titres, bien que non mentionnés dans le texte lui-même, fournit une description à peine déguisée de la progression de l'« acte », et chaque scène déroule la narration de façon chronologique. En utilisant ces techniques, Mabanckou réussit donc à théâtraliser son roman en incorporant certains signes théâtraux dans la composition structurelle du récit.

De plus, dans l'univers diégétique de l'œuvre elle-même, l'artifice, élément essentiel du théâtre, occupe une place prédominante. Sans entrer dans des détails qui n'auraient certainement pas leur place dans cette partie de l'étude, Alain Mabanckou met en avant le thème de l'artifice et de la désillusion dans l'évocation de l'immigration parisienne¹²⁹. Ainsi, le roman qu'il écrit serait la scène idéale (au sens littéral du terme) pour proposer une réflexion sur la mise en scène de la réalité migratoire entre l'Afrique (et plus précisément le Congo) et la France. De cette manière, la théâtralisation du roman se fait également par le jeu thématique, qui est repris au sein même de la narration dans la description de Moki, et le véritable spectacle que celui-ci offre à ses concitoyens lors de son retour au pays. La mise en scène de son retour, mais également de sa prétendue vie parisienne, vient confirmer l'effort de l'auteur d'emprunter certains éléments de l'univers théâtral pour rappeler la théâtralisation de l'immigration non seulement à travers la thématique générale du roman mais également par sa composition. Le retour de Moki se fait, en effet, en grande pompe. Flanké de deux apprentis « gardes du corps », ironiquement surnommés « Dupond et Dupont » par le narrateur, tout de lin blanc vêtu (« *[le lin] se porte avec gentillesse et se froisse avec noblesse* » (69, en italique dans le texte)), et portant des lunettes de soleil dernier cri, Moki monte le spectacle de son arrivée dans le but d'exposer sa réussite. À travers ce personnage, Mabanckou prend soin de

¹²⁹ Pour plus d'informations, voir chapitre correspondant à l'étude du roman.

détailler la manière dont il se présente à la foule venue en masse pour l'admirer et écouter le récit de son succès parisien :

Aussitôt qu'il était hors du véhicule, s'avisant que les regards étaient braqués sur lui, il se livrait à une démonstration proche d'un défilé de mode (...). Il déboutonnait sa veste (...). Sous la chemise transparente, la peau éclaircie, presque pâle, sans irritations (...). Le Parisien rajustait son pantalon jusqu'au nombril. Le geste était gourmé, compassé et étudié (...). Un de ces frères lui tendait des lunettes de soleil Emmanuelle Khanh, non pour les porter, mais pour les poser légèrement au-dessus du front. (...). Les filles (...) éructaient de frénésie. (71)

Cette représentation millimétrée laisse la foule en délire et décrit la théâtralité de la migration en tant que « perception de la scène comme lieu du jeu et de l'artifice » (Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 358.). Se montrer, être dans l'excès, créer l'illusion de la réussite deviennent des éléments essentiels à la survie du mythe français. Ainsi, comme pour renforcer cette thématique, le roman, en tant qu'entité littéraire, présente au lecteur sa théâtralisation (sous l'impulsion évidente de l'auteur) pour « accentuer le côté théâtral, en montrer les ficelles, le faire se dédoubler comme dans un miroir » (Kwozan, « *Vers la surthéâtralisation dans l'œuvre dramatique de Jean Giraudoux* », 100). Entre théâtralité et théâtralisation, univers diégétique et espace extradiégétique, *Bleu Blanc Rouge* offre ainsi au lecteur une représentation de l'immigration par le jeu d'association de la performance textuelle et de la thématique.

Ainsi, que ce soit dans *Bleu Blanc Rouge*, *L'esclave vieil homme ou le molosse* ou bien encore *Contours du jour qui vient*, l'espace littéraire est structuré par les auteurs comme un instrument de communication pour leurs lecteurs. En utilisant l'écriture comme

un instrument générateur d'espace (tant sur le plan sémantique que sur le plan stylistique), ils définissent leur texte comme un outil dont le lecteur devra s'emparer pour y ajouter sa propre expérience. La collision de leurs expériences respectives, celle du lecteur et de l'auteur, permettra alors au texte de créer un espace de significations infiniment ouvert. Ainsi, comme l'a expliqué Gérard Genette dans son ouvrage *Figures II* (et comme analysé en introduction), ce qui crée « la spatialité sémantique [du] discours littéraire » (Genette, 47), c'est la concomitance du sens dégagé par le texte avec le système d'écriture choisi par les auteurs.

Les auteurs, Patrick Chamoiseau, Léonora Miano et Alain Mabanckou, mettent ainsi en place un espace romanesque dynamique à la fois par l'intermédiaire de la relation établie entre les protagonistes et l'espace environnant, mais également par le lien qui existe entre l'auteur (créateur) et le lecteur (récepteur). Ce dernier, par le jeu des expériences, va, en effet, « combler les trous » du récit par son imaginaire et ainsi proposer sa participation à la spatialité du texte littéraire. Alors que Patrick Chamoiseau invite son lecteur dans le monde sylvestre martiniquais, Léonora Miano, elle, privilégie le dynamisme de l'expérience de la narratrice dans sa relation avec son environnement pour offrir au lecteur une dimension personnalisée de l'espace. Alain Mabanckou, quant à lui, propose deux réalités de la ville de Paris à mi-chemin entre l'illusion et une certaine réalité migratoire. Cet espace romanesque est par la suite soutenu par un système d'écriture particulier qui met en avant la performance du texte (la performance de la « page ») grâce à l'intégration d'éléments musicaux d'un côté (et particulièrement jazzistiques chez Léonora Miano – et dans une certaine mesure Patrick Chamoiseau –) et de composants littéraires, tels que le théâtre, de l'autre.

Dans les trois textes étudiés, nos auteurs utilisent donc le dynamisme de l'espace romanesque associé à une certaine « performance » du récit pour organiser ce que Genette

appelle la « spatialité littéraire ». De cette façon, l'organisation diégétique et structurelle des ouvrages se combine dans le but d'élaborer l'espace littéraire.

Conclusion

Pour ce travail, je m'étais donnée comme objectif d'explorer la question de la construction de l'identité dans sa relation avec l'espace à travers trois romans francophones tous publiés entre la fin du XXe siècle et le début du XXIe siècle : *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau, *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano et *Bleu Blanc Rouge* d'Alain Mabanckou. L'origine de ces œuvres ne constituant pas nécessairement la base de ce questionnement, je me suis intéressée à trois romans, tirés à la fois de la littérature africaine et caribéenne, qui décrivent une quête identitaire favorisée par un lieu d'origine endémique. Cet espace originel trop souvent fragile contraint les individus à négocier, dans la douleur, un départ imposé. Que ce soit à la suite d'une fuite, d'un rejet ou bien encore dans le but d'émuler une réussite, tous les protagonistes se retrouvent face à une réappropriation de leur identité qui passe par une compréhension de l'espace qui les entoure. Cette quête identitaire, qui est le catalyseur d'une construction de l'identité, ne s'inscrit cependant pas dans une exploitation des espaces mais plutôt dans la création d'un système relationnel avec ce dernier. L'identité semble ainsi bien connectée à l'espace non dans son absorption mais au contraire dans son partage. En partant du concept de « l'identité rhizomique » défini par Gérard Deleuze et Félix Guattari, mais également de l'idée de Relation émise par Édouard Glissant, ce que j'ai alors tenté de démontrer, c'est la manière dont ces nouvelles identités se doivent, pour exister, de s'inscrire dans une logique de non-fixité des relations, c'est-à-dire dans un rapport de prendre et donner ou comme l'énonçait Glissant « se changer en échangeant avec l'autre, sans se perdre, ni se dénaturer ».

Que ce soit dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, *Contours du jour qui vient* ou bien encore *Bleu Blanc Rouge*, Patrick Chamoiseau, Léonora Miano et Alain Mabanckou mettent en scène des individus qui, dans un certain désespoir existentiel,

quittent leur lieu d'origine afin de trouver refuge dans ce qui ressemble à un « voyage initiatique ». Qu'ils en soient conscients ou pas, ce voyage les place en face des difficultés de leur existence et à travers les espaces qu'ils traversent, mais également les individus qu'ils rencontrent, les protagonistes entrent dans une quête identitaire qui leur permet de comprendre les mécanismes de ce qui constitue leur individualité.

On se rend compte que cette quête identitaire n'est cependant pas une entreprise des plus aisées et que la réussite reste bien souvent relative. Peut-on seulement parler d'une réussite identitaire ? Probablement pas. La mouvance d'une identité ne peut être en adéquation avec une « réussite » identitaire qui, elle, impliquerait une certaine stabilité, un but atteint. Or, la mouvance engage le caractère fluctuant de l'identité, sa particularité changeante. De ce fait, l'identité ne « réussit » pas mais se construit, ne pouvant atteindre une plénitude sans entraîner la mort du sujet. C'est la compréhension de la multiplicité de l'identité, de la nécessité du partage qui rend alors l'individu en pleine possession de ses moyens pour interagir avec l'espace qui l'entoure, que celui-ci soit géographique, naturel ou bien encore humain. On parle alors d'une hybridité des identités (une hybridité en perpétuel mouvement) qui se place en opposition aux identités anthropophages qui, en absorbant l'espace, entraîne l'échec du processus identitaire.

Les trois auteurs étudiés pour ce projet, Léonora Miano, Patrick Chamoiseau et Alain Mabanckou, représentent tous un exemple de cette nécessité d'hybridité identitaire. En commençant mon analyse par un « contre-exemple », celui de Massala-Massala dans *Bleu Blanc Rouge*, j'ai tenu à mettre en avant une expérience identitaire en totale opposition avec celle vécue par les deux autres protagonistes (l'esclave vieil homme et Musango). Alors que chez Miano et Chamoiseau, l'esclave vieil homme et Musango aboutissent à une compréhension de leur identité multiple et ouverte, Massala Massala, le protagoniste de *Bleu Blanc Rouge*, connaît une toute autre conclusion. En effet, ce dernier

qui se replie dans un besoin d'imitation s'enferme dans une identité étrangère qui le précipite dans une mort métaphorique.

Alain Mabanckou met ici en relation l'identité avec l'illusion d'une France « eldorado » qui vient altérer la perception qu'un individu a de lui-même. Le processus d'individuation engagée dans la construction identitaire se trouve ainsi affaibli par le mythe français (mais surtout parisien) et ne peut complètement se réaliser. En effet, selon l'analyse de Carl G. Jung, l'individuation suppose de dépasser le jugement d'autrui, or Massala-Massala voulant agir par mimétisme ne peut accepter la transformation. Il se laisse envoûter par le spectacle mis en scène par les retours incessants de ceux « qui ont réussi » faisant donc apparaître une certaine matérialisation de l'identité¹³⁰. Mabanckou montre alors que l'identité du personnage est continuellement manipulée par une image chimérique de la migration et de la réussite, idéalisant, par la même occasion, l'espace français.

Avant même le départ pour la France, l'identité est savamment structurée par l'imaginaire des migrants congolais qui paradent dans les rues de la ville avec l'apparence du succès. Cette parade se lie, comme l'indique Moudileno, à « une double focalisation : focalisation géographique sur la capitale mythique, et focalisation symbolique de l'identité migrante sur le corps » (115), mettant en lumière l'importance de l'apparence dans le développement de l'identité intimement liée à la représentation, tant symbolique que théâtrale, du migrant. De ce fait, l'identité de Massala-Massala commence à se confondre alors même qu'il est toujours sur le territoire congolais. Cet espace congolais, par l'intermédiaire du retour anticipé de Moki, se transforme en un piège qui se referme chaque fois qu'un migrant rentre au pays et expose sa réussite aux yeux de tous, réussite

¹³⁰ Ce que j'entends par une matérialisation de l'identité, c'est le fait que ce qui définit l'identité du protagoniste ce sont des objets (comme le visa ou bien encore un nom de famille), des espaces (des non-lieux), une apparence physique qu'il faut avoir (le phénomène de la sape).

plus que jamais symbolisée par le paraître. Espace, identité et paraître semble donc participer à ce que Lydie Moudileno appelle une « mise en scène des identités » et qui s'inscrit dans un discours de déconstruction de l'identité plus que de reconnaissance de soi.

L'arrivée à Paris ne se passe guère mieux et continue, au contraire, à empêcher l'identité de se développer. L'échange entre l'espace français et le protagoniste ne se produit pas car il n'a de cesse d'emprunter des identités (nouveaux noms, nouveaux papiers d'identité) et de vouloir reproduire des comportements qui lui sont étrangers. Ne sachant plus vraiment qui il est, il éprouve de nombreuses difficultés à échanger avec l'espace français et donc à comprendre son identité. L'image schizophrène que lui renvoie le miroir symbolise l'impuissance du personnage à réaliser son individualité et à concrétiser son cheminement intérieur. Aucune relation ne s'établit entre lui et l'espace qu'il occupe et tout autour de lui le condamne à l'échec. En voulant reproduire une identité, il en absorbe les facettes. Par le mimétisme de l'autre, le protagoniste reste bloqué dans l'image que celui-ci lui renvoie et l'éternelle réactivation du mythe français ne fait qu'aggraver la situation.

Léonora Miano, quant à elle, nous présente une renaissance identitaire basée sur une volonté de s'ouvrir au monde et de créer un espace d'échange fondamental à une identité « en relation ». À l'origine, l'identité chez Miano est, comme dans les trois romans analysés dans ce projet, une identité atrophiée par un milieu troublant le discernement de l'individualité. Alors que chez Mabanckou, l'individualité du protagoniste est mise à mal par son statut d'« imitateur », dans le cas de la petite Musango, c'est sa propre mère qui agit comme la source principale de la non-existence de sa condition d'être humain. Cette dernière la considère, en effet, comme un être maléfique qu'il est impératif d'éliminer (soit par la mort soit par le bannissement) provoquant à cette

occasion le mutisme de l'identité de la jeune enfant. Son rejet du milieu familial se fait l'écho d'une série d'abandons et d'exclusions qu'elle va subir tout au long de son périple. Pour Miano, l'errance de la petite fille (et le rejet de sa mère) devient le catalyseur de sa volonté de reconnaissance qui ne peut s'effectuer que dans la confrontation avec ses origines. L'espace joue alors une double fonction : une fonction destructrice associée à une fonction structurante. En effet, chaque espace traversé présente dans un premier temps, pour Musango, une difficulté à surmonter. De ce fait, Miano, qui décrit trois types d'espaces : corporel, familial et géographique, utilise l'espace comme une arme poussant d'abord l'héroïne dans ses retranchements. Les diverses attaques qu'elle subit sur son corps d'enfant la définissent, dès le début, comme un être abject qui lui donne, de fait, une image d'elle-même néfaste et déstabilisante. L'espace corporel devient ainsi le réceptacle de la vulnérabilité de l'identité rendant visible les carences de celle-ci.

Cependant, pour Miano, la fragilité de l'identité ne se lit pas seulement dans un rapport à la fragilité du corps mais elle se matérialise également par un espace familiale instable. À travers la description de l'univers familial de son héroïne (une mère tyrannique et un père décédé), Miano nous met donc en présence d'une tendance qui montre qu'un déséquilibre dans la conception de l'espace familial se révèle être un catalyseur du dysfonctionnement de l'existence. La notion de famille tout comme celle de la parenté, quand elles représentent des entités instables, viennent handicaper la construction de l'identité. Par conséquent, l'idée que se fait Paul Osterrieth de l'espace familial, à savoir l'impossibilité de dissocier l'individu de son milieu et principalement le bien fondamental qu'un milieu familial équilibré dispose sur le développement de l'enfant, s'applique parfaitement à la situation de Musango. La mort de son père ainsi que l'exclusion constante de sa mère s'inscrivent donc dans un parcours psychologique vulnérable dans lequel la subjectivité de la petite fille, mais aussi sa conscience d'« être au monde », ne

peuvent pleinement se développer. L'espace familial représente dans ce roman une carence de la structuration de l'être en devenir et la relation que la protagoniste établit avec cet espace s'avère précaire.

La fragilité de son corps mais également l'instabilité de son milieu familial la contraignent ainsi à s'engager dans une errance qui la mène dans de nombreux espaces qui, chacun à leur manière, influence sa construction identitaire. C'est, en effet, sur la route que Musango comprend la nécessité d'échanger et de se confronter à ses origines. D'une errance, c'est-à-dire d'un état où elle ne peut se fixer, elle passe à une migration qui la conduit à rechercher sa mère afin de se confronter à ses origines. Pour Miano la construction identitaire se retrouve ainsi liée à l'exigence de l'origine et les rapports que l'identité établit avec l'espace s'inscrivent dans un processus à la fois destructeur et salvateur. La violence de certains espaces ne fait, en effet, que renforcer le désir d'embrasser son individualité. Tout d'abord fragilisée par l'espace, l'identité se renforce dans la compréhension d'un échange et dans l'ouverture à la différence. Chez Miano, Musango réussit son pari de trouver sa place dans le monde et participe de ce fait à penser l'identité non dans sa fonction permanente mais plutôt dans sa versatilité.

Dans le roman de Patrick Chamoiseau, *l'esclave vieil homme et le molosse*, l'auteur nous y décrit une double transformation identitaire : celle de son protagoniste (l'esclave vieil homme) mais aussi celle de l'écrivain, et établit un pont entre l'univers diégétique et l'espace littéraire. *L'esclave vieil homme et le molosse* se place, en effet, dans un entre-deux, dans un espace où le réel s'intercale dans l'univers narratif, et dans lequel cette double transformation identitaire a lieu. Cette double transformation, celle du protagoniste puis celle de l'auteur, se maintient dans un échange avec l'espace environnant « naturel » et détermine un besoin de s'affranchir, pour le protagoniste, d'une non-existence mais également pour l'auteur un besoin de conquérir un nouvel espace

littéraire, l'espace créole, pour ainsi se placer en véritable guerrier ; le guerrier de l'imaginaire. Dans *l'esclave vieil homme et le molosse*, Chamoiseau utilise donc, dans un premier temps, la conquête de l'identité de l'esclave vieil homme comme point de départ pour établir la nécessité d'une reconnaissance de la multiplicité des cultures, des histoires, et des langues si chère au développement d'une identité « en-relation ». En effet, l'esclave vieil homme passe d'un état de soumission et de répression à une condition d'homme « libre » (au sens physique car il réussit à s'enfuir de la plantation mais également au sens métaphorique parce qu'il libère son identité) et représente ainsi une partie de l'identité créole dans sa compréhension (et son acception) d'une identité multiple. C'est à travers le motif de la Pierre que Chamoiseau réussit à « créoliser » l'identité en faisant d'elle le symbole de la création du lieu Martinique et des peuples qui le composent. Elle manifeste ainsi d'un entrelacement d'Histoires, d'une diversité des cultures et des langues si chère aux écrivains créoles pour permettre à l'esclave vieil homme de s'élever en symbole de l'homme créole. Cette révélation combinée à une irradiation des mémoires fauche le vieil homme qui meurt dans la ravine dans laquelle il était tombé donnant ainsi le pouvoir à l'écrivain d'écrire une « histoire caraïbe » (Chamoiseau, *esclave*, 146). La mort du vieil homme donne alors à Chamoiseau la possibilité d'intégrer la transformation du marqueur de paroles en guerrier de l'imaginaire liant ainsi les deux univers et attestant de l'émergence de l'identité créole.

Il devient alors évident que, d'une certaine manière, les destins de l'écrivain et du protagoniste se lient dans le rapport intime que l'auteur entretient avec son œuvre. Chamoiseau, avec ce roman, montre que l'identité de l'œuvre littéraire fait écho à l'univers diégétique et qu'un passage de relais s'effectue entre l'auteur, le texte, et le lecteur. Autrefois marqueur de paroles, l'écrivain devenu guerrier de l'imaginaire se bat pour l'émergence d'un imaginaire créole qui s'érige en opposition à l'occidentalisation de

la Caraïbe et qu'il combat à travers une nouvelle poétique nourrie par la diversité des peuples. Grâce à l'intervention de l'écrivain dans la fiction, *l'esclave vieil homme et le molosse* effectue la transition entre l'univers narratif et la création littéraire faisant ainsi de l'espace créé le reflet d'une réappropriation de l'espace martiniquais dans son ensemble, liée à une jouissance de son identité créole.

De cette manière, Chamoiseau présente une particularité par rapport aux deux autres auteurs qui est de mettre en avant le rôle de l'écrivain (devenu ici guerrier de l'imaginaire) dans la création littéraire. Cette implication si déterminante de l'écrivain dans la narration m'a permis d'établir un pont entre l'univers diégétique et l'espace littéraire pour ainsi m'intéresser à la manière dont le texte entre en relation avec les éléments qui lui sont extérieurs, et ceci afin de produire ce que Gérard Genette appelle une « spatialité littéraire ». Cette production d'une spatialité littéraire trouve sa source dans un espace littéraire en mouvement, un espace littéraire « en performance ». Cette spatialité littéraire, telle qu'elle a été établie par Genette, permet de comprendre la relation qui s'installe entre le texte et le lecteur, mais également, dans une certaine mesure, entre l'auteur et le lecteur, entre l'auteur et son texte.

À partir de cette constatation, on comprend alors que l'espace littéraire est structuré par les auteurs comme un instrument de communication pour leurs lecteurs. En utilisant l'écriture comme un instrument générateur d'espace (tant sur le plan sémantique que sur le plan stylistique), ils définissent leur texte comme un outil dont le lecteur devra s'emparer pour y ajouter sa propre expérience. La collision de leurs expériences respectives, celle du lecteur et de l'auteur, permettra alors au texte de créer un espace de significations infiniment ouvert.

Les auteurs, Patrick Chamoiseau, Léonora Miano et Alain Mabanckou, mettent ainsi en place un espace romanesque dynamique à la fois par l'intermédiaire de la relation

établie entre les protagonistes et l'espace environnant, mais également par le lien qui existe entre l'auteur (créateur) et le lecteur (récepteur). Ce dernier, par le jeu des expériences, va, en effet, « combler les trous » du récit par son imaginaire et ainsi proposer sa participation à la spatialité du texte littéraire. Alors que Patrick Chamoiseau invite son lecteur dans le monde sylvestre martiniquais, Léonora Miano, elle, privilégie le dynamisme de l'expérience de la narratrice dans sa relation avec son environnement pour offrir au lecteur une dimension personnalisée de l'espace. Alain Mabanckou, quant à lui, propose deux réalités de la ville de Paris à mi-chemin entre l'illusion et une certaine réalité migratoire. Cet espace romanesque est par la suite soutenu par un système d'écriture particulier qui met en avant la performance du texte (la performance de la « page ») grâce à l'intégration d'éléments musicaux d'un côté (et particulièrement jazzistiques chez Léonora Miano – et dans une certaine mesure Patrick Chamoiseau –) et de composants littéraires, tels que le théâtre, de l'autre.

Dans les trois textes étudiés, nos auteurs utilisent donc le dynamisme de l'espace romanesque associé à une certaine « performance » du récit pour organiser ce que Genette appelle la « spatialité littéraire » : « un système de relations purement différentielles où chaque élément se qualifie par la place qu'il occupe dans un tableau d'ensemble et par les rapports verticaux et horizontaux qu'il entretient avec les éléments parents et voisins » (Genette, *la littérature et l'espace*, 45). De cette façon, l'organisation diégétique et structurelle des ouvrages se combine dans le but d'élaborer l'espace littéraire. C'est donc ensuite dans cet espace littéraire que les auteurs vont pouvoir définir leur propre vision de la construction identitaire. La « mise-en-relation » de l'identité commence dès lors dans l'écriture à travers l'échange que le texte (et l'auteur) établit avec le lecteur, mais également à travers la spatialité du texte qui va générer des identités dans l'univers diégétique.

De ces identités « diégétiques », Mabanckou, contrairement à Miano ou bien encore Chamoiseau, en offre un constat d'échec. Faisant se confronter deux espaces, Paris et le Congo, il met en avant l'idéalisation de l'espace et son emprise sur le développement de l'identité. Alors que chez Miano et Chamoiseau, comprendre et partager avec l'espace est la clé de voûte de l'identité, chez Mabanckou, ce système est mis en danger par une absorption de l'autre, par une volonté de l'imiter. Dans ces trois romans, l'identité, d'abord mise à mal par un espace originel pathologique, ne peut exister de façon idéale, et doit donc quitter cet espace pour se construire indépendamment de celui-ci. Entre alors en jeu une négociation de l'identité en rapport avec les espaces environnants qui impose, de cette manière, de faire le « deuil de l'origine »¹³¹ afin de mieux se (re)construire. Cette reconstruction passe par une hybridité des identités s'inscrivant dans la multiplicité des cultures, la pluralité des langues, la diversité des histoires. Une identité stable apparaît donc comme incohérente et manifeste au contraire le besoin d'une mouvance, d'une non-fixité qui est non sans rappeler le fameux « je est un autre »¹³² de Rimbaud. Notre relation aux autres, mais également la relation que nous lions à l'espace qui nous entoure, nous pousse à reconsidérer notre participation à un monde auquel nous ne pouvons totalement appartenir. La présente étude a donc montré que l'identité est, d'une certaine manière, dépendante de ce qui nous entoure bien qu'elle ne puisse se contenter de l'absorber. Elle se doit d'échanger et de partager avec lui.

Cet échange si fondamental avec l'espace dans les nouvelles littératures francophones va, pour ces auteurs, au-delà du cadre de l'écriture pour s'inscrire également dans la construction de leur propre identité. À titre d'exemple, Léonora Miano, qui, après avoir vécu à Douala, arrive en France en 1991 et se découvre « Afropéenne ». Cette

¹³¹ Terme emprunté au titre de l'ouvrage de Régine Robin : *Le deuil de l'origine. Une langue de trop, la langue de moins*.

¹³² Exprimé par Rimbaud dans une lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871.

identité d' « Afropéenne », elle la décrit dans un article qu'elle écrit pour une édition spéciale du journal *Le Monde* en 2010 dans laquelle « huit écrivains africains racontent l'Afrique qui vient » (*Le Monde Magazine*). Dans « Habiter la frontière », elle évoque « l'identité frontalière » qui définit sa propre identité. Elle explique, en effet, que pour elle la « frontière » se situe

dans un espace d'accolement permanent. La frontière est l'endroit où les mondes se touchent, inlassablement. C'est le lieu de l'oscillation constante : d'un espace à l'autre, d'une sensibilité à l'autre, d'une vision du monde à l'autre. C'est là où les langues se mêlent, pas forcément de manière tonitruante, s'imprégnant naturellement les unes des autres, pour produire, sur la page blanche la représentation d'un univers composite, hybride. La frontière évoque la relation. Elle dit que les peuples se sont rencontrés, quelquefois dans la violence, la haine, le mépris, et qu'en dépit de cela, ils ont enfanté du sens. (Miano, « *habiter la frontière* »)

Ainsi, cette « frontière » dont elle parle reflète la manière dont elle se sent dans sa vie personnelle, une Africaine vivant en France, grandissant en langue française, une « Afro-Occidentale parfaitement assumée, refusant de choisir entre [sa] part africaine et [sa] part occidentale ». C'est donc cette identité « frontalière », en constante relation avec ce qui l'entoure, qui manifeste du nouvel enjeu des littératures francophones, mais qui met également en garde contre l'absorption des identités, des cultures dans l'appréhension de cette relation.

Ne pas pouvoir/vouloir considérer une identité ouverte et « en mouvement » amène à préférer fixer l'identité dans des débats politiques, intellectuels, ou bien encore sociologiques qui cristallisent les opinions. Julia Kristeva dans un entretien donné au journal *Libération* en juin 2013 met, en effet, en garde contre le risque « d'ériger en

absolu, en dogme » l'identité, malgré l'inéluctabilité de celle-ci dans la « constitution de l'humain », ce qui aurait pour conséquence d'entraîner des conflits identitaires qui, par la suite, « dégénèrent en crispations communautaires ». Le récent débat sur l'identité nationale en France (2009) en est un des témoins privilégiés. Par la tentative de fixer l'identité¹³³, la France a connu une plus grande division communautaire. De nombreuses voix se sont élevées pour dénoncer l'inefficacité de ce débat dont notamment un collectif d'écrivains emmené par Michel Le Bris et Jean Rouaud qui se pose alors la question d'une « identité-monde »¹³⁴. Se retrouver dans un entre-deux, « ni ici ni ailleurs », permet de ne pas se laisser enfermer dans un sentiment d'appartenance unique qui serait nuisible au développement de l'individualité. Léonora Miano, dans « Habiter la frontière », évoque par ailleurs la valeur de la « multi-appartenance » pour laquelle on ne doit pas « chercher à valoriser l'une ou l'autre des composantes de cette identité, mais de se dire qu'on a le privilège rare de pouvoir choisir le meilleur de chaque culture. » (Miano, « Habiter la frontière »). À partir de ce constat, elle explique alors les difficultés des Européens à s'ouvrir à cette « multi-appartenance » par le « manque de repères » que celle-ci manifeste dans leur identité et qui les empêchent donc de « s'ouvrir sur [leurs] marges ».

De cette manière, loin de vouloir établir l'identité « en relation » comme solution empirique aux problèmes sociaux ou politiques, cette thèse aspire plutôt à poser la

¹³³ La question qui est alors posée aux Français est la suivante : « Pour vous, qu'est-ce qu'être français aujourd'hui ? ».

¹³⁴ Ce collectif auquel participe dix-huit auteurs, dont Azouz Begag, Anna Moï ou bien encore Achille Mbembe, continue le débat commencé en 2007 avec *Pour une littérature-monde* et s'interroge cette fois sur une « identité-monde ». Cet ouvrage, « *Je est un autre* » : pour une identité-monde, paraît en 2010 à la suite du débat sur l'identité nationale organisé par le gouvernement français en 2009 et déclare que « chaque être est un millefeuille, autrement dit un livre composite, qui ne peut se réduire à cette fiction identitaire nationale (...) tandis que naît un monde nouveau où chacun, au carrefour d'identités multiples, se trouve mis en demeure d'inventer pour lui-même une "identité-monde". »

question de savoir dans quelle mesure une telle identité peut influencer les comportements et ce qu'elle peut apporter à chaque lecteur attentif dans la réflexion de sa propre individualité.

Bibliographie

I. Œuvres primaires :

Chamoiseau, Patrick. *L'esclave vieil homme et le molosse*. Paris : Folio, 1997

Mabanckou, Alain. *Bleu Blanc Rouge*. Paris : Présence Africaine, 1998

Miano, Léonora. *Contours du jour qui vient*. Paris : Plon, 2006

II. Œuvres secondaires :

Affergan, Francis. *Exotisme et altérité : Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*. Paris : Presses universitaires de France, 1987

Amondji, Marcel. *L'Afrique noire au miroir de l'Occident*. Paris : Éditions Nouvelles du Sud, 1993

Ariès, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris : Seuil, 1973

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

Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, 1942

---. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : Corti, 1948

---. *Poétique de la rêverie*. Paris : Presses universitaires de France, 1965

---. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France, 1967

---. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Corti, 2004

Bailly, Antoine. « L'émergence du concept de marginalité ; sa pertinence géographique ». *Marginalité sociale, marginalité spatiale*. Dir. André Vant. Paris : Éditions du CNRS, 1986

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.

Barnabé, Jean, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant. *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard, 1990

Barthes, Roland. *Système de la mode*. Paris : Seuil, 1967

---. « La mort de l'auteur ». *Œuvres complètes, t.2*. Paris : Seuil, 1993

- Baudelaire, Charles. *Le peintre de la vie moderne*. 30 avr. 2013. Web.
<http://www.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_29.pdf>
- Baudrillard, Jean, Marc Guillaume. *Figures de l'altérité*. Paris : Descartes & Cie, 1994
- Bauman, Richard. *Story, Performance, and Event : Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press. 1986
- Benoist, Jean. *L'archipel inachevé : Culture et société aux Antilles françaises*. Version numérique de Marcelle Bergeron. Les classiques des sciences sociales. Chicoutimi, 2007
<http://classiques.uqac.ca/contemporains/benoist_jean/archipel_inacheve/archipel_inacheve.pdf>
- Berchet, Jean-Claude. « La préface des récits de voyage au XIXe siècle. » *Écrire le voyage*. Comp. Györy Tverdota. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Folio Essais, 1955
- Bongie, Chris. *Exotic memories : Literature, colonialism and the fin de siècle*. Stanford : Stanford University Press, 1991
- . *Islands and exiles/ The creole identities of post/colonial literature*. Stanford : Stanford University Press, 1998
- Brahimi, Denise. « Voyage et paysage (le Liban de Lamartine et le Sahel de Fromentin). » *Écrire le voyage*. Comp. György Tverdota. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994
- Brathwaite, Kamau. « Jazz and the West Indian Novel, I, II and III ». *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Ed. Alison Donnell et Sarah Lawson Welsh. London and New York : Routledge, 1996
- Brezault, Eloïse. *Afriques. Paroles d'écrivains*. Paris : Mémoire d'encrier. 2010.
- Brunet, Louis. « La conception leibnizienne du lieu et de l'espace ». *Laval théologique et philosophique*. 35.3 (1979) : 263-277
- Burkhart, Charles. « The Phrase Rhythm of Chopin's A-flat Major Mazurka, Op. 59, No.2 ». *Engaging Music: Essays in Music Analysis*. Ed. Deborah Stein. New York : Oxford University Press, 2005
- Butor, Michel. *Essais sur le roman*. Paris : Gallimard, 1964
- Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence Africaine, 1955
- Chamoiseau, Patrick. *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard, 1997
- . « La mise en relation ».< www.potomitant.info/atelier/relation>

- Chamoiseau Patrick, Edouard Glissant. *Quand les murs tombent ; l'identité nationale hors-la-loi ?*. Paris : Galaade éditions, 2007
- Chamoiseau Patrick, Raphaël Confiant. *Lettres créoles : Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*. Paris : Hatier, 1991
- Chancé, Dominique. *L'auteur en souffrance*. Paris : PUF, 2000
- . *Histoire des littératures antillaises*. Paris : Ellipses, 2005
- Chinard, Gilbert. *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française du XVIIe et XVIIIe siècle*. Paris : Hachette, 1913
- Clark, Steve. *Travel Writing and Empire: Postcolonial Theory in Transit*. New York : St. Martin's Press, 1999
- Condé, Maryse. *La parole des femmes*. Paris : L'Harmattan, 1993
- Confiant, Raphaël. Préface à « construire une anthropologie créole ». Raymond Relouzat, *Tradition orale et imaginaire créole*. Martinique : Ibis Rouge, 1998
- Corvol, Andrée. « La forêt ». *Les lieux de mémoire*. Pierre Nora. Tome 3, les Frances, 1^{ère} partie, Conflits et Partages. Paris : Gallimard, 1992
- Cossé Claire, Emmanuelle Lada, Isabelle Rigoni. *Faire figure d'étranger : regards croisés sur la production de l'altérité*. Paris : Armand Colin, 2004
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*. London and New York: Routledge, 1993
- Croгийez, Michèle. *Solitude et méditation : étude sur les Rêveries de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Champion, 1997
- Cros, Michèle. *Anthropologie du sang en Afrique : essai d'hématologie symbolique chez les Lobi du Burkina Faso et de Côte d'Ivoire*. Paris : L'Harmattan, 1990
- Davis, Patrice. « From Text to Performance ». *Performing Texts*, ed. Michael Issacharoff and Robin F. Jones. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1988.
- Davy, Georges. « Vues sociologiques sur la Famille et la Parenté d'après Durkheim ». *Revue philosophique de la France et de l'étranger*.
- De Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe, tome I : Les faits et les mythes*. Paris : Gallimard, 2001
- . *Le deuxième sexe, tome II : L'expérience vécue*. Paris : Gallimard, 2001

- De Boeck, Filip. Le « deuxième monde » et les « enfants-sorciers » en République démocratique du Congo. *Politique africaine*. 80 (2000) : 32-57
< www.cairn.info/revue-politique-africaine-2000-4-page-32.htm.>
- De Certeau, Michel. « Art et faire ». *L'invention du quotidien*. Paris : Union générale d'éditions, 1980
- De Latour, Éliane. « Du ghetto au voyage clandestin : la métaphore héroïque ». *Autrepart*. 19 (2001). 158-176
- De Tocqueville, Alexis. « Rapport à la Chambre des Députés ». Beaumont et Tocqueville, *Le Système pénitentiaire aux États-Unis*, 3^e éd, 1845.
- Definitions : Timbre Ostinato Stride*. W.W. Norton (publisher). Web. 21 mars 2014.
<http://people.virginia.edu/~skd9r/MUSI212_new/materials/definitions1.htm>
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Les éditions de minuit, 1975
- , *Mille plateaux*. Paris : Les éditions de minuit, 1980
- Delpéch, Catherine, Maurice Roelens. *Société et littérature antillaises aujourd'hui : Actes de la Rencontre de novembre 1994*. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 1997
- Denzin, Norman K. « Performance Texts ». *Representation and the Text : Re-framing the Narrative Voice*, ed. William G. Tierney et Yvonna S. Lincoln. Albany : State University of New York Press, 1997
- Diawara, Manthia. « Mémoire d'en-France ». *La culture française vue d'ici et d'ailleurs*, ed. Thomas C. Spear. Paris : Karthala, 2002
- Duchet, Michèle. *Anthropologie et histoire des Lumières*. Paris : Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, Albin Michel, 1995
- Duvignaud, Jean. *Lieux et non-lieux*. Paris : Galilée, 1977
- Eigeldinger, Marc. « Les Rêveries, solitude et poésie ». *Jean-Jacques Rousseau : Quatre études*, ed. Marc Elgeldinger et P.O Walzer. Neuchâtel : Editions de la Baconnière, 1978
- Fanon, Frantz. *Peau noire masques blancs*. Paris : Seuil, 1952
- . *Les Damnés de la Terre*. Paris : La découverte, 2002
- Fonkoua, Romuald. *Le discours de voyages*. Paris : Karthala, 1998
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966
- . *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975

- Freud, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) ». *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard, 1933.
- Garane, Jeanne. *Discursive Geographies : Writing Space and Place in French*. Amsterdam - New York : Rodopi, 2005
- . « Comment faire exister son pays sur la planète littérature : Entretien avec Abdourahman A. Waberi ». *Discursive Geographies : Writing Space and Place in French*. Amsterdam – New York : Rodopi, 2005
- Genette, Gérard. « La littérature et l'espace ». *Figures II*. Paris : Éditions du Seuil. 1969
- Geschier, Peter. « Sorcellerie et modernité : retour sur une étrange complicité ». *Politique africaine*, 79 (2000) : 17-32. 18 Jui. 2013. Web. <www.cairn.info/revue-politique-africaine-2000-3-page-17.htm>
- Glissant, Edouard. *Pour une poétique de la relation*. Paris : Gallimard, 1990
- . *Le Discours antillais*. Paris: Gallimard, 1997
- . *L'intention poétique*. Paris : Gallimard, 1997
- . *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996
- . « Tout-Monde, une poétique de l'archipel (Par-delà Faulkner et Saint-John Perse) ». *French Prose in 2000*, ed. Michael Bishop and Christopher Elson. Amsterdam & New York : Rodopi, 2002
- . Entretien avec Edouard Glissant. *L'invitation au voyage*. 2004. Web
- Gohard-Radenkovic, Aline. *Altérité et identités dans les littératures de langue française*. Paris : Le français dans le monde, 2004
- Goldbrunner, Josef. *Individuation : A Study of the Depth Psychology of Carl Gustav Jung*. London : Hollis and Carter, 1955
- Grelley, Pierre. « Contrepoint - Famille, parenté et éducation en Afrique », *Informations sociales* 154 (2009) : 21-21. 26 mar. 2013. Web. <<http://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2009-4-page-21.htm>>
- Hall, Stuart. « The Question of Cultural Identity ». *Modernity : An Introduction to Modern Societies*, ed. Stuart Hall, David Held, Don Hubert, and Kenneth Thompson. London : Blackwell Publishers, 1995.
- . « Introduction : Who Needs Identity ? ». *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall and Paul du Gay. London : SAGE Publications, 1996.
- Helbo, André. *Theory of Performing Arts*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company. 1987

- Henry, Freeman G. *GEO/GRAPHIES : Mapping the Imagination in French and Francophone Literature and Film*. Amsterdam : Rodopi, 2003
- Herman, Jan. *Le récit génétique au XVIIIe siècle*. Oxford : Voltaire Foundation, 2009
- Hewitt, Leah D. « Transmigrations in Maryse Condé's True Tales ». *French Prose in 2000*, ed. Michael Bishop and Christopher Elson. Amsterdam - New York : Rodopi, 2002
- Irigaray, Luce. *Le corps à corps avec la mère*. Ottawa : Les éditions de la pleine lune, 1981.
- Jacobi, Jolande. *The Way of Individuation*. New York : Harcourt, Brace and World, 1965
- Jacquemin Le Verne, Hélène. *Le sang des femmes*. Paris : Editions in Press, 2002
- Jung, Carl G. *Ma vie : souvenirs, rêves et pensées*. Paris : Gallimard, 1966
- Kane, Momar Désiré. *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*. Paris : L'Harmattan, 2004
- Kellerhals, Jean, Pierre-Yves Trouto et Emmanuel Lazega. *Microsociologie de la famille*. Paris : Presses Universitaires de France. Collection « Que sais-je? ». 1984
- Kohlhagen, Dominik. « Frime, escroquerie et cosmopolisme : le succès du « coupé-Décalé en Afrique et ailleurs ». *Cosmopolis de la ville, de l'Afrique et du monde. Politique africaine*. 100 (2005-2006) : 92-105
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988
- . *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil. 1980
- La Bible en français. Version Louis Segond, 1910. Lévitique (20 :18). 19 fév. 2013. Web. <<http://www.info-bible.org/lsg/03.Levitique.html#20>>
- Labouret, Henri. « La chasse et la pêche dans leurs rapports avec les croyances religieuses parmi les populations du Lobi ». *Annuaire et mémoire du Comité d'études historiques et scientifiques de l'AOF*. 1917
- Le Bris, Michel et Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard, 2007
- Lévinas, Emmanuel. *Altérité et transcendance*. Paris : Poche, 2006
- Ludwig, Ralph. *Écrire la parole de la nuit : la nouvelle littérature antillaise*. Paris : Folio/Essai, 1994
- Mabanckou, Alain, Christophe Merlin. *L'Europe depuis l'Afrique*. Paris : Naïve, 2009

- Madou, Jean-Pol. *Édouard Glissant : de mémoire d'arbres*. Paris : Éditions Rodopi, 2004
- Mbembé, Achille. *De la postcolonie*. Paris : Karthala, 2000
- McCusker, Maeva. « De la problématique du territoire à la problématique du lieu : un entretien avec Patrick Chamoiseau ». *The French Review*. (73 :4), March 2000. 724-733
- Meilaender, Peter C. *Toward a Theory of Immigration*. New York : Palgrave, 2001
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945
- Miano, Léonora. Interview. (titre de l'interview). *Afrique. Paroles d'écrivains*. Par Éloïse Brezault. Montréal : Mémoire d'encrier, 2010. (pages)
- Mildred, Mortimer. *Journeys through the African French novel*. Londres : J.Currey 1990
- Milne, Lorna. *Patrick Chamoiseau : Espaces d'une écriture antillaise*. Amsterdam : Rodopi, 2006
- Moudelino, Lydie. *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*. Paris : Karthala, 1997
- . *Parades postcoloniales : la fabrication des identités dans le roman congolais*. Paris: Karthala. 2006
- Moura, Jean-Marc. *La littérature des lointains*. Paris : Honoré Champion, 1998
- . *L'Europe littéraire et l'Ailleurs*. Paris : PUF, 1998
- . *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF, 1999
- Murdoch, H. Adlai. « Postcolonial Peripheries Revisited : Chamoiseau's Rewriting of Francophone Culture ». *French Prose in 2000*, ed. Michael Bishop and Christopher Elson. Amsterdam - New York : Rodopi, 2002
- Nodot-Kaufman, Claire. « Les Irrégulières : une étude de la menstruation chez Marie Cardinal, Marie Darrieussecq, Jacqueline Harpman et Amélie Nothomb ». Diss. U of Wisconsin – Madison, 2011.
- Osterrieth, Paul-A. « Les milieux ». *Traité de psychologie de l'enfant I*, ed. Hélène Gratiot-Alphandéry et René Zazzo. Paris : PUF, 1970
- Purdy, Anthony. *Literature and the Body*. Amsterdam – Atlanta : Rodopi Perspectives on Modern Literature, 1992
- Rodriguez, Jacques. « Une approche socio-historique de l'errance », *Cultures & Conflicts*, 35 (1999). 25 avr. 2013. Web. <<http://conflits.revues.org/165>>

- Roger, Alain. « Barbarus hic ego : Essai sur le dépaysement. » *Écrire le voyage*. Comp. Gyögy Tverdota. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994
- Rosello, Mireille. *Littérature et identité créole aux Antilles*. Paris : Karthala, 1992
- Rousseau, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris : Folio/Essai, 1969
- Schiefflin, Edward L. « Problematizing Performance ». *Ritual, Performance, Media*, ed. Felicia Hughes-Freeland. London - New York : Routledge, 1998
- Schon, Nathalie. *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*. Paris: Karthala, 2003
- Segalen, Victor. *Essay on Exoticism*. London : Duke University Press, 2002
- Sembène, Ousmane. *Voltaire*. Paris : Présence Africaine, 1962
- Simasotchi-Bronès, Françoise. *Le roman antillais, personnages, espace et histoire: fils du chaos*. Paris: L'Harmattan, 2004
- Smith, Stuart. *Jazz Theory*. 4th Revised Edition. Web. 21 mars 2014. <<http://www.cs.uml.edu/~stu/JazzTheory.pdf>>
- Spear, Thomas C., ed. *La culture française vue d'ici et d'ailleurs*. Paris : Karthala, 2002
- Starobinski, Jean. *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*. Paris: Gallimard, 1971
- . "La mise en accusation de la société". *Jean-Jacques Rousseau: Quatre études*, ed. Marc Eigeldinger et P.O Walzer. Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1978
- Strine, Mary S., Long, Beverly W., et Hopkins, Mary F. « Research in Interpretation and Performance Studies : Trends, Issues and Priorities ». *Speech Communication : Essays to Commemorate the 75th Anniversary of the Speech Communication Association*, ed. Gerald M. Phillips. Carbondale :Southern Illinois University Press. 1990
- Sykes, Gresham M. *Crime and Society*. 2nd ed. New York : Random House, 1967
- . *The Society of Captives*. Princeton : Princeton University Press, 1958
- Ténot, Frank. *Dictionnaire du jazz*. Paris : Larousse, 1967
- Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Seuil, 1989

---. *La conquête de l'Amérique; la question de l'autre*. Paris : Seuil, 1982.

Van den Abbeele, Georges. *Travel as metaphor*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1992

Virgile. *L'Énéide*. Livre VI. Traduction de Marie de Jars. 18 février 2015. Web.
<[<http://fr.wikisource.org/wiki/%C3%89n%C3%A9ide, Livre VI \(Traduction de Marie de Jars\)>](http://fr.wikisource.org/wiki/%C3%89n%C3%A9ide, Livre VI (Traduction de Marie de Jars))>

Waberi, Abdourahman A. « Eloge du nomadisme ». *Discursive Geographies : Writing Space and Place in French*, ed. Jeanne Garane. Amsterdam - NewYork : Rodopi, 2005.

Wagniart, Jean-François. *Le vagabond à la fin du XIXe siècle*. Paris : Belin. 1999

Wijngaards, John. Trad. Jacques Dessaucy. Les femmes ont été considérées comme rituellement impures. *Femmes prêtres : référence catholique et internationale sur l'ordination des femmes*. N.p. n.d. Web. 19 fév. 2013.
<[<http://www.womenpriests.org/fr/traditio/unclean.asp>](http://www.womenpriests.org/fr/traditio/unclean.asp)>

Wolfzettel, Friedrich. *Le discours du voyageur : le récit de voyage en France du Moyen-Âge au XVIIIe siècle*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996

Yana, Simon David. *À la recherche des modèles culturels de la fécondité au Cameroun : une étude exploratoire auprès des Bamiléké et Bëti, de la ville et de la campagne*. Louvain-la-Neuve : Academia. 1995