

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ORIGINE EN CRISE : LIEUX, CORPS ET IDENTITÉ DANS *LE
RAVISEMENT DES INNOCENTS, PETIT PAYS ET IL NOUS FAUT DE
NOUVEAUX NOMS*

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MARION BACCI

OCTOBRE 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier Isaac Bazié, qui a fait de mes hésitations un objet de travail formateur et passionnant. Merci de m'avoir proposé de diriger cette recherche captivante. Votre sens de l'écoute, votre regard et votre confiance ont assuré les chamboulements de pensées qu'un travail de ce genre implique, et l'ont mené à son aboutissement. Merci pour le temps que vous m'avez accordé, et celui que vous m'avez laissé. Merci pour votre sérieux et pour votre enthousiasme.

Je voudrais consacrer les prochaines lignes à mes parents, Agnès et Franck, témoins absents, mais indispensables de mes doutes et de mes avancées pendant cette année mouvementée. Merci pour vos encouragements et la présence de votre amour envoyés depuis le Sénégal. Merci de m'avoir permis d'accéder à une liberté d'espace, de pensée, et de vie. Je remercie également Alice, ma petite sœur attentive et enjouée, qui maintes fois a guidé mes aventures vers la juste direction.

Merci à Anouk pour son oreille patiente, ses conseils avisés, son amitié fidèle et précieuse. Merci à Ornella, pour son enthousiasme, ses appels, et son amitié unique. Nos moments passés ensemble ont été des répits indispensables au labeur de cette étude.

Merci à Jean, puis à Alexis, d'avoir soutenu le monologue de mes angoisses et de m'avoir prise dans leurs bras. Merci à Yoann, pour nos complicités.

Merci à mes amis, collègues et colocataires qui m'ont, de près ou de loin, encouragée à poursuivre mes objectifs pour devenir la personne que je suis aujourd'hui.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I.....	7
LE LIEU INTIME : ENTRE CRISE ET IDÉAL	7
1.1 L'exil, du départ au manque.	7
1.1.1 L'envie d'ailleurs.	7
1.1.2 La valeur des lieux.	14
1.1.3 La perte dans le départ.	19
1.2 L'Oikos, un lieu imaginaire ?	23
1.2.1 La maison.	23
1.2.2 Le foyer.	25
1.3 L'origine, figures parentales.	29
CHAPITRE II	34
ÉCRIRE LE CORPS : VIOLENCE, MÉMOIRE ET COLLECTIVITÉ.	34
2.1 Le corps transcédé : questionnement et différenciations.	34
2.1.1 La vision du corps parental.	36
2.1.2 Le corps métaphorique.	39
2.1.3 Le corps différencié.	45
2.2 Le corps relié : de la mémoire à la conquête.	47
2.2.1 Le corps mémoire : violence et réunion.	47
2.2.2 Le corps conquête.	51
2.3 Le corps et la collectivité.	53
CHAPITRE III	
L'IDENTITÉ, UN ENSEMBLE AFFECTÉ.	55
3.1 Devenir sujet : soi face au monde.	55
3.1.1 L'introspection.	55

3.1.2 L'identité multidimensionnelle.....	57
3.2 La crise de l'identité.....	60
3.3 L'identité littéraire	64
CONCLUSION.....	70
BIBLIOGRAPHIE.....	73

RÉSUMÉ

La présente recherche propose une exploration des traces de l'infantile dans des récits relatant le devenir adulte de personnages issus, ou faisant l'expérience de l'immigration. Nous nous sommes donné pour but d'identifier, au sein de trois romans, par quels moyens ressurgit le souvenir de l'enfance et dans quelle mesure il influence l'évolution des personnages. L'empreinte de la crise de l'origine permet d'observer le sujet au travers de ses remémorations, qu'il intériorise et projette, notamment sur les lieux, le corps et la langue.

Les romans de notre corpus, *Le ravisement des innocents* de Taiye Selasi, *Petit Pays* de Gael Faye et *Il nous faut de nouveaux noms* de Noviolet Bulawayo ont ceci en commun d'être issu d'une littérature de la migration et présentent des personnages pris dans un mouvement de déracinement. Les thématiques de la famille, de l'enfance et de l'identité gravitent autour de la question du lieu (l'Afrique), du corps, et de l'urgence d'une narration faite par des narrateurs au seuil du passage de l'enfance à l'âge adulte. L'intensité des différents événements tels que le déménagement, la mort d'un père ou la guerre civile, provoque un questionnement sur soi et un refus du cloisonnement de l'identité. Les oeuvres à l'étude remettent en question la signification classique du lieu intime comme lieu de stabilité paisible et postulent son possible déplacement. L'entrelacement narratif des temporalités passées et présentes constitue un prisme à partir duquel l'identité des personnages se scinde et se pense dans son éclatement.

Le premier chapitre inspectera le rôle du lieu d'origine, de sa conception réelle à sa dimension imaginaire et l'omniprésence de sa symbolique que le sujet tente de retrouver dans l'ailleurs. En deuxième lieu, nous traiterons du corps faisant l'objet d'une transcendance, véhicule de mémoire, partie d'une communauté, support de souffrance et source de questionnement et de différenciation. Enfin, le troisième chapitre propose une réflexion sur les enjeux d'une narration de soi face au monde, et sur l'écriture de l'identité à partir des changements, des doutes et de la pluralité de ses conceptions que le sujet soutient et incarne.

Mots-clés : Origine, crise, devenir adulte, migration, identité, corps, lieux, Afrique.

INTRODUCTION

La littérature se nourrit depuis des siècles des souvenirs d'expériences vécues, notamment celles insaisissables et reculées de l'enfance. Que s'est-il passé pendant le flou des premières années de l'existence, cette période informelle et néanmoins constitutive de l'identité ? Il semblerait que la sérénité que procurait la prise en main de l'être par l'autre, la mère, le père, sinon la tutelle bienveillante et sécurisante plus ou moins pérenne, prévient celui-ci de s'accrocher au monde, d'advenir dans le réel. La nécessaire expérience de la douleur, du détachement que chaque sujet éprouve avant de se constituer une subjectivité, établit le point focal de la recherche que nous avons décidé de mener. Dans le corpus à l'étude, cette expérience du déracinement est présentée comme un élément déclencheur : une crise survient, colore, perturbe l'enfance, et provoque le récit.

Notre corpus est composé des trois œuvres suivantes : Le ravisement des innocents de Taiye Selasi¹, est le récit d'une famille d'immigrés ghanéenne qui se brise à l'instant du départ, puis de la mort du père. En deuxième lieu, Petit Pays² de Gael Faye, relate l'enfance paisible de Gaby qui sera lentement rongée par l'angoisse de la guerre civile burundaise et le génocide au Rwanda. Enfin, Il nous faut de nouveaux noms³, de Noviolet Bulawayo, raconte la cassure d'une jeunesse, provoquée par un déménagement de l'Afrique vers l'Amérique. La présente étude concerne et questionne

¹ Selasi, Taiye, (2016). *Le ravisement des innocents*, (Ghana must go), traduit par Sylvie Schneiter, Gallimard, coll.Folio. Désormais, lorsque nous citerons un extrait du roman *Le ravisement des innocents*, nous utiliserons l'abréviation LRDI suivie du numéro de la page.

² Faye, Gael, (2016). *Petit Pays*, Éditions Grasset & Fasquelles. Désormais, lorsque nous citerons un extrait du roman *Petit Pays*, nous utiliserons l'abréviation PP suivie du numéro de la page.

³ Bulawayo, Noviolet, (2014). *Il nous faut de nouveaux noms*, (We need new names) traduit par Stéphanie Levet, Gallimard, coll. Du monde entier. Désormais, lorsque nous citerons un extrait du roman *Il nous faut de nouveaux noms*, nous utiliserons l'abréviation ILNFDNN suivie du numéro de la page.

ce qui, de l'évènement de la crise dans l'origine, continue de subvenir et de déterminer le devenir adulte. De cette brisure vécue qu'il ne faut pas seulement comprendre comme un moment, mais une période, s'écrit le lieu du souvenir idéalisé. Le contraste des temporalités passées et présentes est surenchéri par une traversée des lieux, de l'Afrique aux États-Unis : la présence singulière du continent africain est en opposition directe avec l'indifférence des territoires occidentaux.

Partant de ces détachements, l'écriture du lieu intime se trace à partir d'une perspective double. En effet, la recherche mémorielle génère une écriture méticuleuse, à la poursuite d'une atmosphère évaporée, mais restituable. Le travail de Taiye Selasi, Noviolet Bulawayo et Gael Faye s'équilibre entre une voix idéalisée du passé et l'investigation des douleurs retentissantes que les expériences laissent. Originaires respectivement du Ghana et du Nigéria (Selasi), du Zimbabwe (Bulawayo) et du Burundi (Faye), les trois auteurs sont ancrés dans une certaine réalité de la migration qui les conduit à réfléchir sur le croisement de leurs ascendances culturelles et géographiques. Refusant toute forme de catégorisation, ils revendiquent leurs identités hybrides et c'est une position dont leur écriture s'est éprise. Sans doute, la faculté de parler, entre autres de l'Afrique, d'une perspective double — intérieure et extérieure — a contribué à l'importance que revêtent aujourd'hui leurs œuvres.

Selasi, dont le travail a été chaperonné par Toni Morrison et Salman Rushdie, aborde le thème du déracinement et de l'exil grâce à sa mise en scène chorale de la famille Sai. En coryphée intransigeant, elle soulève et décortique autant de points de vue que ses nombreux personnages sont capables d'incarner, et ces multiplications servent le propos en s'assemblant, jusqu'à donner un récit complexe et éprouvant. Contracté entre deux instants irrévocables — la fuite du père Kweku de la maison familiale et sa mort, l'histoire raconte les trois jours de deuil qui s'en suivent, chargés des remémorations des membres éplorés de la famille que sont : Folà et ses quatre enfants, Olu l'ainé, les jumeaux Taiwo et Kehinde, et Sadie. Ce premier roman

consécrateur de Selasi apporte un discours politique que l'« afropolitaine⁴ » s'efforce de symboliser : née à Londres, élevée aux États-Unis, résidente européenne, Selasi revendique le morcellement de son identité, et la réalité tangible de la rencontre des cultures.

L'idée d'un respect du passé néanmoins réinvesti est au centre de l'œuvre de Gael Faye, résolument engagé contre son propre oubli, travailleur acharné du détail sensoriel qui transmet à *Petit Pays* une atmosphère frémissante. Ce roman du souvenir est introduit au lecteur par le Gaby adulte, qui enclenche l'exploration de l'impasse de Kinanira d'où partent les expéditions entre amis et le goût de l'insouciance d'une enfance qui se voit ravir, petit à petit, par le réel d'abord informel, discret, puis grossissant : le conflit entre Tutsis et Hutus qui finira en guerre civile. L'écriture spontanée et le regard personnel que Faye dépose, dénudé, sur l'Histoire du Burundi et le génocide rwandais, ont valu à sa fiction autobiographique une réception couronnée de prix, dont le Goncourt lycéen, le prix Fnac et celui du premier roman. La richesse de sa double interprétation déchirée entre l'innocence de l'enfance et la nostalgie de l'adulte s'écarte néanmoins de la rêverie : c'est de la quotidienneté dont il s'agit, d'une écriture de migrant exilé de son enfance⁵.

La dernière œuvre de notre corpus est aussi un premier roman pour la remarquée Noviolet Bulawayo, récipiendaire du prix Caine pour sa nouvelle « Hitting Budapest », l'un des chapitres d'Il nous faut de nouveaux noms. Au sein de ce récit d'enfance africaine, l'expérience vécue s'imbrique à la fiction : Chérie, jeune narratrice zimbabwéenne, issue du bidonville railleusement intitulé Paradise, quitte son pays au

⁴ Taiye Selasi invente et popularise le terme « Afropolitain » qui désigne, entre autres, des émigrants Africains multiculturels endossant autant d'appartenance qu'ils rencontrent de lieux, et qui restent liés à leurs racines africaines tout en maintenant un corps et un esprit ouverts sur le monde. Terme donc qui désigne une identité africaine marquée par la culture urbaine et les métropoles occidentales.

⁵ « Je pensais être exilé de mon pays. En revenant sur les traces de mon passé, j'ai compris que je l'étais de mon enfance. Ce qui me paraît bien plus cruel encore. » Faye, G. (2016) *Petit Pays*, Éditions Grasset & Fasquelles, p.216.

milieu du roman pour aller rejoindre sa tante aux États-Unis où elle subira l'épreuve de son déracinement. Intrigue qui n'est pas sans rappeler le parcours de l'auteur, Bulawayo, qui partit dès la fin de ses études secondaires pour accomplir deux masters, en langue anglaise et en création littéraire dans des universités privées du Texas et de l'État de New York. On identifie dans son roman paru en 2013 les mêmes stratagèmes d'écritures que chez Faye et Selasi consistant à partir de la simplicité — si l'on peut dire — de scènes quotidiennes, de la particularité de l'intimité des personnages pour arriver, imperceptiblement, vers une parole plus communautaire et dénonciatrice⁶. La violence des enjeux politiques, sociologiques et humanitaires du Zimbabwe, déformée et ouatée par les yeux et la langue de Chérie, ressurgit par moments : sous la figure d'un père atteint du Sida, l'aperçu, entre les branches d'un arbre, d'un cambriolage armé par le mouvement Black Power, par le désensorcellement brutal d'une jeune femme par le Prophète des Révélations Bitchington Morro... Jusqu'à l'arrivée, désenchantée, à Détroit, où Chérie grandit dans le regret du pays dont elle est à présent détachée. Ainsi, ce troisième roman divisé en deux parties que l'on pourrait considéré comme l'avant et l'après du départ, continue d'évoquer la contradiction du désir du migrant, à la fois tourné vers l'ailleurs et happé par l'appartenance à ses origines, coincé entre le malaise de sa vie au sein du pays dont il est issu et le rejet aux marges de la société qu'il tente d'intégrer. Chaque chapitre d'Il nous faut de nouveaux noms revêt des allures de nouvelles indépendantes, marquées par la langue particulière, orale et pittoresque de Chérie, qui s'altérera au fur et à mesure de son évolution en Amérique.

Ce mémoire a pour ambition de réfléchir et de questionner l'importance de l'infantile, subi et chéri par chacun des personnages, et qui agit sur son identité d'adulte. De plus, nous analyserons sous quels paradigmes cet infantile réapparaît et se

⁶ « C'est à partir de cette incommensurabilité au milieu du quotidien que la nation énonce son récit disjonctif. Des marges de la modernité aux extrêmes insurmontables du récit, nous rencontrons la question de la différence culturelle comme la perplexité de vivre et d'écrire la nation. » Bhabha, H. (2007). *Les lieux de la cultures*, p.254.

rappelle à l'écriture dans la langue, l'utilisation et la perception du corps, ainsi que dans la narrativité investie des lieux.

Une stratégie du souvenir se développe dans les différents récits au service d'un même effet : le regard introspectif (observation systématique de la conscience d'un sujet par lui-même). L'introspection permet la création de personnages complexes et fragiles, tout en autorisant une double lecture, plus profonde de l'action, telle qu'elle se passe et telle qu'elle est assimilée. Cet effet d'une narration hypersensible est porté par le rythme caractéristique de la parole enfantine, qui se traduit par une certaine urgence, d'où s'élève une écriture tantôt informelle, métaphorique et dévoratrice.

Le désir commun d'approcher au plus près les recoins de l'enfance va faire travailler les auteurs autour d'un outil particulièrement instable : la mémoire. Outil complexe qui soutiendra la surabondance de descriptions olfactives, descriptions de portraits, de températures, de tracés cartographiques (villes, rivières, quartiers, etc.) Du plus petit détail d'une marque de chewing-gums à la matière des cases d'un village, on retrouve dans ces écritures migrantes la volonté, ou plutôt le vœu de retranscrire, le plus justement possible, le lieu des émotions inaccessibles d'autrefois. Ce terme de lieu sera travaillé non dans son acceptation la plus globale d'« endroit » géographique, mais associé « aux thèmes de l'habiter, de la mobilité, de la modernité (...) Le lieu servant aussi à penser l'avenir. »⁷ Ainsi notre premier chapitre traitera du lieu à partir de son mouvement, des différents événements s'y produisant et qui contribuent à le définir, de sa constante interférence avec la réalité brute de sa composition, soit en deçà soit au-dessus de l'imaginaire qu'il permet, et provoque.

L'expérience du manque va être notamment décrite à partir du corps qui est travaillé dans son rapport au lieu, à l'autre, et réfléchira à sa propre limite. Le corps s'écrit à plusieurs niveaux puisqu'il est à la fois une propriété étroite de l'individu, un

⁷ Brochot, A., De La Soudière, M. (2010/2). « Pourquoi le lieu ? », *Communications* (n° 87), p. 5-16.

dialogue ouvert et sensible avec le lieu et l'autre, et l'un des éléments d'une communauté le dépassant. En ce sens, l'individu en devenir adulte tente de s'emparer de son propre corps, de le comprendre et de le sauver de sa condition physique, mémorielle et filiale tout en devant s'accommoder et s'inclure à ses différentes appartenances. Le chapitre deux traitera donc du corps pris entre violence, mémoire et collectivité.

Le troisième chapitre fera l'objet d'une exploration du devenir sujet, la multidimensionnalité de l'identité et sa valeur littéraire. Cette dernière partie établira le rapport d'une narration de soi face au monde à travers l'utilisation de l'introspection. Enfin, la notion d'identité s'analysera à partir des crises dont elle fait l'objet.

CHAPITRE I

LE LIEU INTIME : ENTRE CRISE ET IDÉAL

1.1 L'exil, du départ au manque.

1.1.1 L'envie d'ailleurs.

L'envie d'ailleurs ne saurait se penser uniquement dans ce qu'elle implique comme mouvement. Parce ce qu'avant d'être un lieu, cet « ailleurs » doit se constituer en tant qu'idée suffisamment empreinte de sens pour que le sujet s'y accroche et en fasse l'objet de son désir. À partir de cette construction psychique de l'ailleurs se jouent le circuit imaginaire du migrant et l'aperçu sous-jacent d'une récompense dans la destinée. En franchissant l'aspect liminal de sa nation, il va pouvoir étendre son identité au sein d'une étrangeté qui à la fois démuni et libère. Entre la culpabilité du déracinement et la jouissance d'être loin, l'esprit du nomade se situe au-dessus d'un manque qui ne se définit pas ni ne se résout dans le côtoiement des pairs, de la langue, du peuple ou du territoire. Il faudrait discerner au cœur de ce désir un projet qui n'est pas seulement dans l'accomplissement de cette action - le départ, mais dans sa conséquence. En effet, notons que l'envie d'ailleurs se sous-tend d'une prévision d'un retour. Homi K. Bhabha, dans son essai Les lieux de la culture écrit qu'« "au-delà" signifie la distance spatiale, marque le progrès, promet le futur ; mais nos intimations à franchir la barrière ou la frontière — l'acte même d'aller au-delà — sont inconnaissables, irréprésentables, sans retour au "présent", disjoint et déplacé par ce processus de répétition. »⁸ Ainsi, le voyage, même s'il est un mouvement linéaire progressif, est toujours intimement lié à une motivation qui elle, peut se penser telle

⁸ Bhabha, H. (2007). *Les lieux de la culture*. Paris : Payot. p. 33.

une boucle, qui à force de revenir donnerait l'élan de son tracé. Ce circuit inépuisable et pulsionnel pourrait expliquer la persistance du sentiment d'inconfort et de décalage que, une fois parti et installé en pays d'accueil, l'étranger non pas découvre, mais continue de subir.

Cette divergence entre, finalement, corps et esprit, le corps déplacé et l'esprit « identique »⁹, explique l'enjeu de ce qui, dans le voyage volontaire du migrant, relève de la complexité d'une société inconfortable qui multiplie ses marginaux. Bhabha écrit qu'« une fois encore, c'est le désir de reconnaissance, “pour ailleurs et pour autre chose”, qui pousse l'expérience de l'histoire au-delà de l'hypothèse instrumentale. [...] il y a un retour à la performance d'identité comme itération, re-création du soi dans le monde du voyage, réinstallation de la communauté limite de la migration. »¹⁰

Ce phénomène identitaire impliquant un accomplissement « extramuros » validé par une entité présente à l'origine (quitte à ce que ce soit le sujet lui-même ?), on le reconnaît dans LRDI qui le met en scène dans sa première partie, justement appelée « Le retour ». En effet, Kweku Sai a quitté village et foyer à seize ans, en passant du Ghana nu-pieds aux États-Unis aseptisés, où il exercera le métier notoire de chirurgien, rencontrera Folà avec laquelle il fondera une famille et aura quatre enfants. Des années plus tard, lorsqu'il reçoit une lettre l'avertissant de l'agonie de sa mère, il prend l'avion, puis, agenouillé dans la case de ses balbutiements, incapable de finir sa phrase « Je t'avais dit que je reviendrais... », Kweku se brise. Selasi présente dans ce cas-ci un retour raté, rayé, irrésolu puisque Kweku — dont les accomplissements foisonnent, à

⁹ « Cette attention circonspecte portée au corps est une attitude de voyageur confronté où qu'il soit à l'irréductible d'un corps qui se fatigue, modifie sans cesse ses habitudes de confort, ses manières d'être, etc. Ce sentiment de dualité, toujours provisoire si l'on se situe au niveau de la vie quotidienne, Descartes l'éternise sous la forme du dualisme. » Le Breton, David, Anthropologie du corps et modernité; PUF Quadrige, 2017, p.87.

¹⁰ *Ibid.* p. 40.

la fois marié, père, chirurgien — revient auprès de sa mère qui n'a plus ni mains pour l'enlacer ni yeux pour reconnaître sinon l'exploit, du moins la réussite, qu'est sa vie :

À présent, à cinq heures du matin, elle pouvait rester couchée, tranquille, dans le silence, le bruit des vagues à proximité n'en étant pas vraiment un. [...] Réconciliée l'espace d'un instant avec son sort. Une femme née dans la Côte-de-l'Or en 1929, alors que le monde entier était en guerre. Sauf ici, aux confins du monde, des confins qui se désagrègent. Ici, un lieu figé dans le temps. À piler du manioc. À ramasser du bois et puiser de l'eau. À regarder avec nostalgie des bateaux poussés vers le large. À être taradée par le désir de *s'en aller*. (LRDI, p.92)

Partir, un mot aux allures de rengaine, qui s'installe parfois comme une promesse pour les démunis (Chérie des bidonvilles), comme une manière de vivre pour les émigrés (la famille Sai), ou à l'inverse comme une phobie pour le local délocalisé (le jeune Gaby). En effet, l'envie d'ailleurs endosse des représentations variées au sein des trois romans et s'étaye sur des situations différentes, des questionnements propres aux divers personnages, avec toujours, accrochée à elle, l'idée d'une fuite et d'un renouveau.

Dans ILNFDNN, Chérie, la narratrice est une enfant de bidonville qui grappille dans le village d'à côté — Budapest — quelques mangues, mais aussi l'idée d'un endroit fixé, immuable, solide en quelque sorte, grâce aux trottoirs, aux murs d'enceinte, aux portes des maisons ; un endroit qui, depuis qu'elle y est étrangère et indésirable, lui donne « toujours l'impression que les rues toutes propres vont se mettre à [lui] cracher dessus et à [lui] dire de retourner d'où [elle] vient. » (ILNFDNN, p.12)

Ces balades journalières qu'elle effectue avec ses amis, c'est un terrain de jeu, mais aussi une première échappatoire, avant le départ, pour de bon, aux États-Unis. *Partir* est un impératif, une solution à sa pauvreté et l'ailleurs n'est pas une option : c'est sa seule condition pour habiter un lieu réel, un « pays-pays » et pas un pays de misère, impuissant, sans avenir. La comparaison entre les pays occidentaux et orientaux est symbolisée dans un jeu que la bande appelle « Le jeu des pays », pendant lequel le pouvoir et le statut géopolitique de chacun d'eux sont mis en scène :

Mais d'abord on doit se battre pour les noms parce que tout le monde veut être certains pays, par exemple tout le monde veut être les USA ou la Grande-Bretagne (...) Ceux-là, c'est les pays-pays. Si on perd, alors il reste plus que les pays comme Dubai ou l'Afrique du Sud ou le Botswana (...) C'est pas des pays-pays, mais au moins la vie elle est meilleure qu'ici. (ILNFDNN, p.54)

Cette dévalorisation a pour effet de supposer que rien ne peut être pire qu'être ailleurs qu'au lieu d'origine. Aussi, l'imagination s'engage dans l'absence de ce que les personnages ont, par négation, rendant inintéressant et inhabitable le lieu présent. L'ailleurs s'associe ainsi à l'après, et se désinvestit du quotidien. Dans son essai, *Peau noire, masques blancs*, Frantz Fanon nous fait part du choix drastique auquel est confronté l'Antillais, « entre sa famille et la société européenne ; autrement dit, l'individu qui *monte* vers la société — la Blanche, la civilisée — tend à rejeter la famille — la Noire, la sauvage — sur le plan de l'imaginaire ¹¹[...]. » C'est une dichotomie qu'on retrouve dans le roman de Bulawayo qui va jouer sur l'opposition entre la famille, le présent et la société occidentale, le futur. Dans la première partie du roman, avant le départ, le quotidien de Chérie assume toutes les contrariétés du présent : l'incertitude, l'irascibilité, la répétition, l'immobilisme ; alors que « Destroymichigan » c'est l'avenir, l'inconnu, le possible. Jusqu'à ce que les rôles s'inversent et que le passé s'installe, amenant avec lui d'autres concepts émotionnels tels que la nostalgie, le dépaysement, le manque.

En revanche, dans l'œuvre de Taiye Selasi, partir, c'est plutôt une manie. Un réflexe psychanalytique que l'histoire aurait insufflé aux personnages, incapables de réagir autrement devant l'échec. On ne discerne pas, dans le roman, de séparation aussi claire que dans ILNFDNN entre le présent et le passé. Au contraire, la narration est elliptique, allant sans cesse d'une époque à l'autre, du temps harmonique de la famille Sai à leurs futurs dystopiques, des nombreuses enfances évoquées aux doutes qui les tourmentent une fois adultes. LRDI est une fiction qui fait lien, constamment, solidement, entre les traumatismes que l'expérience de la vie laisse et le devenir du sujet, et

¹¹ Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*, Paris : Seuil. p. 147.

dans cette infernale correspondance, partir du pays, de la maison, du quotidien c'est prétendre pouvoir échapper à sa propre historicité, et à l'archivage épuisant et néanmoins fondamental que cette dernière suppose. Ainsi, au sein de ce collage savant de moments de vie, ceux qui importent, le départ revient, régulièrement : une dispute, entre Folà et sa plus jeune fille Sadie provoquera le départ de la première au Ghana, l'insécurité financière enverra les jumeaux Kehinde et Taiwo à Lagos, la honte de Kweku lors de son licenciement abusif lui fera abandonner sa famille. Partir devient la solution finale, la dernière possibilité avant le désespoir et implique : se réinventer, se faire oublier, trouver ailleurs ce qui manque ici. Cette fuite incessante est un comportement qui est discuté à la fin du roman, avec ce qu'il implique de regret, de déception, de lâcheté, lorsque Folà fume une cigarette dans son jardin et commence un entretien mystique avec son mari Kweku :

« Nous avons fait ce que nous savions faire. Partir. »

Ah bon ?

Nous étions des immigrants. Les immigrants partent. »

Une explication insuffisante.

« Nous étions lâches. »

Nous étions amants.

« Nous étions aussi amants. »

N'aurions-nous pas pu apprendre à ne pas partir ?

(...) « Nous avons appris à aimer. Qu'ils apprennent à s'enraciner. »

(LRDI,

p.418)

Le dialogue est en réalité un monologue, de l'immigrant à lui-même qui ne peut se fournir une explication recevable. Il y a, dans cette envie d'ailleurs, une honte qui provient de l'inadaptation du sujet à son quotidien, et qui le confronte au caractère fuyant de ses propres désirs.

À l'inverse, au sein de *Petit Pays*, l'envie d'ailleurs ne s'incarne pas par le héros, le jeune Gaby, qui redoute le changement en règle générale. Entre l'altération de l'amour de ses parents qui les amèneront à se séparer, ses amis d'enfance passant de

leurs vadrouilles enthousiasmées à des discussions terroristes, le coup d'État qui divise la population burundaise et oppose les employés de son père... le changement n'est pas synonyme de vie meilleure, mais plutôt d'une transformation de l'enfant vers l'adulte avec ce que cela implique de responsabilité, de sérieux, de cruauté. Plutôt qu'une envie d'ailleurs, vient se cristalliser au sein de l'intrigue de PP une envie d'*avant*. D'abord incarné par l'entourage familial du côté de la mère de Gaby, sa grand-mère, Rosalie, et son oncle Pacifique, deux réfugiés rwandais dont la nostalgie commune d'un pays perdu rapproche, l'un buvant les paroles de l'autre qui raconte les traditions, « la poésie pastorale, les poèmes panégyriques, les danses Intore, la généalogie des clans, les valeurs morales .. » (PP, p.71) et habités surtout par les mêmes colères, les mêmes espoirs, la même idée fixe : le retour au pays. Situation à laquelle Gaby ne s'identifie pas et semble même désintéressé, élevé comme un petit blanc par sa mère, à mille lieues du « Rwanda, sa royauté, ses vaches, ses monts, ses lunes, son lait, son miel et son hydromel pourri. » (PP, p.71) C'est au cours de la progressive métamorphose, au fil des pages, de son pays, et donc de son quotidien et de ses repères que le jeune garçon ressentira un malaise graduel. Incapable de rejoindre le parti que ses amis tentent de lui faire soutenir, de se reconnaître dans quelque cause que ce soit, de trouver sa place au milieu d'une cohue que sa jeunesse ne peut supporter, Gaby est comme fixé dans une réalité qui n'existe plus, celle de la tranquillité et de l'insouciance d'avant le conflit, et en moindre mesure (quoique), d'avant l'adolescence.

J'avais beau espérer, le réel s'obstinait à entraver mes rêves. Le monde et sa violence se rapprochaient chaque jour un peu plus. Notre impasse n'était plus le havre de paix que j'avais espéré depuis que les copains avaient décidé qu'il ne fallait pas rester neutre. Et même dans mon lit-bunker, les copains et tous les autres ont fini par me débusquer. (PP, p. 71)

L'ailleurs, en ce qu'il est le « différent du connu », n'est donc la figure d'aucun lieu et s'avère si relié à soi-même qu'il n'est jamais représentable, car toujours inhérent à l'individualité, changeante, unique et éternellement déplacée. L'ailleurs signifie l'endroit d'après lequel le sujet veut se ressentir, mais puisqu'il se retrouve finalement en face de lui-même, ce qui ressemble au combat de sa propre survivance n'est jamais

atteint, indéfiniment repoussé vers l'inconnu qui s'empare de tout, contamine à la fois l'inexploré et les souvenirs, les lieux de l'enfance ayant eux aussi droit à leurs défigurations.

1.1.2 La valeur des lieux.

La valeur des lieux peut être perçue à plusieurs niveaux. En premier lieu, l'échelle géopolitique qui considère le pays comme un lieu dont le pouvoir se détermine par des critères d'ensemble tels que le type de gouvernement mis en place, le PIB, la force militaire, la présence ou non de firmes internationales, la démographie, etc. À l'opposé de cette conception généraliste du pays, une échelle plus rapprochée consisterait à observer ce qui, de l'individu, reste dans le lieu : son expérience. La valeur politique du lieu est dominante, exclusive et dessine une cartographie rigide, dont les valeurs sont figées. Le système politique actuel, le pouvoir d'achat, les relations internationales, sinon tout ce qui dans le pays se rapporte à l'organisation économique, juridique, sociologique, se révèlent être des notions relatives au collectif, à la somme des individualités constituant précisément la nation. La pensée de la nation, en tant qu'ensemble de personnes formant une communauté vivant sur un territoire défini et soumis aux mêmes lois, n'est précisément pas ce qui influencera le ressenti de l'individu au lieu. Le lieu comme expérience du sujet n'est pas le même que celui défini au niveau politique.

En tant que concept, le pays a été contesté lors de la conférence TED de Taiye Selasi datant de 2015¹², dans laquelle celle-ci remarque qu'un pays disparaît, apparaît, échoue, bref, se révèle être une abstraction à la fois trop fragile et trop autoritaire pour décrire la singularité d'un individu. La perte du lieu que l'émigré ressent n'est pas quelque chose de visible, d'explicable, de politique et en ce sens, le pays n'existe pas. Néanmoins, il est un point de départ difficile à estomper lorsqu'il s'agit de définir quelqu'un, d'ajuster ses attentes, d'affirmer les rapports de pouvoirs. Les trois œuvres à l'étude s'efforcent de déconstruire ce rapport général et politique du lieu pour en

¹² Selasi, T. (2015, 20 octobre). Don't ask where I'm from, ask where I'm a local [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=LYCKzpXEW6E>.

proposer une compréhension à partir de l'expérience couplée à l'émotion qui renvoie directement au sujet.

Entre l'imaginaire collectif et intime, le lieu a une identité générale et superficielle, jusqu'à ce qu'il soit visité et devienne une « propriété » (virtuelle) du sujet. Si Chérie, Kweku ou Gaby veulent partir ou revenir, c'est que quelque chose dans un lieu les (r) appelle.

La valeur que les personnages accordent au lieu va servir de déterminisme à leurs comportements, leurs attentes, et les modifier. C'est ce qu'on remarque dans ILNFDNN, lorsque Chérie rêvasse à ce que serait sa vie si elle habitait à Budapest : « je me laverais tout entière tous les jours (...) comme il faut pour montrer que suis une vraie personne qui vit dans un *vrai endroit*. » (ILNFDNN, p.16) La localité embellit ou à l'inverse, déprécie son habitant. Au sein d'une théorisation grandissante, le terme de lieu devient un concept qu'on rapproche de la personne afin d'en comprendre l'historicité, mais aussi les mouvements diasporiques. Dans un article intitulé « Pourquoi le lieu ? », Aline Brochot et Martin de La Soudière font les observations suivantes :

Mais le lieu a aussi une mémoire, il est mémoire. Il en porte les signes, les stigmates comme autant de jalons dans la course du monde et la mémoire des hommes (Pierre Nora). Par là même, il devient le support, l'expression d'une certaine nostalgie. Évoquer un lieu, c'est évoquer, convoquer même, un monde enfui (Pierre Sansot), une ambiance, une façon d'« habiter ensemble » (Michel de Certeau). Le lieu fait lien¹³.

Puisque le lieu est toujours pensé à partir d'un autre lieu, il y a dialogue invisible entre le lieu tel qu'il a été imaginé et le lieu d'où l'imagination a proliféré. Il semblerait que la condition de la réalisation du lieu déserté par le sujet soit tributaire de son éloignement. De la même manière que l'individu ne peut se regarder lui-même à partir

¹³ Brochot, A., De La Soudière, M. (2010/2). « Pourquoi le lieu ? », *Communications* (n° 87), p. 5-16.

de son œil, c'est à l'instant où le lieu est quitté, extériorisé, distancié, qu'il peut devenir objet de désir, et donc de représentations. En ce sens, le lieu est mémoire, mais fait aussi office d'idéalisation future, il est l'espace au sein duquel le sujet peut se sentir évoluer au cours de son existence.

Les personnages des œuvres étudiées sont pris dans ce mouvement, du chaud au froid, de la localité au néant d'une civilisation étrangère, et la valeur qu'ils administrent au lieu va changer dès le passage de l'autre côté du connu.

Toujours il y a, associé au lieu, quelque chose qui le dépasse. Qu'il soit urbain ou rural, gigantesque comme un pays ou précis comme une chambre, habité vingt ans ou traversé en une minute, le lieu est relié à ce qui a été fait de lui : une rencontre, une déception, une bonne ou une mauvaise nouvelle, les habitudes d'une famille, une fièvre, un anniversaire, une dépression... autant d'évènements humains qu'il est possible d'imaginer. De cette sensation particulière, le lieu s'est épris et se répercutera d'abord dans la mémoire, mais aussi dans les manières d'agir futures. Les sujets souffrant d'angoisse savent que si une crise survient dans un endroit précis, par exemple un métro, la rencontre de ce lieu leur sera toujours complexe, associée à leurs faiblesses. Nous faisons ce détour afin de mieux comprendre le rapport que nos personnages issus de l'immigration entretiennent avec le lieu de leurs naissances qui, à partir du moment où il a été quitté, malgré les nombreuses années de vécu, va s'amalgamer dans un seul long et vaporeux souvenir, celui d'une vie d'avant. Le prologue du livre *Petit Pays* fait état de cette confusion qu'éprouve l'exilé face à sa situation :

Il m'obsède, ce retour, je le repousse, indéfiniment, toujours plus loin. Une peur de retrouver des vérités enfouies, des cauchemars laissés sur le seuil de mon pays natal. Depuis vingt ans je reviens ; la nuit en rêve, le jour en songe ; dans mon quartier, dans cette impasse où je vivais heureux avec ma famille et mes amis. L'enfance m'a laissé des marques dont je ne sais que faire. Dans les bons jours, je me dis que c'est là que je puise ma force et ma sensibilité. Quand je suis au fond de ma bouteille vide, j'y vois la cause de mon inadaptation au monde.
(PP, p.15)

À la lisière entre cauchemar et bonheur, voilà l'idée de tous ces commencements. Une impasse heureuse. Un endroit irrécupérable dans lequel le sujet promène son masochisme. Dans le roman de Gael Faye, ce qui donne la valeur au lieu, ce sont peut-être « les plants de citronnelle bordant les caniveaux [qui] dégageaient un doux parfum » (PP, p.87), les balades entre copains à la rivière Muha ou la simple plénitude d'être entouré de ceux qu'il aime et qui l'aimaient. Tous ces détails construisent une nostalgie du lieu qui est le témoin d'un endroit plus complexe et qui le transcende : l'enfance. Le Burundi est, pour Gaby, le lieu de ses premières découvertes et de la naissance de son courage, dans l'innocence ou l'adversité, il est apparu, et c'est ce qu'il a de plus précieux dans son souvenir.

Cette nostalgie apparaît également dans le roman de Bulawayo. En effet, avant son départ aux États-Unis, Chérie méprise ce qui fait partie de sa vie : sa maison en tôle, la vulgarité de ses amis, le désintérêt de sa mère, les radotages de Mères des Os. Cependant, entourée de sa nouvelle famille, sienne et étrangère, sur la route au milieu des champs de maïs sans femmes, la nostalgie de la jeune fille s'installe : « Il y a toujours des moments comme ça, des moments où on dirait presque que les choses familières de chez nous elles vont surgir de nulle part, comme des fantômes. » (ILNFDN, p.160) Parce que le familier ne se remarque pas, mais apparaît uniquement lorsqu'il n'y en a plus autour.

Il faut considérer aussi ce qui, dans le lieu qui a vu l'apparition du sujet, ne lui appartient pas, et néanmoins le traverse, se perpétue en lui. La mémoire du lieu, dans le cas de Kweku, va contribuer à influencer ses choix. La case de son enfance a été construite par son père puis délaissée par lui. On peut voir ici non pas une hérédité de la désertion, mais une volonté de s'emparer de l'échec lancinant du prédécesseur, et du soi-enfant de Kweku, incapable par exemple de sauver sa jeune sœur, morte à l'âge de onze ans, foudroyée par une tuberculose, faisant de la maison familiale un lieu de défaitisme, de mort, de regret. Au-delà de ces événements tragiques reliés à l'enfance

du personnage, c'est aussi la pauvreté, le charlatanisme, l'impuissance de sa famille à être plus forte que des choses inébranlables, telles que la maladie, et associés à son origine, qui ont poussé Kweku à partir, à déprécier ce monde inadéquat duquel il est issu, « dépassant la condition de citoyen, de pauvre. En fin de compte, il ne cherchait qu'à inventer son histoire, à être Kweku par-delà la pauvreté. Il avait scindé sa petite histoire des autres, plus vastes, celles du Pays, de la Pauvreté et de la Guerre qui avaient englouti les histoires des gens de son entourage, les recrachant, villageois anonymes, rouages [...]. » (LRDI, p.130) Le départ pour Kweku est un acte de rébellion, le refus d'être associé au milieu qui l'accable et qu'il juge imbécile, incapable, injuste et à ce qui dans le familial lui est étranger, voire plutôt insupportable.

Destin similaire pour sa femme, Folà, issue de la maison d'un riche nigérian assassiné par des soldats houssas anti-Ibos, et qui, orpheline à treize ans, se voit ravir le deuil du père, de la maison et de tout ce qu'elle a connu jusqu'ici. En effet, les circonstances de la mort de Kayo Sauvage est un événement politique important qui bousculera la perte de Folà, dorénavant perçue non plus seulement comme « une jeune fille en deuil (tragique), mais un élément de l'histoire (générique). » (LRDI, p. 147) Échapper à leurs propres disparitions, voilà ce que nos personnages tentent de faire en quittant leur pays qui les avalent, les « génèrent » et les généralisent : « Folasadé Sauvage fuyant une guerre, Kweku Sai une paix susceptible d'être meurtrière. » (LRDI, p.129)

L'Histoire qui s'empare de l'individualité et se l'octroie est un destin que subit également le héros de PP : « La guerre, sans qu'on lui demande, se charge toujours de nous trouver un ennemi. Moi qui souhaitais rester neutre, je n'ai pas pu. J'étais né avec cette histoire. Elle coulait en moi. Je lui appartenais ». (PP, p.136)

Il y a donc toujours une polysémie à l'origine qui contient l'allégresse immaculée et sa cassure, l'insubordination du temps quant à la transformation du lieu et à l'emprise que le sujet voudrait avoir sur lui, et la fuite de la caractérisation. La valeur du lieu, ce

qui en fait sa qualité pour le sujet, se situe dans la rétention imparfaite qui est faite de lui et sa faculté à ressortir, au sein de la schizophrénie du migrant. Autrement dit, la valeur du lieu s'aperçoit dans ce qui en lui revient, ressurgit, poursuit et investit tous les autres lieux.

1.1.3 La perte dans le départ.

On repère dans la parole immigrante portée par les trois romans l'ambivalence d'une position qui se situe à cheval entre la fierté et le manque.

Commençons par évoquer le départ de Chérie qui, avant de quitter les siens, reçoit un os enroulé d'une ficelle arc-en-ciel, arme mystique confiée par Vodzola, artefact représentatif de l'identité traditionnelle de Chérie, de son peuple, et qui lui sera dérobé dès l'aéroport. Ce gri-gri symbolique qui ne passe pas la frontière, c'est la perte nécessaire représentée que suscite le voyage, le désarmement du migrant.

Cette « perte », finalement immatérielle et difficilement repérable, se retrouve lorsque Chérie se remémore les mots de Stina :

Stina il a aussi dit que quitter son pays c'est comme mourir, et que quand on revient on est comme un fantôme qui erre et qui a plus de regards dans les yeux. Moi je veux pas être comme ça quand je retournerai dans mon pays, mais en même temps j'en sais rien parce que quand je reviendrai, est-ce que Paradise sera la ? (ILNFDNN, p.159)

Repousser le retour pour éviter d'être un fantôme de soi, de soi avant, c'est l'incertitude dans laquelle évolue le personnage dès l'instant qu'il quitte le lieu intime. La neige à Détroit a enseveli le paysage, la transition est complète. Tout est à construire et rien n'est à construire, Chérie observe le nouveau lieu immaculé de son exil, confusion d'une arrivée négative et positive, de la page blanche et du vide, de l'arrivée et de la fuite. Jusqu'à ce que le temps écoulé fasse intervenir son caractère indélébile,

et engage la distance, la séparation physique succombant à la séparation morale, et que chaque parcelle de Chérie devienne oubliée par les autres et par elle-même. Le pays est jaloux, et l'ailleurs a contaminé son enfant.

Nous partirons nus pour la terre des morts, sans les choses dont nous avons besoin pour entrer dans le château de nos ancêtres. Parce que nous ne serons pas convenables, les esprits ne se précipiteront pas à notre rencontre, et alors nous attendrons, attendrons, attendrons — abandonnés à jamais dans les airs comme des drapeaux de pays que personne n'honore. (ILNFDNN, p.246)

Le lieu de provenance est dénaturé dans les mots des autres¹⁴, dans leurs généralités et stéréotypes. Le pays ne peut désormais se vivre qu'à travers les souvenirs, les dialogues, mais le plus souvent il est tu, lorsqu'il n'est pas amalgamé à une idée générale et superficielle d'un continent perdu. Notamment quand le patron de Chérie qui « parle tout le temps de l'Afrique comme si c'était un seul pays » (ILNFDNN, p. 249) ignore la diversité et la différence des cinquante-quatre états composant le continent. Malgré l'insistance de l'adolescente quant à lui faire comprendre qu'à part le sien, de pays, elle ne peut pas dire grand-chose des autres, le lieu de l'origine est incertain et confondu. Forcée de faire preuve d'adaptation face à la langue occidentale qui domine et redéfinit, Chérie devra apprendre un langage qui, tout en la rapprochant de ses nouvelles amies de Détroit, l'éloignera des siens. L'altération de son verbe la fera demeurer coincée dans un entre-deux, à cheval entre ses racines et son essai d'appropriation de l'américain : « D'un côté moi qui voudrais tellement revoir mes copains ; d'un autre moi qui sait plus comment communiquer avec eux, comme si c'était des gens que j'avais jamais rencontrés. » (*Ibid*, p.207)

La migrante dépersonnalisée dont le statut prime l'identité devient prisonnière volontaire. En effet, entre le travail qui remplace les études, les rêves de carrières s'effaçant derrière les machines, et la liberté s'obtenant aux dépens de la loi, la liste

¹⁴ « Le silence du migrant suscite ces fantasmes racistes de pureté et de persécution qui doivent toujours venir de l'extérieur pour rendre étranger le présent de la vie de la métropole. » Bhabha, H. (2007). *Les lieux de la culture*, Paris : Payot. p 261.

des désillusions s'écrit dans le chapitre *Ainsi ont-ils vécu*. Ce passage rédigé au « nous », se déprend de l'histoire de Chérie le temps de quelques pages pour décrire le processus de migration et d'intégration de l'immigré parti en Amérique. Il semblerait que Bulawayo résume ce qui, de par ce mouvement, est retiré à l'individu, lorsqu'elle écrit : « nous avons baissé la tête parce que nous n'étions plus des personnes ; nous étions devenus des clandestins. » (*Ibid*, p.237)

Le discours de Chipu à la fin du livre incarne la voix qu'on attendait d'entendre durant l'ouvrage, celle de la culpabilité. Le reproche se faisant bourreau de l'innocence de l'enfant qui voulait juste partir, admettant ainsi qu'il est impossible de « juste » partir : on abandonne, on choisit, on s'enfuit.

Dis-moi juste un truc. Qu'est ce que tu fais à *pas* être dans ton pays en ce moment, là ? Pourquoi tu t'es enfuie en Amérique, Chérie Nonkululeko Nkala, hein ? Pourquoi t'es partie ? Si c'est ton pays, tu dois l'aimer pour y vivre et pas le quitter. Tu dois te battre pour lui envers et contre tout, te battre pour qu'il se remette debout. [...] Tu l'a laissée, Chérie, ma chère, t'a laissé la maison bruler et t'oses me dire, avec ton accent débile, là, qui est même pas celui avec lequel t'es né, ton accent qui te va même pas, t'oses me dire qu'ici c'est ton pays ? (*Ibid*, p. 281)

Cette place vertigineuse qu'occupe Chérie entre deux cultures qui finissent toutes deux par la rejeter c'est, il me semble, ce que théorise Bhabha lorsqu'il dit :

Être dans l'« au-delà », donc, c'est habiter un espace « entre-temps », comme vous le dira n'importe quel dictionnaire. Mais habiter « dans l'au-delà », c'est aussi, comme je l'ai montré, faire partie d'un temps révisionnaire ; d'un retour au présent pour redéfaire notre contemporanéité culturelle ; réinscrire notre communauté humaine, historique ; toucher le bord le plus proche du futur¹⁵.

Il faut reconnaître que malgré la multiplication des mouvements intercontinentaux humains, il restera quelque chose du risque dans le départ. Un risque d'interprétation. Les sédentaires verront s'envoler les nomades, quelqu'un reste là où un autre part et

¹⁵ Bhabha, H. (2007). *Les lieux de la culture*. Paris : Payot. p.38.

subira le décalage du mouvement. Les questions des immobiles culpabilisent les voyageurs.

En prenant la décision de partir, Chérie « exige une rencontre de la nouveauté » qui échappe à la relation du passé au présent. Le sens de cette démarche, c'est-à-dire le départ, provoque l'insurrection d'un présent venant redéfinir un passé perçu désormais comme le lieu d'un dépassement. Il n'y a pas de réelle nostalgie du pays qui se dessine avec Chérie, plutôt le malaise d'un souvenir opaque, flottant et qui s'attache, dans lequel subsiste l'écho de son ancienne vie. L'histoire de l'individu s'écrit conformément à son caractère incertain, indéterminé, instable. Sur ce sujet, André Gide qui publia *Les nourritures terrestres* en 1897 constatait :

Je cherche parfois dans le passé quelque groupe de souvenirs, pour m'en former enfin une histoire, mais je m'y méconnaissais, et ma vie en déborde. Il me semble ne vivre aussitôt que dans un toujours neuf instant. Ce que l'on appelle : se recueillir, m'est une contrainte impossible ; je ne comprends plus le mot : solitude ; être seul en moi, ce n'être plus personne ; je suis peuplé. – D'ailleurs je ne suis chez moi que partout ; et toujours le désir m'en chasse. Le plus beau souvenir ne m'apparaît que comme une épave du bonheur. La moindre goutte d'eau, fût-ce une larme, dès qu'elle mouille ma main, me devient d'une précieuse réalité¹⁶.

La relocalisation de Chérie tend vers la répression de sa tradition culturelle tout en permettant une redynamisation extraterritoriale. Le côtoiement de l'inconfort soumet le sujet à la terreur de l'étrangéité jusqu'à ce que « les frontières deviennent le foyer, et le monde devient confus ; et, étrangement, le public et le privé deviennent partie prenante l'un de l'autre, nous imposant une vision aussi divisée que désorientante.¹⁷ » ; la survie de cet état de perte partielle permet ensuite une adhérence au monde à l'extension immense. La perte dans le départ est reliée à une autre forme d'apposition à l'individu : le symbolique du lieu de naissance est aussi une forme de déterminisme ; s'il y a gain dans l'acte de partir, il ne peut être qu'intrinsèque au sujet.

¹⁶ Gide, A. (1935). *Les nourritures terrestres*. Paris : Gallimard. p.151.

¹⁷ Bhabha, Homi K. (2007). *Les lieux de la culture*. Paris : Payot. p.41.

1.2 L'Oikos, un lieu imaginaire ?

1.2.1 La maison.

Lorsque l'on examine les trois livres à l'étude, on remarque que finalement, le pays d'origine, celui qui fait défaut, celui qui est l'objet du manque est complètement interchangeable.

On note pourtant que malgré la différence contextuelle de nos trois histoires, Zimbabwe, Ghana, Burundi, il n'y a qu'un seul langage pour parler de l'exil. Ce langage du bannissement se construit à partir de la perte de la patrie, ou plus précisément dans le cas de nos personnages, de la maison.

La maison est le point d'où l'action est observée, à la fois protectrice et empoisonnante, repère où les émotions se délient, néfastes ou salutaires, indispensables. Son ambivalence s'écrit entre sa réalité étouffante quand elle est habitée et sa recherche malade quand elle est détruite ou absente.

Dans le roman de Gaël Faye, on réalise que petit à petit, les escapades de Gaby dans les montagnes environnantes et les quartiers éloignés aux horizons indéfinis se resserrent vers des endroits de plus en plus clos, irrespirables : l'arrière de la voiture de sa tante, lorsqu'ils se font surprendre par un barrage militaire, les nuits dans le couloir de la maison à rester des journées enfermés, la cachette chez tante Eusébie à écouter la discussion des grands parler de génocide. L'extérieur est d'abord investi, parcouru par le narrateur puis s'effectue une contraction autour de l'impasse, du jardin, de la maison, du couloir. Parallèlement à l'avancée de la terreur, Gaby est immobilisé. Les rues tranquilles accueillent des cadavres et les chambres du foyer se vident de leurs matelas, désormais déposés dans les corridors où se réfugient les familles. Les murs remplacent la liberté, la maison n'est plus un lieu d'amour, mais de peur.

Au contraire, Chérie est à la recherche de ces murs, car la maison est pour elle un souvenir très tôt ravi. Il y a une recherche du dur, du consistant, du solide qui a été détruit par les bulldozers. La maison de tôle qu'ils habitent est une maison factice. Malgré la prétention d'un refuge, les efforts d'une décoration misérable, ce sont des murs autour du vide. La maison n'existe pas, elle est dehors.

C'est ce qu'on comprend dans *Le ravissement des innocents*, avec la maison-croquis de Kweku. Parti nomade son idée à la main, la maison de Kweku existe avant même d'avoir été construite, sur le papier, dans son imaginaire, édifice calculé autant dans ses plans architecturaux que dans son utilisation déambulatoire, « un aménagement rigoureux. Et la vie qui en découlait : se lever tôt le matin, s'installer dans sa petite véranda fermée avec le journal et des croissants [...] Et Folà. Ce qui l'enchantait le plus dans sa vision : en maillot une pièce faisant ses dernières longueurs... » (LRDI, p.43)

Habité par un rêve de foyer dès son plus jeune âge, Kweku a dessiné cette maison à vingt ans et la conserve dans une chemise trébuchée d'architecte en architecte jusqu'à ce qu'il tombe, à quarante ans, au fin fond du plus vieux quartier d'Accra nommé *Jamestown*, sur un vieux charpentier baptisé Lamptey qui comprendra son fantasme. La maison est un bagage, une illusion d'harmonie, un enfermement aussi, une façon d'attirer l'autre et de le garder pour soi. Idéalisme banal d'une possession des êtres par le lieu, où l'homme, à la manière du jardinier satiné, passereau appliqué qui construit son berceau, tente de retenir les objets de sa consistance, les êtres aimés. Puisque « les lieux habités — oikos rend compte — ne sont pas des formes matérielles qui existent indépendamment de l'intervention d'un sujet dans l'histoire¹⁸. » En effet, lorsque Kweku décrit cette maison, il le fait grâce aux mouvements de sa famille parmi les

¹⁸ Harel, S. (2005). *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal : XYZ. p.122.

pièces, le corps de sa femme nageant dans la piscine : un bonheur confortable dont il est metteur en scène, s'octroyant la fierté de son bon fonctionnement.

Ce penchant presque insistant pour le confort de la maison se traduit dans le livre par une manie fétichiste : les chaussons.

Des mules marron abîmées, usées jusqu'à la corde. Pareilles à des animaux de compagnie en cuir souffrant d'une angoisse de séparation, fidèles, ses chiens. Sa religion, ce en quoi il croyait, le fondement de sa morale : un ascétisme cosmopolite syncrétique, un rituel, des lignes épurées. *La pantoufle*. (LRDI, p.63)

Obsession qu'il partagera avec sa famille et leurs invités, ayant placé une corbeille de toutes sortes de pantoufles à l'entrée de leur maison et dont il invitera chacun à se servir. L'enveloppement du pied, l'attention particulière accordée à ce membre si négligé dans d'autres vies, dont la sienne d'avant, contribue à renverser le sens des choses, à amorcer la tentative d'incrustation de Kweku dans une culture et des habitudes auparavant étrangères et à constituer un lieu dont l'insécurité est bannie. Quelque part l'impuissance de l'enfant Kweku — face au départ du père, à l'immobilisation de la mère, à la mort de la sœur — tente de se réparer par le devenir adulte réussissant là où les autres n'ont laissé que du vide traumatique, se réappropriant le pouvoir sur l'existence que ses prédécesseurs ont perdu ou subit.

1.2.2 Le foyer.

Dans cette partie, nous allons tenter de nous expliquer le terme de foyer, utilisé déjà à plusieurs reprises dans cette recherche, mais toujours enveloppé d'un certain mystère sémantique. Nous remarquerons que le foyer est un terme dépendant de son

locuteurs et polysémique, éparpillé entre une définition localisée et une idée impalpable.

En premier lieu, une écriture nostalgique s'empare de la première idée de foyer, la plus évidente, celle d'une maison chaleureuse et unissante. Nostalgie qui reviendra dans la deuxième partie du roman ILNFDNN, lorsque Chérie est en Amérique, et qui viendra se doubler d'un regard muri par le départ, dont le recul (plus le sujet est éloigné, plus le manque est disparate et généralisé) permet d'agrandir la notion de « chez soi » :

En Amérique, les routes sont comme les mains du diable, comme l'amour de Dieu, elles vont partout ; sauf que le truc triste, c'est qu'aucune m'emmènera vraiment chez nous. Dans ma tête, il y a deux chez nous ; chez nous avant Paradise, et chez nous à Paradise, chez nous un et chez nous deux. (...) Quand quelqu'un dit chez nous, il faut bien écouter pour savoir de quel chez nous il parle ». (ILNFDNN, p.188)

Il y a plusieurs « chez nous ». Le lieu s'altère, se déplace, se revalorise au rythme des événements, des crises. Cette réalité est identifiée par Chérie qui décrit ici le déplacement du foyer, indépendamment du lieu.

Lorsque ses amis l'appelleront des années plus tard, on se rend compte que le « chez nous » de Chérie n'est pas intériorisé par son individualité, mais est pris en charge par un « on » qui l'englobe elle et les autres. Un chez nous qui ne peut exister sans la dimension partagée du lieu : « On se moque des fesses à l'air de Dieusaît, on regarde une bagarre, on imite les gens de l'église, on regarde l'enterrement de quelqu'un. On a faim, mais on est ensemble et on est chez nous et tout est plus sucré qu'un dessert. » (ILNFDNN, p. 202) Le rythme de la communauté, comprenant ceux qu'elle connaît intimement ou seulement de visu, subsiste dans leur appartenance les uns aux autres, la proximité des individus créant un corps social réuni et vibrant ensemble. Les chants des femmes et leurs mains se coiffant mutuellement, « les hommes regroupés comme un troupeau de moutons qui jouent aux dames sous le jacaranda » (Ibid, p. 34), la peine partagée du bidonville, les messes à l'église, les

rassemblements dans les cases, les voyages à la ville pour le vote sont autant de situations qui témoignent d'une proximité entre les habitants de Paradise. Chérie fait partie de cette communauté dont la cohésion ne fait pas l'objet d'une considération précise, puisqu'observée de sa routine, mais qui, dès l'instant de la séparation, se métamorphose en quelque chose de précieux.

D'ailleurs, on retrouve cette envie de « faire corps » avec la communauté, de lui céder, de s'y confondre, de devenir la bouche d'un immense ventre commun :

– nous mangions pour ceux qui ne pouvaient pas être avec nous pour manger eux-mêmes. Et une fois repus, nous portions notre corps lourd avec la dignité des éléphants — si seulement notre pays avait pu nous voir en Amérique, nous voir manger comme des rois sur cette terre qui n'était pas la nôtre. (*Ibid*, p.234)

Nous remarquons ainsi que le terme de foyer dépasse l'appropriation du lieu tel qu'un antre cloisonné, intact ou reconnaissable. Étroitement relié à la nostalgie de l'individu, le foyer se comprend souvent comme un lieu qui fait lien entre l'individu et les membres de la famille, ou de la communauté, mais aussi en tant qu'endroit disparu et envié.

Nous allons poursuivre cette considération du foyer en convoquant le roman de Gaël Faye. Il y a deux temps dans le récit de PP qui s'avère particulièrement important pour comprendre d'où part la nostalgie du lieu : l'anniversaire de Gaby et son plongeon dans la piscine. À deux reprises, lors de ces moments déterminants pour le jeune narrateur, les voix s'élèvent et crient son nom « Gaby ! » : soit pour faire revenir la musique, soit pour le féliciter de son exploit. Il y a quelque chose qui s'inscrit ici dans l'identité narcissique de l'enfant, le renvoi du cri des autres, de son entourage.

À ce propos, nous aimerions rapprocher ces deux moments particuliers du livre de Faye avec la réflexion de Simon Harel, qui, à partir de la théorie de l'*habitus* de Bourdieu écrit ceci :

Cet espace n'appartient pas à la raison pure de l'espace géographique. Il est investi par la sphère d'action des sujets, par leur capacité, toujours renouvelée, de faire des choix. En ce sens, l'exigence pratique est tout le contraire du déterminisme et confère au sujet un pouvoir ou, à tout le moins, un potentiel délibéré par rapport à un lieu circonscrit (le lieu de naissance) qui relève parfois d'une sorte de fatalité¹⁹.

Ce que nous tentons de présenter dans l'évocation de ces moments que Gabriel vit, c'est l'interaction positive entre son *habitus* et l'extérieur : le dehors et l'Autre. Au sein de ces deux instants, s'écrit la concordance du sujet, Gaby, avec les autres ; tantôt lors de son anniversaire, « ce moment de bonheur suspendu », décrit-il « où la musique accouplait nos cœurs, comblait le vide entre nous, célébrait l'existence, l'instant, l'éternité de mes onze ans, ici, sous le ficus cathédrale de mon enfance. » ; tantôt lorsqu'il décrit le moment suivant son plongeon : « On ne s'était jamais sentis si libres, si vivants, de la tête aux pieds, à l'unisson, reliés entre nous par les mêmes veines, irrigués du même fluide voluptueux. » (PP, p. 159) Cet instant qui comprend, le regard sur « sa » ville, la peur de plonger, l'exploit de l'avoir fait, le cri des autres sont autant de moments qui permettent à Gaby de connecter avec ce qui l'entoure et de rendre l'étranger sien. De la même façon que la « manière d'être » colle au corps, l'illusion du foyer est transportable, transposable et, étant lié au psychisme de l'être, ponctuel.

Le foyer dépend de l'état d'esprit du sujet qui le contemple, et à cet égard, la vision de Taiwo, la plus âgée des filles de Kweku et Folà, est influencée par son expérience. Ses parents ayant échoué à faire fonctionner leur famille, Taiwo sera, dès la disparition de son père, hantée par celle des autres. À se balader au-devant des fenêtres allumées, elle imagine la déambulation des familles, leur solidité, leur amour, leur inaccessibilité. Lorsque Folà rapatrie ses enfants au Ghana pour l'enterrement du père, Taiwo s'éloigne sur la plage et croise une maison, majestueuse, imposante. Du même gabarit que celle qu'avait imaginée son père, tout en songeant qu'« il ne trouverait jamais un foyer, du moins permanent. Celui qui a honte d'être chez lui ne

¹⁹ Harel. S. (2005). *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal : XYZ. p. 113.

l'aura jamais. L'image du garçon la fait rire, celle de la maison qu'il avait achetée la fait rire plus fort, celle d'elle-même dans cette maison, à douze ans, une petite fille qui croyait toujours au foyer, la fait rire encore plus fort. » (LRDI, p. 362) La maison n'a pas empêché l'abandon, le départ ou l'horreur du monde de s'infiltrer. Aux yeux de Taiwo, l'idée du foyer est une tromperie.

L'avancée de la vie ne parvient qu'à éloigner les personnages du lieu originaire. Ce qui ne provoque pas sa disparition, mais semble le faire tendre vers la seule perspective de sa résignation. Le foyer ne se résout pas, il est précisément le nœud du manque qui ne peut réellement se projeter en dehors de l'individu puisqu'il le détient.

Nous tendons donc vers une conception d'un lieu qui se manifeste de par ses occupants. L'origine du lieu se conçoit ainsi, car il a été « joué » par des acteurs qui l'ont représenté comme tel pour l'enfant issu de lui. Parmi la multitude de rencontres et les fréquentations que le sujet développe au sein de son environnement d'enfance, les premiers reflets de son propre « soi », il y a des figures qui s'avèrent être plus déterminantes que d'autres : les figures parentales.

1.3 L'origine, figures parentales.

Lorsque l'on entend le mot origine, on pense à la provenance, l'apparition, le commencement, et ces synonymes sont rattachés souvent à deux signifiants : le lieu et la mère. L'origine est associée à ce qui entoure le sujet lors de sa « création » et ce qui le fait advenir dans un monde qui lui est propre : le pays d'origine, le quartier, la communauté, la mère. Dans les trois fictions étudiées, les personnages entretiennent une relation particulière à la mère ou au père. Nous allons voir que la détermination du

rapport de l'enfant avec la figure parentale influe à plusieurs niveaux sur sa relation au lieu.

En effet, dans la première partie d'ILNFDNN, l'environnement familial de Chérie est boudé, sans tendresse ou dialogue. L'obéissance et la mutité de Chérie dressent un portrait austère et froid de l'ambiance familiale. La lecture nous dirige plutôt vers les escapades extérieures de Chérie, accompagnée de sa bande, et nous détourne des évènements privés. Jusqu'au jour du retour de son père, disparu pendant plusieurs années en Afrique du Sud sans donner de nouvelles. Il revient un matin métamorphosé par la maladie qui l'accable : le sida. Se produit alors un changement dans le discours et la perception de la maison de tôle ; ce n'est plus le taudis piteux duquel Chérie s'échappe dès que possible. Transformé en sanctuaire impénétrable par l'arrivée de son père malade, il y a tout à coup scission entre le dehors et le dedans, le public et le privé, le village et la famille. Le secret à protéger est le retour honteux et défait de ce père qui, par son absence, a ruiné l'équilibre, et par son retour, intensifie cette ruine. Au moment où les amis de Chérie parviennent à rentrer dans la case malgré son interdiction, le moment se suspend, solennel, presque religieux. Le père est au bord de la mort, la main dans celle de sa fille, « perché là-haut comme un roi en train de disparaître, » (ILNFDNN, p.103) et un basculement s'opère : lorsque le père, dont le rôle s'est écroulé depuis son départ, revient s'éteindre dans sa faiblesse, au seuil de la mort et non plus dans l'absence, l'incertitude est bannie : cette fois, aucun retour ne peut être attendu. La figure protectrice s'intervertit, reprise par Chérie, et cette redistribution des rôles l'oblige à revenir de son enfance :

Au royaume des cieux. Mon père, il va aller au royaume des cieux, je dis, même si je crois pas vraiment que ça existe le royaume des cieux ; c'est juste que j'aime pas l'imaginer aller nulle part. Je m'entends dire *mon* comme si c'était ma chose préférée presque, comme si il était à moi, comme si il m'appartenait. Il a l'air d'un enfant, allongé là comme ça, incapable de rien faire, et alors je me mets à vouloir être grande et forte pour pouvoir le soulever dans mes bras et le bercer contre moi. (*Ibid*, p. 103)

L'inversion des rôles d'autorité est un processus qui apparaît dans *Petit Pays*. Une première fois, au début du roman, le foyer est abandonné par la mère après la séparation des parents. Puis, lorsque les événements politiques sont déclenchés et qu'Yvonne disparaît pour aller aider sa sœur et ses enfants qu'elle retrouve gisant dans leur maison familiale, elle revient, miraculeusement reconnue par un ami de son mari, mais méconnaissable, choquée et détruite. Par ses paroles et ses gestes violents, dérisoires, hantée par les atrocités qu'elle a vécues, elle finira d'enlever au foyer qu'est la maison de l'impasse son restant de proximité, de confiance et de bien-être. Gaby assiste aux allées et venues de sa mère, la nuit, penchée sur le lit de sa sœur, à lui raconter ses souvenirs morbides. Il la dénoncera auprès de son père, exagérant la violence d'Yvonne avec la petite Ana.

Chaque nuit, désormais, Maman lui demandait de parcourir avec elle ses contrées de cauchemars. Je devais sauver Ana, nous sauver. Je voulais que Maman parte, qu'elle nous laisse en paix, qu'elle débarrasse nos esprits des horreurs qu'elle avait vécues pour nous permettre encore de rêver, d'espérer en la vie. Je ne comprenais pas pourquoi nous devions subir, nous aussi. (PP, p. 193)

Ici ce n'est pas l'absence physique du parent qui détériore l'habitat familial, mais son absence d'autorité, de bienséance, de sécurité. Ennemie au sein de la vie de ses enfants, Yvonne finit de condamner leur futur au Burundi. Quant à Gaby, il se voit dans l'obligation d'agir contre sa mère, de renverser le rapport de respect et d'obéissance au terme d'une émancipation précoce et douloureuse.

Dans LRDI, l'affranchissement semble impossible, l'enfant entreprenant toujours une relation de perte, d'incompréhension, de silence avec la tutelle parentale. Toutes les générations de la famille Sai sont touchées par ce phénomène, en commençant par les deux parents, Folà et Kweku : la première perd son père subitement, celui-ci étant assassiné, et se voit déportée dans un autre pays, expulsée, intégrée dans une famille autoritaire et distante. Tandis que Kweku, après les incidents traumatisants de son enfance précaire, quitte au regret de sa mère son village et son pays à seize ans pour

continuer ses études aux États-Unis. Comme évoqué plus haut, il retrouve le lieu de son enfance vide de la présence familière de sa mère, décédée entre-temps. Situation qui se transpose sur ses propres enfants, lorsque Taiwo, Kehinde, Olu et Sadie reviennent au Ghana, pour son enterrement. Lors du trajet qui sépare l'aéroport de la maison de Folà, Kehinde et Taiwo, les jumeaux, voyagent en taxi, la première voiture étant pleine. Taiwo, pensive, regarde le pays de son père qu'elle visite maintenant qu'il n'est plus là :

Elle avait abandonné ses études de droit pour gagner, comme serveuse, le millier de dollars du billet d'avion pour Accra (malgré son indignation face à ce prix, une insulte aux immigrants désireux de rentrer au pays), afin que lui aussi souffre de savoir qu'il avait été trop faible pour la protéger.
 Du moins l'avait-elle projeté de la sorte.
 Elle aurait dû venir plus tôt.
 Elle rit sans détacher son regard des rues d'Accra. Après deux ans passés à imaginer l'expression de son père, elle est ici et il n'est plus. (LRDI, p. 279)

L'absence du père, de la mère, transforme le lieu de l'origine en un endroit clos, presque inhospitalier. Quelque part, la lignée s'effondre, la trace de l'appartenance s'efface au milieu de la croissance des enfants, de leurs besoins de reconnaissance :

L'absence de prédécesseurs dans sa famille l'angoissait ; cela sous-entendait qu'ils jouaient à en être une. Une comédie. Une famille légitime aurait eu des photos dans l'escalier. De grands-parents, à tous le moins, dont il aurait connu le prénom. (*Ibid*, p.334)

Cette absence remet les personnages en face de leur solitude, les empêche de s'appuyer sur ce qui, du passé, leur ressemble.

Le parent disparu emporte avec lui la tutelle qui empêchait l'enfant de remarquer l'immensité du vide au-dessus de lui, la fragilité de ses attachements affectifs, mais aussi territoriaux. L'élimination du parent semble être une manie adoptée par les trois auteurs afin d'intensifier ce passage de solitude qu'est le devenir adulte.

Dans ce chapitre, nous avons voulu démontrer que l'ailleurs est l'objet d'un désir parce qu'il désigne l'endroit d'un manque. La valeur des lieux investis se situe à mi-chemin entre leurs indéterminations et ce que le sujet fait à partir de ce qui lui échappe. L'appropriation du lieu passe aussi par l'affranchissement des figures parentales et le fait d'accepter que l'éloignement sacralise les territoires familiaux.

Ainsi, afin de prolonger l'étude de cette perte de l'infantile et de comprendre ce qui se joue lorsque les personnages expérimentent cette transition, nous analyserons le concept de l'origine, non plus exclusivement dans son rapport au lieu, mais au travers des liens qu'il crée avec le corps du héros.

CHAPITRE II

ÉCRIRE LE CORPS : VIOLENCE, MÉMOIRE ET COLLECTIVITÉ.

2.1 Le corps transcendé : questionnement et différenciations.

La mise en scène du corps passe par sa surface dont l'extériorité toujours dévoilée ne peut se désengager du contact avec l'au-dehors : il y a une interaction omniprésente entre le monde et la forme du corps. Le corps est un territoire aux limites de ses contours, il sait seulement ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire l'infinité physique et sensorielle du reste. Le rôle d'interface que le corps entretient avec le monde enclenche deux conséquences : il est perçu, donc soumis aux regards de l'autre ; et il perçoit, il éprouve à partir d'un point de vue subjectif une certaine version d'un « être soi » incarné. La superposition ininterrompue de ces deux visions du corps, l'une extérieure et l'autre inhérente, n'implique néanmoins pas leurs cohésions. Au sein du vivre-ensemble, la première expression du corps est une comparaison.

Notre deuxième chapitre débute par une réflexion autour du corps compris comme un support différencié, objet de confrontation et carcan de significations. Il s'écrit telle la manifestation organique du vécu d'un sujet qui l'investit d'une charge émotionnelle parfois dépassant ses fonctions. Nous verrons que le corps est à la fois celui dont le sujet veut être débarrassé et le salut d'une réconciliation. En ceci, il devient l'objet d'un questionnement toujours renouvelé dont l'enjeu identitaire s'aperçoit par l'angoisse de la différenciation et l'habitation du corps. C'est donc du corps qui se « réalise » dont il s'agit ici, et la découverte d'une étroitesse représentative conditionnante que le jeune

sujet épouse et repousse au cours d'un malaise qui délimite, symboliquement, ce qu'il devient.

Le corps sera aussi réfléchi en tant que matière mémorielle au sein d'une analyse de la violence et du lien des corps entre eux. Sa densité organique et symbolique intervient aussi au sein de l'épreuve de l'exil où il s'envisage comme le remplaçant des territoires perdus en permettant sa conquête. En ce sens, il est transcendé par les représentations qu'on lui concède, notamment par son association au lieu qui permet l'asile aux amants et le foyer aux migrants.

Enfin, nous parlerons de ce qui échappe au corps, ne lui appartient pas, s'interprète autour de lui, lui est exigé par la pression sociale ou le surmoi individuel, la communauté ou la famille. Et de quelle manière la réunification et la réappropriation du sujet avec son corps propre s'obtiennent par l'intermédiaire d'une conversation avec l'Autre.

Pour le moment, il faut se demander de quelle façon le corps s'accorde au sujet. Les romans du corpus semblent répondre d'abord par la négative, mettant en scène des personnages qui, précisément, ne parviennent pas à tolérer leur réalité physique : complexes, boulimie, tentative de suicide, jalousie, étrangeté marquent les récits de jeunes individus pris dans des spirales où sévissent le racisme, le dégoût de soi, l'envie.

La réalité physique de l'être se doit d'expliquer sa provenance. La lecture des écritures migrantes à l'étude suggère qu'il existe un lien entre la vision du corps parental et la mise en jeu du corps de l'enfant. De l'effet de cette vision dépend le commencement d'une idée de l'évolution du corps que celle-ci naisse d'une inspiration, d'une admiration, d'une déception. À partir de cette impression, l'enfant s'imaginera être soit le successeur de cette image du corps, et de l'idéalisation de cette mise en action du corps (surtout s'il est triomphant), soit il se pensera à l'encontre de son prédécesseur. L'incarnation du corps parental à partir duquel l'enfant se conçoit

est intimement reliée au lieu qui l'a mis en scène. Le parent immigré est associé au pays de son origine, et le pays deviendra le portrait étendu du visage parental. Lorsque l'enfant parcourt le paysage de ses débuts, ou qu'il retourne au pays des géniteurs, il marche sur les pieds du corps tutélaire, et ne touche pas le sol de son corps propre. Sa direction n'est pas ressentie comme étant la sienne, il est à la poursuite d'une histoire vécue avant lui.

2.1.1 La vision du corps parental.

L'aspect du lieu de l'origine est essentiellement relié à ce que le personnage comprend de ce qu'est l'origine, c'est-à-dire l'empreinte de ses prédécesseurs en lui. Il y a plusieurs analogies au sein des romans entre la mère ou le père, et le lieu.

Dans un premier temps, constatons que PP se conclut lorsque Gaby revient sur les traces de son enfance, dans l'un des lieux phare de ses pérégrinations : le cabaret. Le retour craint et tant espéré s'accomplit dans la pénombre, et ce n'est pas un hasard si le recoin obscur et traditionnel du cabaret est ce qui symbolise les retrouvailles de Gaby et son pays. Dans la semi-noirceur est rendu possible l'effacement du présent métamorphosé et l'irréalité du face à face inattendu et bouleversant, celui de Gaby et sa mère :

Recroquevillée sur le sol, dans l'angle de la pièce, elle tète au chalumeau un alcool artisanal. Je la retrouve vingt ans plus tard, qui ont compté cinquante sur son corps méconnaissable. Je me penche vers la vieille dame. J'ai l'impression qu'elle me reconnaît à la façon dont elle me fixe à la lueur du briquet que j'approche de son visage. Avec une tendresse infinie, Maman pose délicatement sa main sur ma joue : « C'est toi Christian ? » (PP, p. 219)

Cette rencontre matérialise la marque indélébile que la crise du Burundi et du conflit ethnique a laissée sur Yvonne, mais aussi sur le pays du Burundi. L'affectivité mélangée à l'absence de reconnaissance figure le destin de l'exilé qui rentre « chez lui ». La main, le regard, la voix d'Yvonne personnifient le pays regretté de l'homme — fils revenant le visiter. L'endroit existe toujours, mais se perpétue vidé de ceux qui

lui donnaient chair, vie, et corps. En se rapprochant de l'asile de son enfance, Gaby superpose de nouvelles images aux anciennes sans pouvoir unir leurs réalités. La rencontre finale avec la mère souligne le besoin de Faye de passer par un corps afin de parler du lieu. Il évoque d'ailleurs le poème de Jacques Roumain disant que « si l'on est d'un pays, si l'on y est né, comme qui dirait : natif-natal, eh bien, on l'a dans les yeux, la peau, les mains, avec la chevelure de ses arbres, la chair de sa terre, les os de ses pierres, le sang de ses rivières, son ciel, sa saveur, ses hommes et ses femmes... » (PP, p. 216) Appelé par la voix de sa mère, Gaby tâtonne en tremblant la profondeur de son souvenir et rallume au briquet un visage qui l'a oubliée. L'illusion d'un voyage à rebours s'écrase devant l'amnésie de la mère et du pays.

L'amalgame s'opère de nouveau lors de la rencontre entre Kweku et son fils Olu, lorsque ce dernier revient le visiter au Ghana cinq ans après l'abandon du père. À la reconquête de ce pays qu'il n'a connu que bébé et qui « s'est transformé d'une manière étonnante. Olu hochait la tête sans ouvrir la bouche, se demandant si Kweku parlait de son pays ou de lui-même. » (LRDI, p.332.) Olu incarne l'exilé coincé dans son statut d'homme-enfant, et déconcerté par une image qui confond son attente et la réalité. Il subit une déception incommensurable lorsqu'il retrouve ce père admiré vivant dans un appartement désuet, en vêtement négligé et à la mine défaite :

Le désir irrépressible de voir l'homme dans toute sa plénitude, au lieu de le voir dans un appartement désert, vêtu d'un pantalon repassé comme s'il se trouvait chez eux au lieu de vivre dans un bouge, une prison de son fait, en exil, coupé de sa famille et, pire encore : arborant l'expression d'un homme sans honneur, du moins d'un homme qui n'en finit pas de s'interroger : *c'est mon destin ? ...* (LRDI, p.337.)

Ce retour au Ghana est loin d'être ce qu'avait imaginé Olu, écœuré dans cette moitié d'appartement habité par une moitié d'homme. À l'endroit de sa propre origine, le fils ne reconnaît par le lieu du père qu'il interprète comme fragile, poussiéreux, honteux. Plus tard dans le roman, lorsque l'annonce de la mort de Kweku réunira la

famille Sai au Ghana, le pays permute d'un lieu de colère et de déception à un paysage de la perte. Kehinde et Taiwo traversent les rues de la capitale Accra, en taxi, tout en mesurant l'absurdité de cette situation qui les a amenés à l'endroit de leurs origines désormais endeillé, et quelque part irrémédiablement incompréhensible. Puisque le père a disparu, s'étayant autour du vide laissé les retrouvailles de la famille Sai, l'absence du corps faisant se réunir les autres, ceux qui restent s'attablant autour du silence. Le corps de Kweku disparaît et s'imprègne d'un lieu qui l'a happé, détruit, oublié. À la fois le lieu paraphrase le corps et le corps rend au lieu sa représentation. Néanmoins, c'est au sein du deuil que les quatre enfants sauront résoudre l'énigme de leur maître, comme si revenir sur le lieu de leurs origines les avait rendus à eux-mêmes. L'endroit reculé de leur réconciliation a coupé les quatre personnages de leurs habitudes de vie, de leurs nostalgies communes d'être séparés, et le Ghana voit s'opérer la réunification du corps familial. Non sans rappeler la théorie freudienne, la disparition du corps paternel permet l'insurrection des mots et des gestes jusque-là tus, tabous et dévastateurs. La mort du père permet la prise de la vie par l'enfant.

2.1.2 Le corps métaphorique.

Michel de Certeau écrivait dans son article *Des outils pour écrire le corps* : « Où donc et quand, y a-t-il du corps quelque chose qui ne soit pas écrit, refait, cultivé, identifié par les outils d'une symbolique sociale ? Peut-être, à la frontière extrême de ces écritures inlassables, ou les trouant de lapsus, y a-t-il seulement le cri : il échappe, il leur échappe.²⁰ » Ce cri du corps surgit dans les trois romans étudiés à l'endroit d'une violence, qui va à l'encontre du fonctionnement sociétal, communautaire, familial. Afin d'étudier le manque de tenue du corps (agissant malgré un contrat social le contraignant et contre une éducation aliénante), et l'intérêt de ce surgissement d'un corps qui fait défaut, nous allons réfléchir sur ses systèmes de représentation. Tout d'abord avec le récit de Noviolet Bulawayo qui nous en livre une perception métaphorique. À l'aide du concept que décrit Francis Berthelot dans son essai Le corps du héros, le degré d'organicité du discours d'Il nous faut de nouveaux noms se situe entre « l'organique substitué (mention par métaphore ou métonymie) » et « l'organique indirect (mention des facultés et données de base)²¹ ».

Le concept de « Pays » est manipulé dans la langue de Chérie et fédère plusieurs significations. Il n'est ni une nation ni un territoire délimité par des frontières. À plusieurs reprises, le mot « pays » est utilisé dans un contexte qui le fait contraster avec son acception usuelle, redéfinit son sens à l'intérieur d'autres connotations — notamment celle du corps : « Regarde un peu son ventre, là, un vrai tambour, on dirait qu'il a avalé un pays » (ILNFDNN, p.55), ou bien « Il demande jamais de mes nouvelles, comme si j'étais un pays lointain » (*Ibid*, p.56.)

²⁰ « De Certeau, M.(1979). « Des outils pour écrire le corps », *Traverses*, no 1415. p. 11.

²¹ Berthelot, Francis.(1997). *Le corps du héros*. Nathan. p.11. « Ces points une fois précisés, on pourra examiner de plus près les différentes manières dont le corps des personnages, par ses actions, ses plaisirs, ses souffrances, conditionne le roman tant dans sa structure que dans son écriture, jusqu'à en constituer, parfois, la matière même. »

Si on mange beaucoup de goyaves c'est qu'on a pas d'autre moyen de tuer notre faim, et quand c'est le moment de faire nos besoins, on a tellement mal que ça devient une chose presque impossible à faire, comme si on essayait de donner naissance à un pays. (*Ibid*, p. 24.)

Le pays s'ingère, et figure quelque chose qui provient donc du corps, qui accouche de lui, de l'intérieur de l'être et non de ce qui l'entoure. Dans le bidonville, il y a une correspondance entre l'extérieur et l'intérieur, l'organique et l'humain. Ainsi souvent Chérie expose le corps (le sien et ceux des autres) au travers de métaphores qui le rendent minéral, animal, végétal, faisant partie d'un environnement qui le consume, le malmène, et redéfinit ses contours. Chérie relate un corps morcelé, qui transparait à partir de ses parties : la tête, le ventre, les fesses, les mains vont remplacer l'autonomie du corps entier et relayer son ensemble. Autrement dit, « un objet métaphorique est un accessoire ou un élément du décor qui rend compte de l'organisme ou de l'une de ses parties en s'y substituant²². » Cette technique du détour par la description physique avec des mots intérimaires déplace la compréhension du corps vers une interprétation qui le relie à la matérialité de l'en-dehors.

L'écriture de Bulawayo met en relation le corps de l'homme avec un environnement composite : Chérie assiste à la messe et ses fesses endolories semblent être faites de pierres, ou bien elle observe les mains de sa mère prenant sa tête comme si celle-ci était une pastèque qui allait exploser par terre « en mille morceaux tout rouges et pas possibles » (*ILNFDNN*, p. 68.), ou encore les hommes assis, « penchés en avant comme des tigres » (*Ibid*, p.34.) Le Breton disait que « le corps est confondu au monde, il n'est pas le support ou la preuve d'une individualité, car celle-ci n'est pas fixée et la personne repose sur des fondements qui la rendent perméable aux effluves de l'environnement. Le "corps" n'est pas frontière, atome, mais élément indiscernable d'un ensemble symbolique.²³ » L'écriture de Bulawayo s'acharne à créer une

²² Berthelot, F. (1997). *Le corps du héros*. Paris : Nathan. p. 41.

²³ Le Breton, D. (2013). *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : PUF. Quadrige. p. 22.

corrélation entre le corps humain et la sphère ambiante, notamment entre le vivant et l'inanimé. Le corps s'écrit selon sa fragilité, son inconsistance, sa dureté, son animalité.

La représentation du corps s'appuie donc sur une symbolique nourrie de matières premières visant une « incorporation » souvent brutale, réelle, physique et donc périssable.

Chérie tente de s'expliquer le corps au travers d'images qu'elle reconnaît. À ce propos Le Breton disait « Vivre, c'est réduire continuellement le monde à son corps à travers la symbolique qu'il incarne. L'existence de l'homme est corporelle. » (*Ibid*, p. 10) Le corps est réfléchi souvent à partir de ce qui lui fait défaut. La faim omniprésente qui vient creuser les ventres, la grossesse de Chipso qui lui coupe la parole, le sida qui métamorphose le corps du père en un long paquet d'os à la peau dure sont autant de représentations du corps souffrant qui maigrit, s'arrondit, se creuse, s'exprime malgré lui. Apparaissent au creux de la peau les marques d'évènements qui s'emparent de l'être, le remodelent, l'assouviennent, le réduisent à la maladie, la déformation du corps, la faim. Autant de signes qui différencient l'individu du corps social, et le contraste en le redéfinissant. Le corps s'écrit à partir de ses fonctions vitales : la respiration, la digestion, la motricité, la sexualité, la voix, la douleur. Les deux dernières facultés sont celles à partir desquelles Bulawayo mobilise ses personnages.

Mais le corps ne fait pas que subir ; il ingère et dévore, il avale l'angoisse, le travail, la peur. Il y a une isotopie de la dévoration dans *ILNFDNN* qui s'écrit d'abord parce que la faim est omniprésente ; le corps se comprend ainsi par sa douleur : celle du ventre qui crie, de la déglutition asséchée, de la défécation. La sensation de la faim est si coutumière qu'elle se transforme en un cannibalisme généralisé et absolu :

Il y a un ventre qui fait un gros bruit très long et alors je me rappelle que j'ai faim. On a tous faim, mais là maintenant on s'en fout. Tout ce qu'on veut c'est voir revenir les adultes, on veut les voir revenir tellement fort que c'est comme si on allait les manger à leur arrivée. (*ILNFDNN*, p. 74.)

Un appétit gargantuesque se développe au travers de la faim, de l'abondance, des autres, du pays et s'amalgame autour d'un gigantesque manque. La faim est inépuisable, elle est la source d'une énergie vitale qui cherche à s'accomplir. Le parcours de Chérie au fil du roman témoigne de ce besoin essentiel d'être remplie. À la recherche de mangues, de grenades, de n'importe quelle nourriture à voler et à engouffrer dans un corps toujours en demande, elle découvrira que tout appétit ne peut se combler. Arrivée à Détroit, la jeune zimbabwéenne se diagnostique une avidité insatiable :

Mais il y a des fois où même si je mange beaucoup — beaucoup, en vrai rien de ce que je mange me nourrit, comme si j'avais faim de mon pays et que cette faim-là on pouvait rien y faire. (ILNFDNN, p.153.)

Ainsi, la limite de ce que le corps peut contenir apparaît au détour de la fin de la faim. Du besoin comblé en surgit un autre auquel le corps ne peut rien et se révèle à lui-même isolé et trahi.

À l'instar du corps, l'oralité est en enjeu identitaire auquel l'écriture de Bulawayo s'attarde. Loin de sous-entendre une dissociation entre corps et voix, nous comprenons l'usage de la langue tel que Benveniste le concevait : « Tous les caractères du langage, sa nature immatérielle, son fonctionnement symbolique, son agencement articulé, le fait qu'il a un contenu, suffisent déjà à rendre suspecte son assimilation à un instrument, qui tend à dissocier de l'homme la propriété du langage²⁴. » Les enjeux du langage se situent à la fois intrinsèquement au sujet qui utilise une langue qu'il définit et qui le définit et une parole comme objet de communication qui s'échange et lui négocie des lieux de pouvoir. Il en est par exemple question lors de l'épisode déconcertant vécu par Chérie au sein de l'église où sa grand-mère Mère des Os l'emmène. Au milieu de la

²⁴ Benveniste, É. (1966). « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris : Gallimard. p 258 – 266.

confession des péchés, un cri de femme retentit du bas de la montagne. Les prières et incantations retentissent immédiatement afin de conjurer le sort de la pauvre, déclamées par les évangélistes et le prophète, tandis que la femme réplique de sa voix qui frappe et pourrait tuer. Lors de ce « désensorcellement », Chérie crie dans sa tête tandis que s'exécute un combat dont les voix sont les armes, guerre de paroles sacrées contre profanes, dangereuses, chevauchantes, et mélangées dans un rugissement aux allures de transe. Le bruit du groupe finira par l'emporter, et la voix de l'opposition est ravie à sa détentrice. Cette scène témoigne d'un droit à la parole hiérarchisé et contrôlé par les aînés. À plusieurs reprises dans le roman, nous avons accès aux monologues intérieurs de Chérie qui, faute de pouvoir répondre à haute voix aux ordres et avis de ses pairs, nous livre les mots bouillonnants de sa colère silencieuse.

La prise de parole est le lieu d'une négociation entre un locuteur et un auditeur qui, en intervertissant ponctuellement leur rôle, s'inscrivent dans un rapport de force constamment susceptible d'être renversé. L'enjeu de la langue parlée s'illustre grâce à tante Fosalina, à Détroit, dont la maîtrise de l'anglais s'ébranle lors d'une conversation téléphonique. Alors qu'elle voudrait passer commande d'un soutien-gorge, Fosalina ne parvient pas à prononcer suffisamment correctement le nom de la collection : *Angel*. Chérie l'observe et décrit au lecteur la difficulté de l'appropriation d'une langue étrangère, les étapes toujours renouvelées entre le choix des mots, leurs ordres, leurs préparations mentales et finalement, leurs prononciations incertaines, vacillantes, en retard. Cette parole titubante se confronte à l'écoute des Américains impatients. Le sentiment d'une infériorité irrattrapable et frustrante poussera Fosalina à appeler une amie afin de lui raconter l'incident dans sa langue, se réapproprier la maîtrise des mots, reprendre le contrôle d'une expression figée par un accent.

Rongée par la peur du jugement, de l'imperfection, Fosalina perd ses moyens lors d'une conversation téléphonique qui aura suffi à remettre en question le long apprentissage d'une langue étrangère qu'elle domine dans le contexte de son intimité :

Je sais qu'elle va rester là, debout, et qu'elle va refaire toute la conversation et dire à voix haute, dans un anglais impeccable, tout ce qu'elle a voulu dire, tout ce qu'elle aurait dû dire à la fille au téléphone, mais qu'elle a pas dit parce que sur le moment elle a pas pu trouver les mots. Je sais que devant cette glace Tante Fosalina saura parfaitement s'exprimer, que l'anglais pétillera de vie sur sa langue et qu'elle le crachera comme si il lui brûlait la bouche, comme si c'était du poison, comme si jamais elle avait connu une autre langue. (ILNFDNN, p. 195.)

Chérie s'octroie une place dans un nouveau monde, urbain et occidentalisé, qui la dévisage. Les escapades autour du bidonville sont remplacées par des activités aliénantes : la projection de vidéos pornographiques durant lesquelles elle et ses amies crient en se mettant à la place des actrices, le visionnement de programmes télévisés américains pour imiter les accents, l'essayage de vêtements inadéquats dans les grands magasins. Elle retient l'argot avec « une liste de mots qu'[elle] garde sous la langue comme des talismans, prêts à servir. » (ILNFDNN, p.191.)

La voix supporte les enjeux du corps en entier, agit pour lui ; son extériorité, le fait qu'elle puisse être entendue par le sujet comme provenant de lui, mais interférant avec l'extérieur permet d'en être l'objet d'une jouissance, d'un défaut, d'une honte, d'une arme.

On remarque qu'au fil du récit de Bulawayo, les métaphores organiques du corps se raréfient. L'entrée en Amérique et en adolescence offre une vision du corps plus nonchalante, solitaire, de second plan. Le corps de Chérie devient une copie de la mode normée d'adolescente défavorisée.

Le corps est un calque qui épouse des urgences : qu'elles soient humanitaires dans les cas cités de la maladie, de la faim, et de la grossesse ; ou sociales, notamment au travers de l'utilisation de la langue. Il s'intègre à l'environnement qui l'appelle, souvent par nécessité, parfois par choix. Néanmoins, les nouvelles normes que les personnages issus de la migration rencontrent dans leurs pays d'accueil ne parviennent pas toujours à soumettre le corps au principe de l'intégration.

2.1.3 Le corps différencié.

L'individualité naît de la conception d'un corps séparé des autres. Au sein de ces écritures migrantes, le détachement du corps individuel est souvent violent. Indéniablement, le sujet est arraché — à la famille, à la communauté, au pays. Le lien se rompt entre ce qui habitait le corps à sa propre présence et le corps lui-même. L'idée de « racines » illustre bien ce propos. Enlevé à ses racines, l'espace idéologique où le sujet ne faisait qu'un avec son environnement et son entourage disparaît, le corps est à la fois démuné et libre.

Pour commencer la réflexion sur le corps différencié, il s'agirait de débiter par une récurrence : l'ancestrale marginalité du métissage²⁵. Dans PP, le dilemme que provoque le métissage s'écrit par la figure de Gaby, dont l'identité bascule entre deux origines, Française de son père, Rwandaise de sa mère. La caractéristique de sa peau caramel le ramène toujours à ses origines inconformes, aussi bien au Burundi qu'en France. Le corps métissé est par définition au croisement de deux origines, entre deux couleurs et deux cultures, résolument ni l'un ni l'autre et les deux à la fois.

L'impossibilité du corps propre de se percevoir différemment qu'à partir de lui-même, et donc dans le reflet des regards qui lui sont extérieurs, suppose que sa conception est limitée à l'image qu'il se renvoie, et non ce qu'il est réellement. L'imagination du sujet sur son corps est limitée au dessin de sa surface et aux impressions qu'il provoque sur les autres. Il y a une personnalisation constante du corps qui s'attache aux détails qui le réaménagent sans qu'il en soit l'adressé.

²⁵ À ce propos, Harel écrit, dans le contexte du territoire canadien et en citant *République métis* de Caccia : « le phénomène d'hybridité est ainsi à la source même du développement et de l'évolution du territoire nord-américain où le métissage participe à "l'indétermination constitutive des identités au Canada et, ce faisant, de son concept de neutralité" » (RM, p.30). Le Canadien — on pourrait dire le Québécois —, tout comme l'immigrant, est encore dans l'indécision d'un *ailleurs-ici* non encore délimité. »

L'enjeu du corps différencié est au centre des inquiétudes de la fratrie Sai qui n'existe que dans une comparaison obsédante entre les frères et sœurs. Leurs identités sont d'ailleurs souvent relayées par l'imagination de l'autre, et lorsqu'on a accès aux pensées de l'un d'entre eux, elles sont tournées vers l'idéalisation physique du prochain. La silhouette se dessine au travers des yeux d'autrui en un relai que personne ne veut terminer. L'idée du corps est déterminée à exister seulement à travers l'autre. L'envie s'associe constamment au corps : Taiwo envie Sadie qui ressemble à sa mère, Sadie désire la beauté de Taiwo, Kehinde jalouse la proximité des traits de Sadie à leur peuple, Olu convoite la beauté de Kehinde. Surtout, le corps est un lieu de l'imaginaire, et ce qui est envié est précisément l'endroit du manque que le corps creuse : le manque de caresses pour Taiwo, le manque de beauté pour Olu, le manque de racines pour Kehinde, le manque de confiance pour Sadie :

Ils sont tous ailleurs, en train de parler, leur voix couverte par le ventilateur, et elle est toute seule ici, celle qui ne ressemble à personne, en proie au sempiternel complexe d'infériorité qui l'envahit chaque fois qu'ils sont réunis. S'il n'y en a qu'un (deux à la rigueur, les jumeaux par exemple), elle arrive à le surmonter. Jamais s'ils sont là tous les trois. La différence d'âge, leur taille, ils sont inexplicablement plus grands qu'elle, et leur confiance en eux l'écrasent. Ils sont extraordinaires, éblouissants. (LRDI, p. 287.)

Le Breton écrivait que « s'il existe un "corps libéré", c'est un corps jeune, beau, physiquement irréprochable. Il n'y aura, en ce sens, de "libération du corps" que lorsque le souci du corps aura disparu. Nous en sommes loin²⁶. » Toujours il y a un vide, qui transcende le physique seul du corps, et qui existe au-dedans de l'identité de l'individu. Le corps est une représentation devant laquelle parfois il s'agenouille : il veut être pris, symbolisé, dés-habité. Devant le constat d'une neutralité inaccessible, le corps ne peut qu'embrasser sa destinée toujours et continuellement historique.

Kehinde trouve extraordinaire de reconnaître le modelé vaguement carré des lèvres, la noblesse de l'arcade sourcilière et le nez busqué régalien de sa mère et de son frère dans l'ivoire des masques rituels sculptés par des artisans du XVIIe, un visage qui ne cesse de réapparaître à travers les siècles, par-delà les océans, au

²⁶ Le Breton, D. (2013), *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : PUF. Quadrige. p. 13

fil des amours et des guerres, telle une matrice de graveur digne d'être réutilisée.
Il le leur envie. (LRDI, p. 225.)

Tel quel le constate Kehinde au cours de l'observation des visages de Folà et Olu, le corps est épris de la langue de la culture et se retrouve à lui-même une fois teinté de couleurs non pas qu'il a adoptées, mais qui se sont emparées de lui. Le corps s'est obtenu plusieurs allégeances. Lorsqu'il n'est pas oublié dans l'excitation du quotidien, son existence s'expérimente au gré de sa vision, de son interprétation, de sa différence. Se grave alors sur le corps le récit d'une aventure innocemment vécue par l'esprit. Le corps rend aux oubliés leur poids. Il ne se débarrasse d'aucun traumatisme, sans pour autant les révéler.

Nous verrons dans notre deuxième partie comment le corps s'éprouve au cours du processus de déracinement que le personnage migrant vit. En quoi le corps devient le relai d'une perte et supporte à l'intérieur de sa dimension symbolique l'archivage de l'être, à la fois mémoire pour ce qui est du corps propre et conquête pour le corps de l'autre ?

2.2 Le corps relié : de la mémoire à la conquête.

2.2.1 Le corps mémoire : violence et réunion.

Le corps grandissant incarne le complexe de l'adulte et le décalage entre ce que les personnages sont et ce qu'ils voudraient être. Alors que l'aperçu de ses enjeux n'est pas inné à l'enfance, il devient, lorsqu'il est intégré dans la société adulte, la cause de violence dirigée contre lui. Le roman de Gaël Faye commence par un dialogue au cours duquel les enfants demandent à leur père pourquoi le conflit entre les ethnies tutsies et hutues existe. Après avoir constaté que les deux camps partagent le même territoire, le même pays, la même langue, le même dieu, la réponse finit par tomber, ironique :

« — Alors pourquoi se font-ils la guerre ?
- Parce qu'ils n'ont pas le même nez. » (PP, p. 10.)

C'est au corps qu'on s'en prend en premier, car il est la ligne de front de l'être. Il est engagé, « à corps défendant » au sein d'une mémoire et d'une assimilation visuelle qui le dépasse, mais lui force ses affiliations. Il est à la fois insuffisant et surdéterminé, « lieu de jubilation ou de mépris, le corps est, dans cette vision du monde, perçu comme autre que le sujet qu'il incarne²⁷. » Le décalage est constant, autant dans la jouissance qui ne peut, quelque part, qu'être dépersonnalisée, que dans le système de signes falsificateurs associés au corps emmenant le sujet au-delà de son existence individuelle.

Au sein de la violence qui lui est faite, le corps échappe à son destin, celui d'être le véhicule et le médium des sens et s'altère par ses expériences. Surtout, un décalage se crée entre le corps et son propriétaire. Dans LRDI, après la disparition de Kweku, Folà n'a d'autre choix que d'envoyer les jumeaux Sai, Kehinde et Taiwo à Lagos, chez leur oncle Femi. Ce personnage monstrueux obligera le frère et la sœur à commettre l'inceste. Cet évènement traumatique déterminera leur rapport au toucher, à leurs corps mutuels et indépendants. La scène est vécue à partir des pensées de Taiwo qui nous livre l'impression d'un corps détachable, submergé par la violence qu'il subit. Taiwo s'absente de son propre corps, dépassée par une réalité inconcevable.

Cela paraissait impossible qu'elle ait parcouru de telles distances dans ce corps, de Brookline à Lagos, du piano à la salle de classe et à sa chambre, de la sécurité à ce cauchemar. Elle flottait au-dessus d'eux et se demandait qui habitait ce corps. Pas elle. En aucun cas. Ce n'était qu'un corps qu'elle avait abandonné comme on laisse tomber une serviette. (LRDI, p. 382.)

La comparaison du corps et de la serviette souligne l'aspect jetable de la superficie corporelle lorsque celle-ci ne colle plus au sujet. Le corps, lorsqu'il ne sert plus l'individu, est rejeté. Alors qu'il devrait être propriété absolue, il se fait manipuler par les fils de dirigeant extérieur.

²⁷Le Breton, D. (2013). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : PUF. Quadrige. p. 225.

C'est ce qui se comprend du corps qui peut être retourné contre lui et qui s'écrit : sa sexualité, sa faiblesse, ses dépendances.

Néanmoins, au-delà de la similarité des besoins et défauts des corps humains, surgit une expression propre. Le corps se fait parler lorsqu'il est explicable, mais malgré une dissection avancée de ses différents comportements, il demeure en partie inconcevable. Le corps de la mère, Folà, est inexplicablement relié aux membres de sa famille. Elle détient un corps qui dialogue, qui souffre à l'endroit de ses altérités. Il y a un idéal qui s'écrit au sein de ce concept d'un corps qui parvient à s'exprimer à l'endroit de l'autre et qui est même surdéterminé par ses liens à l'autre. Un corps suffisamment libre qu'il se réveille de lui-même, qu'il surgit au milieu de l'inconscient du sujet afin de communiquer avec lui.

Elle se touche le ventre comme toujours quand la peur rôde timidement, sans montrer son visage, dès qu'il est arrivé quelque chose, sans qu'elle sache quoi ni auquel des enfants venus au monde par là. Et le ventre répond toujours (plus précisément la matrice, sauf que le mot lui semble absurde depuis toujours. Matrice. Cela évoque une cave mystérieuse, un sous-sol, une tombe. Un mot suivi d'une ombre, traversé d'un courant d'air.) (LRDI, p. 137.)

La langue du corps ne se traduit pas aisément et son pouvoir de communication varie selon qu'il parle au sujet ou aux autres corps. Sur ce dernier point, on remarque que dans les romans étudiés il y a une obsession à propos de la correspondance dialogique des corps.

Il a été tué avant ma naissance, mais j'ai su qui c'était dès que je l'ai vu ; ça m'a fait comme si je me voyais moi et puis Makhsi et puis Papa et puis mon oncle Muzi et puis les autres personnes de ma famille, comme si le visage de mon grand-père c'était un poing fermé et tous nos visages étaient rassemblés dedans comme des pièces. (INFDNN, p. 31.)

Ce passage extrait du roman de Bulawayo illustre une manière de penser le corps comme le résultat d'un puzzle générationnel au cours duquel quelque chose se transmet. Il y a donc une communication dans les deux sens, vers ceux qui reçoivent dans le cas de Chérie, ou les enfants de Kweku et Folà qui portent en eux un patrimoine

génétique, historique, et ceux qui retiennent quelque chose du corps de l'autre, comme Folà dont le ventre réagit aux émotions de sa famille.

Dans un autre contexte, la perte de la famille d'Yvonne dans PP s'écrit à travers la découverte des cadavres des enfants qui vont symboliquement s'incruster au sein de la peau de la mère. La mémoire morbide, aliénante, du sang des enfants de tante Eusébie témoigne du traumatisme dont le corps ne peut se débarrasser dans son identification à la mort. De la même façon que Taiwo ne peut se défaire de son viol, Yvonne ne peut retrouver un corps sain. La primauté du corps sur la liberté est irréversible. Les événements s'imprègnent dans les os et le sujet est hanté par l'odeur de son assouvissement à ses propres sens.

Mais dans la maison, il y avait toujours ces quatre tâches sur le sol. Des grandes tâches à l'endroit où ils étaient depuis trois mois. Avec de l'eau et une éponge, j'ai frotté, frotté, frotté. Mais les tâches ne partaient pas. Il n'y avait pas assez d'eau. [...] Je grattais le sol avec mes ongles, mais leur peau et leur sang avaient pénétré le ciment. J'avais leur odeur sur moi. Cette odeur qui ne me quittera plus. J'ai beau me laver, je suis sale, je sens leur mort, toujours. (PP, p.190.)

Le corps est un porte-parole qui redimensionne la personne aux limites de ce qu'il peut endurer. L'hypersensibilité corporelle qui permet les connexions familiales particulières au sein des corps reliés s'avère fatidique lorsqu'elle est utilisée à l'encontre de la liberté du sujet. Le corps demeure une preuve de l'ancrage du sujet dans la réalité du monde, et en ceci il est indispensable et détestable.

Le corps est donc relié à la fois à ses traumatismes, à ses antécédents, à ceux qui l'ont mis au monde, ses prédécesseurs, mais aussi, dans des cas plus ou moins extrêmes, à l'objet de ses désirs. Les personnages migrants qui atterrissent dans des lieux inconnus sont privés de tout repère. Nous verrons que pour pallier à ce vertige de l'étrangeté, le corps de l'autre, et plus particulièrement le corps de la femme dans le cas des lectures à l'appui, personnifie un lieu rassurant, reconnaissable, habitable.

2.2.2 Le corps conquête.

À l'épreuve du lieu qui les dépersonnalise, les étrangers se reconnaissent. Alors que l'un et l'autre se sont retrouvés arrachés au lieu de leurs naissances, Folà et Kweku parviennent à obtenir de leur union un troisième lieu, un nouveau chez eux.

Orphelins, fugitifs, largués dans l'histoire du monde, originaires l'un et l'autre de pays dont la grandeur remontait au XVIIIe — mais fiers (optimistes, ce qui était plus courageux), débordants d'énergie et fauchés — en quête d'un foyer et d'aventures. Qu'ils avaient trouvés. En eux. Représentant les deux l'un pour l'autre. (LRDI, p. 129.)

On remarquera d'ailleurs que la cartographie spatiale tracée par Kweku suit une logique de la correspondance des corps. Il y a un lien physique et idéologique entre Ekua sa sœur, Folà, Taiwo et Ama, « l'incarnation d'un pont. » (*Ibid*, p. 93.) D'infimes particularités — une fente entre les dents, un dépôt de sueur au-dessus des lèvres pendant la somnolence — créent dans le récit et dans l'imagination de Kweku, un lien entre ces femmes. La relation de Kweku aux femmes se vit par la perte : la première remonte à son enfance, à la mort de sa sœur Ekua, puis survient la mort de sa mère, l'abandon de Folà et ses filles. Plus tard, autour de sa cinquantaine, il prendra pour femme Ama, dont le tempérament doux parvient à se satisfaire de la situation maritale et qui ne ressemble à aucune femme qu'il a connue ou aimée. Au contraire, « celles qu'il a aimées ignoraient la satisfaction. Sitôt qu'elles avaient ce qu'elles voulaient, elles s'empressaient de vouloir davantage. Non par cupidité. Jamais. Il n'aurait jamais qualifié sa mère de cupide, ni Folà, ni ses filles [...] Des femmes d'action qui réfléchissaient, des amantes toujours en quête, toujours prêtes à donner mais, surtout, des rêveuses, ce qui était bien plus dangereux. » (LRDI. p.75)

L'espace du corps remplace le lieu de l'origine. Au milieu de l'incompréhension ambulante, sa vraisemblance est familière. La conquête du corps de l'autre s'amalgame

à la conquête du territoire étranger. Parcourir la chair du corps comme l'expansion d'une liberté d'expression adéquate à l'échelle de la main.

Le corps de Ling dans cette chambre qui n'est pas la leur, leurs visages défigurés par la souffrance et le désir, la lumière du plafonnier, les vérités récemment révélées, mais les formes toujours familières sous le bout de ses doigts : os, seins, hanches, côtes, pubis, nombril, tache de vin, chair, cheveux, peau : le corps de la femme, un corps sans rien de pointu ni de stérile, destructible, tout en rondeurs, un havre de douceur, un foyer. (Ibid, p. 407.)

Le corps de la femme est ramené au lieu de retrouvailles avec soi. Olu contemple le corps de sa femme presque animé par un regard anthropophagique qui voudrait se fondre en lui tout en le laissant l'envahir, être protégé par lui.

L'assimilation de l'idée d'un territoire conquis est forcément l'objet d'un détournement pour les immigrants atterrissant en pays inconnu. Puisque ni la culture, ni la langue, ni la politique mise en place ne peuvent être des entités acquises et reliées au sujet, la recherche de nouveaux moyens de communiquer, d'exister, de se retrouver doit être installée *a posteriori*. Dans un article de *Posture*, Isaac Bazié remarquait :

Telle que postulée, la nation au fond, est donc la résultante voulue en grande partie immuable, d'un processus qui s'est fait avec de la matière vivante pourtant toujours en mouvement : par voie de conséquence, les questions des transferts et des mutations m'apparaissent tout à fait inhérentes à sa nature et logique à induire, une fois que ce postulat est accepté²⁸.

Afin d'échapper à l'anonymat d'un corps parmi les corps, le migrant est à la recherche d'une rencontre dont le regard ne le déconsidèrera pas. La matière vivante cherche à cesser son éparpillement au centre d'une relation à l'autre qui ancrera et délimitera la frontière de son corps propre.

²⁸ Bazié, I. (2014). « Soit je ne suis personne, soit je suis une nation », *Postures*, n°20. p.15-20.

2.3 Le corps et la collectivité.

Le personnage au sein de la communauté s'insère dans une réalité où il se penserait au-delà de sa dimension individuelle. Le lien entre personnage singulier et collectivité se remarque notamment lors de l'anniversaire de Gaby qui se termine par l'animation des invités autour des instruments. La narration passe du « je » à la première personne du pluriel. Le jeune narrateur n'a plus un corps, il s'intègre au sein du mouvement des autres. La musique s'empare de *nos* corps, « la musique allait aussi vite que la pulsation de *nos* tempes », et accouple les cœurs. (PP. p. 113, nous soulignons.) Les corps se superposent et se condensent au sein de l'euphorie d'une expression qui se passe de mots, qui se traduit par le mouvement et la réponse des corps entre eux.

La capacité des corps à s'interpeller s'écrit dans la dernière partie du roman LRDI, lorsque les enfants et Folà sont au village d'enfance de Kweku et qu'ils assistent à une cérémonie d'accueil. Six jeunes filles débutent une danse au rythme des tambours. L'une d'elles présente le même métabolisme que Sadie, la plus jeune des filles de Folà et Kweku : trapue, des jambes et des bras épais, un torse dense. Sadie regarde ce corps reflet en pensant : il est affreux. Ramené à sa propre gêne par ce corps semblable, « c'est bien plus facile de le constater sur cette jeune danseuse grassouillette ou de l'exprimer que de s'avouer ce qu'elle voit dans le miroir » (LRDI, p. 356.), elle parvient à se formuler la haine de son physique qui croit-elle, est la cause de sa transparence, de son infériorité. Puis, s'enchaîne l'invitation à danser du double de Sadie qui lui tend une main encourageante ; le double, disait Bhabha, « est la figure le plus souvent associée à cet étrange processus de "redoublement, division et interchangeabilité du moi"²⁹ ». Sadie qui se lève, hypnotisée et tremblante, puis qui danse, à l'endroit de son absence et de sa présence, « battements de cœur de substitution » (LRDI, p. 358.), à la

²⁹ « Ce "temps redoublé" ne peut être aussi simplement représenté comme visible ou flexible dans une "contemplation sans médiation" »; Bhabha, Homi., 2007. *Les lieux de la culture*. Éditions Payot, p. 230.

fois obéissante et déterminée, au service d'un corps qu'elle ne contrôle plus, désincarnée et incarnée, et qu'elle retrouve enfin, rhabillée par ses pieds qui connaissent le voyage, « sortie de son corps ou à l'intérieur » (*Ibid*, p.358.) Il aura fallu à Sadie une preuve de sa propre existence corporelle par le médium d'un corps autre. L'appropriation de son corps passe par un dédoublement et une prise en main d'elle-même par une imitation personnifiée positive et extérieure.

Dans le roman ILNFDNN, les adultes doivent partir pour voter. Démunis, les enfants attendent impatiemment leurs retours. À l'arrivée de la première silhouette, les retrouvailles ont lieu, ils permettent de rassembler enfants et parents, puis tout le village se réunit dans la case de MèreD'amour ; « on s'entasse dans la case de MèreD'amour comme du sable, dedans on manque d'air, il fait chaud, ça sent la transpiration des adultes, les aisselles, la boisson. » (ILNFDNN, p. 75.) Cette comparaison de la multiplicité des villageois à autant de grains de sable remplissant l'espace de leurs allégresses, de leurs odeurs, de leurs présences démontre à quel point le corps collectif détermine l'aura du lieu. L'incrustation des corps dans la terre qu'ils foulent. La multiplication d'une même émotion qui tend à la rendre vraie de par le nombre de ses croyants.

CHAPITRE III L'IDENTITÉ, UN ENSEMBLE AFFECTÉ.

3.1 Devenir sujet : soi face au monde.

3.1.1 L'introspection.

Les récits des écritures migrantes étudiées ont ceci en commun qu'ils proposent le face à face du personnage avec la propre chronologie de son individualité. Le rapport entre la réalité passée que représente l'enfance et la réalité présente que l'adulte écrivant investit, étaye le discours sur un dialogue entre un narrateur et un narrataire qui se trouve être la même personne. Cette personne, qui est le « je » du discours, trouve sa substance au croisement d'une rencontre transcendantale entre la mémoire fictive du personnage et celle réelle de l'auteur(e) dont le parcours dialogique crée la peau de figures humaines, sans que « nous n'atteignons jamais l'homme réduit à lui-même et s'ingéniant à concevoir l'existence de l'autre. C'est un homme parlant que nous trouvons dans le monde, un homme parlant à un autre homme, et le langage enseigne la définition même de l'homme³⁰. » L'immédiateté d'un présent de l'énoncé qui renvoie toujours et indéfiniment à sa temporalité « hors temps » insère les récits dans des sphères non pas intouchables, mais autonomes, dont les flottements au-dessus de la réalité tangible permettent au lecteur une insertion ponctuelle, répétée. L'actualisation anonyme et multiple de sa lecture en fait un objet langagier qui, certes, s'enrobe d'une forme familière, mais ne peut se retrouver identique puisqu'au contraire il s'éprouve et se redécouvre à partir de la subjectivité même qui l'aborde. À l'instar d'un ami d'enfance que le sujet rencontrerait des années plus tard, lui reconnaissant peut-être une démarche, un rire, une couleur de cheveux, mais dont la rencontre traversera l'inédit d'une discussion simultanément improvisée.

³⁰ Benveniste, É. (1966). « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris : Gallimard. p 258 – 266.

La multidimensionnalité du langage écrit collabore au paradoxe de l'identité que tentera de dégager cette première partie du chapitre trois, une identité dont la dynamique se comprend comme une trajectoire épousant la forme littéraire qui la conçoit comme un récit, et non un fait.

Dans les trois romans, ce récit identitaire part d'une écriture qui macère et se draine à partir d'une symbolique du regret. Le personnage raconteur, comme évoqué plus haut, poursuit une ligne fictive qui, au fur et à mesure qu'elle s'allonge, semble aller à l'encontre de sa propre fin. En effet, aucun des trois récits n'offre au lecteur sa résolution — ni chute ni détermination. Plutôt l'impression d'un dialogue intime épanchant à pages ouvertes la conscience éventrée de personnages à la fois porte-parole et délégué. Quelque chose échappe toujours au personnage, le temps et l'exactitude des souvenirs qui subissent l'urgence d'une énonciation teintée de nostalgie, tendant vers une mélancolie descriptive, une sensibilité réaliste, un verbe organique. Le travail de l'introspection s'étaye à partir d'un assemblage labyrinthique de remémorations et de revirements qui déplace le sujet tantôt au plus près de son entourage, tantôt le détache de tout ce qui pourrait l'atteindre. L'absence d'adresse au lecteur, la rareté des dialogues, l'espace laissé entre les caractères particuliers des personnages et leurs instabilités existentielles permettent une lecture contre l'intimité de héros et d'héroïnes insulaires. Le doute et l'inconfort des personnages sont traités comme étant nécessaires à la survenance du sujet. Au centre d'une réflexion sur le devenir adulte, les actes manqués, le déracinement et d'autres thématiques si partagés que le contexte en devient caduc, les romans de Selasi, Bulawayo et Faye mettent en scène des figures sociales contradictoires qui existent au travers de leurs paradoxes : partir ou rester, changement ou immobilité, reconnaître ou disparaître. S'écrit alors une interprétation de l'identité dont les facettes s'opposent en se complétant.

3.1.2 L'identité multidimensionnelle.

L'écriture possède la faculté de mettre en scène un *je* prenant la parole à l'endroit de sa singularité en contraste avec l'autre qu'il décrit à partir de sa perception propre. Cette capacité de se nommer comme sujet est appelée « la subjectivité ». Emile Benveniste définissait cette faculté « non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même [...] mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elles assemble, et qui assure la permanence de cette conscience³¹. » L'interprétation verbale de la pensée du sujet effectue des choix et lui assure la sauvegarde de l'une des dimensions seulement de son vécu, et la seule qui comptera au sein de son récit. La singularité d'une écriture de soi est néanmoins interchangeable puisque les pronoms sujets, dont le *je*, ont cette particularité d'être à la fois précis et universaux, de désigner personne et tout le monde. Ce paradoxe d'une identité écrite qui surgit à partir d'un seul et de chacun, dirigée vers soi et les autres est possible grâce à un langage « ainsi organisé qu'il permet à chaque locuteur de *s'approprier* la langue entière en se désignant comme *je*.³² » Nathalie Heinich dans son ouvrage *Ce que n'est pas l'identité* constatait le paradoxe de la nature du mot identité qui renvoi à « pas identique » (*ipse* qui veut dire identifier en latin) et son sens opposé, « similitude » (du latin *idem*.) C'est ce qui avait déjà été évoqué lors du chapitre sur le corps qui avait décrit l'expérience de la rencontre d'un double afin de réhabiter une enveloppe charnelle inadéquate et détestée. Comment s'expliquer que « l'identité est tout à la fois ce qui distingue un individu des autres et ce qui l'assimile aux autres³³. » C'est une incohérence que les personnages des différents romans rencontrent au milieu de leurs croissances respectives. En premier lieu, la relation de Gaby et Gino en témoigne.

³¹ Benveniste, É. (1966). « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris : Gallimard. p 258 – 266.

³² *Ibid.* p 258 – 266.

³³ Fraenkel, B. (1992) *La signature*. Paris : Gallimard. p.197.

Décrit comme le grand frère idéal, Gino est un membre de la bande de l'impasse qui nouera une relation privilégiée avec le jeune héros.

Il était à moitié rwandais comme moi, mais je l'enviais secrètement car il parlait parfaitement kinyarwanda et savais exactement qui il était. [...] Quand nous étions tous les deux, il insistait pour que j'acquière ce qu'il appelait une identité. Selon lui, il y a avait une manière d'être, de sentir et de penser que je devais avoir. (PP. p84-85.)

Seul ami auquel il se confie et passera un pacte de sang les désignant frères l'un pour l'autre, Gaby s'inspire et ressent pour Gino une affection particulièrement intense qui l'amènera à se dépasser lui-même, notamment lors de leurs agressions par Francis. Néanmoins, le destin tragique du pays conduira Gaby à se séparer de Gino et les autres qui délaissent leurs statuts d'enfants pour devenir membre d'un gang terroriste. À cette petite échelle, on remarque que Gaby *est* à la fois membre de cette bande, et dilué dans des activités communes qu'il ne choisit pas toujours, voire qu'il subit entièrement à la fin du récit lorsqu'il tue un homme. Mais il *est* aussi celui qui se détourne du mouvement violent qui s'empare de son entourage, se réfugiant dans les livres. Il se situe donc dans une existence sociale à partir de laquelle il accepte et rejette, simultanément, de faire ou de ne pas faire. L'immobilité est d'ailleurs son premier réflexe face au tourbillonnement mortifère de son quotidien : faire que rien ne change le laisserait exister au plus proche de lui même, un enfant innocent et indifférent.

Néanmoins, ce choix de rester en dehors de tout engagement ne peut se maintenir : la peur généralisée de Gaby est remplacée par la colère, de l'indifférence volontaire à l'engagement.

La guerre, sans qu'on lui demande, se charge toujours de nous trouver un ennemi. Moi qui souhaitais rester neutre, je n'ai pas pu. J'étais né avec cette histoire. Elle coulait en moi. Je lui appartenais.

Au fil de l'histoire de Petit Pays, on remarque qu'à plusieurs reprises et à différents niveaux, l'identité de Gaby est « infectée » : par la rage de ses amis, la séparation des parents, les camps politiques, mais aussi par un phénomène plus léger, mais apte à nous

faire comprendre l'ambivalence que l'image de soi parfois revêt : l'arrivée de la mode américaine à l'école, créant un sentiment d'envie qui « nous changeait de l'intérieur » (PP, p.115.) admet « la double et contradictoire définition de la mode comme désir de se distinguer et désir de s'associer³⁴ ». L'individualité de Gaby est happée par une histoire et un environnement qui l'influence et le change substantiellement.

La multiplicité des voix qui forment une mémoire cloisonnée est évoquée lors de la dernière lettre que Gaby écrit à sa correspondante européenne :

J'ai tardé à t'écrire. J'écoutais un florilège de voix me dire tant de choses... Ma radio disait que l'équipe [...]. Mon arrière-grand-mère disait que les gens qu'on aime ne meurent pas tant qu'on continue de penser à eux. Mon père disait... (PP, p.196)

La reprise de tous les personnages de sa vie selon cette formule du sujet accoté au verbe « dire » se poursuit pendant quelques lignes à un rythme répétitif et aliénant, jusqu'à la commémoration du silence de Christian, assassiné et muet. La conclusion de cette lettre souligne un contraste entre l'insistance des voix qui encerclent, assourdissantes, le jeune écoutant, et le silence que la mort impose. Frappé par la constatation d'une finitude plus imminente qu'appréhendée, le récit de Petit Pays dirigera son héros vers un refuge inattendu au regard du désordre ambiant et de l'urgence de la situation : la lecture. La découverte de la littérature s'avère être un salut médian pour Gaby. Entre le brouhaha des différents discours de violence, de vengeance, de mensonge et le mutisme des « lâches » et des neutres, les livres proposent un entre-monde.

Soucieux de ne pas enfermer le concept de l'identité au sein d'une bipolarité qui placerait le sujet entre ce qui le distingue et ce qui l'assimile, nous citerons Nathalie Heinich qui à ce propos disait que « l'identité n'est ni le bon "soi-même" ni le mauvais "même que" pas plus que le contraire — elle est les deux, aussi nécessaire

³⁴Heinich, N. (2018.) *Ce que n'est pas l'identité*. Paris : Gallimard. p.53.

l'un que l'autre à la définition³⁵. » Le paradoxe qu'incarne le personnage de Gaby comme allant à la fois vers et contre l'Autre tend vers une approche de l'identité non pas préexistante et figée, mais plurielle, et actualisable, en mouvance entre « l'insubstituabilité de la personne à la mise en équivalence de l'individu³⁶. »

La conception processuelle de l'identité l'oppose à celle, substantielle, qui voudrait installer le sujet au milieu de ses prédestinations. Heinich, en citant Norbert Elias, évoque ce qu'illustre chacun des trois romans, des sujets qui apparaissent dans « la continuité des transformations conduisant d'un stade au suivant³⁷. » Aussi bien Chérie que Gaby, ou la fratrie Sai s'écrivent à partir d'une histoire personnelle évolutive dont les expériences les ont *modifiés*. Les alternatives temporelles que leur offre le récit — les ellipses, les retours en arrière, les remémorations, ne les empêchent pas d'être pris dans l'avancée imperturbable d'un temps qui s'écoule et inscrit ses marques. Les mouvements de la perte à l'appropriation, de l'innocence à la culpabilité, du deuil à la quiétude sont autant d'états à partir desquels les personnages voyagent, passant de l'un à l'autre sans pouvoir s'en débarrasser ou s'y installer définitivement. L'évolution du personnage est indéniable et il semblerait que les étapes du cheminement narratif tendent vers ce but : montrer l'identité du sujet dans son perpétuel éclatement.

3.2 La crise de l'identité.

Le terme de crise, lorsqu'il s'accompagne de celui d'identité, renvoie à l'inaptitude du sujet à s'inscrire dans un ensemble de caractères invariants qui lui est propre. La

³⁵ Heinich, N. (2018.) *Ce que n'est pas l'identité*. Paris : Gallimard. p. 49.

³⁶ *Ibid.* p. 54.

³⁷ Elias, N. 1996. *Du temps*. Paris : Fayard. p53.

crise de l'identité soulignerait en effet l'instabilité d'un individu, incapable de se faire reconnaître comme étant identique à soi, au regard des autres et de lui-même. Or, cet « état » général de l'être est implicitement rapproché de la période de l'adolescence. En effet, ce laps de temps servirait de transition entre la vacuité de l'enfance et la figure « achevée » que l'adulte représente. L'adolescence serait un temps de remplissage, d'assimilation, d'erreurs et d'expériences qui servirait de tremplin vers une vie future plus certaine et adoucie. En résumé, elle cernerait le passage des ânonnements d'un individu à la promesse d'une parole équilibrée. Or, malgré une volonté de séparation en tronçons de la vie humaine - enfance, adolescence, vie adulte, vieillesse, l'intervention de ces multiples vies l'une dans l'autre semble inévitable. La condition humaine ne saurait se comprendre uniquement dans sa continuité temporelle. Sa marche au sein des lieux et de son corps est subordonnée au temps, mais son rapport psychique à la durée de sa vie et la traversée de ses étapes ne subit aucun ordre. Les trois romans de notre corpus abondent dans ce sens en présentant des personnages qui subissent non pas une crise d'adolescence, mais une crise existentielle à partir de laquelle ils deviendront ce qu'ils sont.

Ce n'est pas tant de la crise de l'identité dont cette étude voudrait parler, mais plutôt des crises représentées au sein du récit fictif, qui permettent de constituer les identités des personnages et de révéler des enjeux identitaires actuels.

Dans le panorama de notre corpus, l'un des thèmes de surface réside dans le mouvement migratoire. En effet, les personnages endurent le déracinement, arrachés ou échappés de leurs pays respectifs situés en Afrique. Les déménagements abondent, parfois se répètent, et se traitent sans légèreté. Partir n'est pas anodin pour le sujet qui, dans son nomadisme, se sépare d'une conception de l'identité reliante : la séparation avec le quartier, la ville, la région, la nation entraîne une scission entre l'individu et le collectif. La taille du groupe de référence, qu'elle soit immense (un Africain), réduite (un Burundais) voire plus précise (un habitant de Bujumbura) est néanmoins abstraite.

L'identité *par* une nation n'est que l'une des possibilités de se définir et n'appelle pas à la fixité. Heinich disait à ce propos que la « complexification de la notion d'identité, ainsi replacée dans la multiplicité de ses actions et de ses composantes, permet d'entrevoir tout ce que ferait perdre sa réduction à la seule identité des entités abstraites, telle qu'une nation, au détriment de l'identité des êtres individuels³⁸. » Remarque qui ne dénigre pas la relation du sujet aux lieux qu'il traverse et qui le gravent, mais implique que ces derniers ne délimitent pas la cartographie de l'influence et de la sphère d'action d'un individu. Si le déménagement est un revirement de situation si souvent traité au sein des trois récits, c'est parce que ce mouvement incarne une crise irréversible certes, mais essentielle, d'une part au récit, d'autre part aux retrouvailles du personnage avec lui-même. D'ailleurs, le terme de crise ici est surtout à interpréter comme un changement brutal et décisif dont l'aboutissement n'est encore ni bien ni mal. En effet, c'est en ce sens que le concept est considéré dans notre étude et se manifeste dans l'écriture, en tant que manifestation soudaine d'un événement suffisamment important pour que le personnage doive se remettre en question et y réagir. À partir de cette réaction au contexte de crise, l'individualité se cristallise et s'entrevoit dans sa confrontation avec une cohérence fabriquée et la rigidité de concepts tels que la nation ou même la famille. Le déplacement du sujet hors de sa zone de naissance ou simplement d'aisance déclenche un dialogue entre lui et l'ailleurs dans lequel il peut s'imaginer. Quelque part, la disponibilité de l'inconnu s'inscrit en lui et élargit ses empreintes.

Au cours de ce mouvement migratoire à partir duquel les trois fictions se développent survient le thème de la mort. En revanche, les différentes morts qui viennent bousculer les histoires — la mort de Kweku, de sa mère, la mort du père de Chérie, la mort des cousin(e)s de Gaby, font peu l'objet de descriptions techniques, organiques, médicales. Ce qui est retenu de la mort d'un personnage, c'est une absence

³⁸ Heinich, N. (2018.) *Ce que n'est pas l'identité*. Paris : Gallimard. p.45.

qui s'installe dans les vies de ceux qui restent et contraint le fil de l'existence. Cette « présence de l'absence » démontre à la fois la fragilité de la vie et des liens que tissent les sujets entre eux, mais, a contrario, ce que la mort actionne dans le deuil. La disparition de Kweku en est un exemple, puisqu'elle permet les retrouvailles et la réconciliation de la famille Sai. L'absence d'avant la mort était celle qui causait problème puisqu'elle assumait le choix de la séparation. À partir de la crise du deuil, Selasi remet ses personnages au plus près de leur souffrance et c'est grâce à ce drame qu'elle dresse leurs lentes reconstitutions. L'inverse se produit dans PP, Yvonne restera l'ombre d'elle-même sans parvenir à « s'atteindre » à nouveau après la découverte des corps de certains membres de sa famille, tués lors des conflits ethniques. Dans tous les cas, le choc de la mort est un procédé narratif qui permet de révéler une nature essentiellement *émotive* du personnage. Heinich soulignait ainsi que « tout changement d'état constitue une "épreuve", qui peut se retraduire en inconfort et, plus gravement, en crise identitaire³⁹. » Peu importe dès lors le statut social occupé, que l'on soit chirurgien ou mère, les responsabilités et une certaine contenance apprises et intégrées s'effondrent. Au creux de la douleur, le démantèlement s'officialie au risque d'abandonner ses structures civilisées et mange une par une toutes les couches du déguisement public. Apparaît alors le spectre émotionnel de l'individu qui le dévore et le noie dans la haine et la folie (dans le cas d'Yvonne) ou le libère et le transcende dans un salut dansé (dans le cas de Sadie.) Il n'y a évidemment pas seulement deux possibilités à cette corrélation de l'être à ses affects. Les exemples choisis sont amplifiés par leur contexte romancé qui néanmoins réalise la possibilité d'une identité se déployant exclusivement selon l'émotion de l'individu seul auquel il renvoie. Au contraire, le panel des éventualités de réactions, face à l'évènement de la mort, décrit les variétés du sentiment de l'endeuilement et de la mélancolie, tout en révélant la primauté de l'émotion sur le reste de l'entourage réel du sujet.

³⁹ Heinich, N. (2018.) *Ce que n'est pas l'identité*. Paris : Gallimard, p.88.

En dernier lieu, il y a une troisième similitude entre les jeunes personnages dans cette observation d'un mouvement de passage entre deux états, l'enfance et l'âge adulte. Si nous refusions précédemment de parler de crise d'adolescence, c'est que, au même titre que les termes d'enfance et d'âge adulte, le mot renvoie à une période de vie qui sous-entend privilégier l'aspect biologique de l'être humain. L'enfance correspondrait à celle allant de la naissance à la puberté, l'adolescence de l'arrivée de caractères sexuels secondaires à la soif d'indépendance accrue, et l'adulte serait la phase finale et finie du sujet grâce à l'atteinte d'une maturité physique, intellectuelle et affective. Il semblerait que le tracé de ses différentes étapes encadre l'évolution de la vie à l'intérieur de limites réductrices. Sans renoncer à l'intervention des différentes « crises qui accompagnent les situations extrêmes, l'épreuve des limites, les moments de basculement entre deux statuts ⁴⁰ », nous concevons ces changements comme n'étant pas nécessairement reliés à une tranche de vie précise. De plus, comme le démontre le cours des histoires étudiées, il y a rétention des marques du basculement agissant sur le devenir actif du jeune adulte. Quelque part, cette symbolique du milieu, que voudrait représenter l'adolescence, est un état qui ne se conclut pas par un vacillement précis et ponctuel à l'intérieur d'un instant T de l'existence, mais plutôt par la négociation perpétuelle entre ce qui se perd et continue de se perdre dans la conscience d'un individu lorsqu'il grandit et s'éloigne d'un moi idéal et, paradoxalement, l'acquisition d'une expérience qui contribuera à définir peut-être pas *qui* il est, mais *ce qu'*il est.

3.3 L'identité littéraire

Dans la troisième partie de ce chapitre, nous interrogerons l'identité à partir des questions suivantes : Comment l'élaboration d'un récit permet-il à des personnages d'être les porteurs d'enjeux identitaires variés, rattachés à une communauté ou une figure plus précise (celle du migrant, de l'enfant, de l'Africain) ? Quel rôle joue la littérature dans la transmission d'une certaine manière de vivre et de se reconnaître

⁴⁰ *Ibid*, p113.

comme sujet, et que fait-elle de la mémoire qu'elle produit ? Nous verrons que l'identité des personnages de nos trois récits s'écrit à partir de thèmes précis les déployant dans un contexte et une problématique de la transition. L'écriture arpente l'Afrique contemporaine et postcoloniale où les histoires prennent racine afin d'interroger *a posteriori* les mouvements migratoires au sein des pays d'accueil occidentaux, tels que les États-Unis ou la France. Parallèlement à cela, comme nous l'avons déjà remarqué à maintes reprises, les récits s'interrogent sur le devenir adulte et s'emparent donc d'une écriture nostalgique déformée par l'urgence que la menace de l'oubli oblige.

Nous étudierons ce qui, dans les différents romans du corpus, revient et se propage dans l'écriture afin de créer à la fois des œuvres originales et un mouvement de correspondance qui relie les récits sous le chapeau d'un mouvement de la littérature migrante. En disant cela, nous réfléchirons à la forme écrite du langage dont le support particulier d'élaboration de savoir s'appose à l'Histoire collective humaine. La littérature permettant en effet la circulation de fictions parallèles et simultanées dont les différentes réalités se croisent et s'entrechoquent au sein d'une rencontre nécessaire qui les réactualise.

Les trois auteurs ont ceci en commun qu'ils jouent sur une double tension inhérente au statut de leurs personnages : celui d'être un enfant, et celui d'être un étranger. En effet, les personnages auxquels nous nous sommes particulièrement intéressés — Gaby, Kweku et Chérie sont engagés dans le récit à partir du pouvoir envahissant d'un sujet qu'ils servent et que Bokiba a décrit ainsi : « l'Enfance d'un poète a toujours des hauts talons avec lesquels elle domine son âge adulte » (RIII)⁴¹. L'enfance donc, jalouse et omniprésente, gouverne de son ton impérieux l'avenir qu'elle teinte d'une présence en rétention.

⁴¹ Bokiba, A-P. (1998). *Écriture et identité dans la littérature africaine*. Paris : L'Harmattan, p. 71.

La première remarque réunissant ces récits de migration consiste à cerner un vide à partir duquel l'histoire se construit. Ainsi, la motivation d'où part l'énergie de l'écriture s'exprime parce qu'au milieu de la nébulosité de la période infantile, un basculement précis s'opère dans l'histoire du narrateur, et fait étape. Cette source remémorée permet le développement du roman et devient un point de départ d'où bascule la destinée du héros, tout en marquant un espace temporel appelant l'effet d'une boucle. Cet effet de boucle est particulièrement remarqué au sein de Petit Pays dont la phrase d'introduction, « Je ne sais vraiment pas comment cette histoire a commencée. », résonne avec celle qui clôt le roman, les deux sentences se répondant au creux d'une courbe antinomique. L'auteur insiste sur l'ambiguïté du mot *histoire*, pris entre son sens d'étude de faits marquants de l'Histoire collective humaine, ici la guerre civile du Burundi, et l'histoire en tant que suite d'évènements réels ou imaginaires, le roman de Gaël Faye.

J'ignore encore ce que je vais faire de ma vie. Pour l'instant, je compte rester ici, m'occuper de Maman, attendre qu'elle aille mieux. Le jour se lève et j'ai envie de l'écrire. Je ne sais pas comment cette histoire finira. Mais je me souviens comment tout a commencé. (PP, p.221.)

Ainsi, l'aventure de l'histoire dans l'Histoire a débloqué une double incertitude : la question de l'origine, et celle de la mise en forme de cette question. L'écriture désigne son sujet tout en l'incubant dans sa forme. En écrivant les évènements de l'enfance, le roman circonscrit les différents éléments que la mélancolie traîne et les transforme en objets littéraires : les lieux deviennent descriptions, les sensations évoluent en poésie, les gens s'incarnent en personnages, les drames se changent en témoignages jusqu'à ce que le dit remplace l'impalpable. L'origine se duplique au sein de la matière livresque qui en fait une réalité littéraire grâce au récit extériorisé, accédant ainsi à une certaine fixité, que le seul souvenir psychique ne permet pas. Malgré la sensation de mal-être du Gaby adulte de part et d'autre du roman et le caractère irrésolu de l'avenir, l'écriture de l'Histoire qui le dépossédait de qui il était a permis une réappropriation des archives dormantes du passé. En réponse à

l'expropriation de la jeunesse par les événements conflictuels locaux, écrire revient à reprendre l'histoire « en main ».

L'effet de boucle que l'écriture provoque par sa mise en acte du manque se distingue également dans Le ravisement des innocents. À l'instar de Petit Pays, l'espace temporel à partir duquel jaillit l'histoire antichronologique de Selasi se localise dans l'enfance. L'élan du roman peut être perçu dans un moment particulièrement significatif, au milieu de l'enfance de Kweku, lorsqu'il perd sa jeune sœur. En effet, le premier souvenir d'enfance de Kweku surgit lorsque sa recherche d'un charpentier le mène au seuil d'un vieux bidonville d'Accra. À la vue de la gaieté incompréhensible des enfants miséreux, semblant se moquer d'un sort contre lequel ils ne peuvent rien, l'homme resonge au désintéressement fièrement heureux de sa propre petite sœur.

Kweku l'avait remarqué au village, chez ses frères et sœurs, chez l'une en tout cas : sa sœur cadette, morte à onze ans d'une tuberculose curable. Plus jeune, il avait pris cela pour de la sottise, le ravisement des innocents. Une sorte d'incapacité à voir les choses. (LRDI, p.47.)

L'ensemble de la quête de foyer du jeune Ghanéen part de ce moment crucial au cours duquel il réalise sa condition d'enfant africain défavorisé et désarmé. L'effet sera d'ailleurs reproduit lors de sa propre mort afin que les autres personnages — sa femme et ses enfants, soient mis en scène dans cette même confrontation à l'absence. En effet, le récit de Selasi puise sa richesse de sensibilité précisément du côté du manque. Le manque s'interprète comme une page blanche que les personnages tentent de compenser dans leur recherche d'une vie familière. Le roman témoigne de cette recherche au sein d'un dialogue incessant entre l'avant et l'après, entre le manque et l'émotion du manque, par le biais d'un présent de l'énoncé. Sans vouloir assigner à un moment précis la destinée d'un sujet, l'auteure choisit de composer à partir de la période néanmoins déterminante de l'enfance avec laquelle ses personnages doivent négocier. L'inaccessibilité du bonheur traumatisant de l'enfance est renforcée, dans les trois récits, par la migration des personnages, tout en permettant une écriture réelle de

la nostalgie. L'enfance s'amalgame à un lieu, qui lui-même s'éloigne de sa réalité pour en fonder une nouvelle au sein de l'écriture.

Dans ILNFDNN, la poésie de la langue tend vers une liberté grammaticale, syntaxique et temporelle. Une position d'écriture qui correspond à l'observation de Bokiba selon laquelle « la prise de conscience du réel se situe souvent au-delà du sensible immédiat ; elle embrasse l'existence dans une sorte d'intemporalité qui dépasse le vécu⁴². » Bulawayo, de même que Selasi et Faye, écrit le destin d'un être à qui quelque chose manque, et qui va devoir apprendre à se construire à partir de ce manque, parallèlement au présent accessible. La ligne du réel s'accomplissant accoudee à la conscience que le sujet a d'elle, c'est-à-dire une conscience toujours dépendante de sa propre expérience et des effets resurgissant. Une conscience qui se trompe. Une conscience décalée du moment instantanément révolu, dont elle observe la cadence, irrattrapable et irrécupérable.

Regardez-les partir par milliers, bras dessus bras dessous avec le deuil et en deuil d'eux-mêmes, regardez-les partir par milliers. (ILNFDNN, p.146.)

La formule employant le mot « deuil » sous-entend deux choses : la douleur d'une perte et le décompte de cette douleur. Les histoires se situent précisément dans la rencontre de cette tension entre ombre et lumière que représente de part et d'autre le vécu et l'à venir. Les personnages représentent le passage à bascule qu'est la recherche de soi. Entre combler le vide et envisager l'après, ils se situent à la croisée d'un hommage et d'une promesse. L'issue de la description de cette césure particulière, qu'est l'état de transition entre l'enfance et l'âge adulte, dépend aussi de la maniabilité d'un langage assumant sa polysémie : traçant une voie authentique et adéquate, fidèle et libre, traditionnelle ou matinale, afin d'emprunter à l'inconnu un espace où le jeune personnage peut se penser. Ruth Amossy rend compte de l'importance d'une négociation du sujet avec ce qui a été dit et se dit de lui, en observant qu'il est nécessaire

⁴² Bokiba, A-P. (1998). *Écriture et identité dans la littérature africaine*. Paris : L'Harmattan, p. 64.)

d'effectuer un « retravail de l'échos préalable et les possibilités qu'il offre au locuteur. Construire une image de soi, c'est toujours s'engager dans un dialogue avec ce que les autres ont dit de nous et l'idée qu'ils se font de notre personne⁴³. » On pourrait reprendre cette dernière phrase à propos de la relation des auteurs avec leurs personnages. En effet, les histoires de jeunes Africains(e)s sont indéfectiblement reliées au sort de leurs conteurs qui projettent leurs vécus au sein de l'univers littéraire, permettant ainsi une circulation de système de pensée contemporaine sur les différents thèmes abordés tout en ressaisissant la poésie de leurs origines. La recherche d'une intimité littéraire permet le parcours de l'individu emblématique vers le quotidien du nombre, vivant les mêmes tourments.

Cette poésie de l'origine est emparée d'une profonde mélancolie qui dirige et ponctue la respiration des romans. Le mouvement n'en étant pas un de descente vers l'aridité du découragement, mais s'observe dans la lente ascension des personnages vers les hauteurs d'une sublimation du lieu, du corps et de l'être. La sorte de beauté à laquelle on accède par la poésie de l'angoisse, de la douleur et de la nostalgie n'est pas immédiatement percevable. Au détour de la violence d'une bagarre dans la rivière, au contact de la main sèche d'un père mourant, ou encore dans le bercement d'un bébé entubé, les esprits se rapprochent et savourent le contact imprévu de leurs ressemblances, de leurs volontés à continuer, et de l'inattendu courage que déploie une fatalité déshumanisée. Le répit rend à la beauté ses rares moments d'aperçu.

⁴³ Amossy, R. (2010). *La présentation de soi*. Paris, PUF :, p. 72.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons exploré par quels moyens et sous quelles formes le souvenir de l'enfance intervient dans l'écriture de l'identité de l'adulte en devenir. L'étroite liaison du souvenir et de la réalité provoque une interférence répétée entre ce qui se vit et ce qui a été vécu. Les trois romans dont il a été question lors de cette étude jouent consciencieusement sur les imprécises frontières d'un fil d'existence à plusieurs dimensions, réelles et symboliques, passées et futures, qui s'interpellent et s'influencent. La rétention de l'infantile au creux du présent de l'adulte permet le croisement du personnage avec lui-même, et cette rencontre, que le récit littéraire décrit, démasque l'intimité de l'être. Cet être apparaît comme étant morcelé, l'image qu'il a de lui-même se comprenant à partir d'une certaine extériorité déployée au travers de trois instances que nous avons repérées comme suit : le lieu, le corps et autrui. La mise au monde de l'individu s'investit donc des reflets que lui présente la découverte de l'au-dehors que l'on pourrait appeler le réel. Cependant, il y a une insuffisance du réel à être seule unité de référence pour l'être et son devenir. Comme nous l'avons évoqué, le concept de l'identité refuse une conception figée, de même le refus du destin sous-tend les différentes histoires. À l'inverse de l'idée d'une fatalité préconçue, le cheminement des enfants-héros prend la forme d'un processus qui s'adapte, au fur et à mesure, aux confrontations que la vie impulse, modifiant leurs trajectoires et se modifiant eux-mêmes.

L'exploration de l'origine passe par le réinvestissement du passé. Sans jamais pouvoir retourner auprès de l'endroit d'où se pense le vide, l'écriture mène une enquête mémorielle qui par l'acte même de sa composition, le comble et le problématise. À partir d'une immersion intimiste des enjeux identitaires du devenir adulte, les auteurs parlent au nom d'une pluralité de cas réels, dont les leurs. En partant des situations précises du cadre fictif dans lequel Chérie, Gaby ou Kweku évoluent, des enjeux

universels sont réévalués, tels que le mouvement migratoire, et les sphères privées sont discutées, telles que la famille. En effet, en propageant implicitement l'idée de la possibilité d'une conception identitaire plurielle, changeante et adaptable, le mouvement se fait de la singularité d'une histoire fictive vers la communauté migratoire actuelle. Enfin, sans pour autant prétendre échapper à la douleur, au déracinement, au deuil, et aux continuelles remises en question de soi, la forme d'emprise sur les événements que l'écriture propose ouvre des suppositions sur ce que le milieu artistique permet en termes de liberté identitaire.

Le thème de la migration, omniprésent, s'est raconté comme le voyage nécessaire de l'être implosant au sein de son propre territoire et les trois romans adoptent une position dédoublée à ce sujet : à la fois soucieux de désigner la menace d'un départ, notamment par le biais de la dépossession de la langue, et le caractère expansionniste et permissif qui repousse les limites de l'être au monde. Avec la marque traumatique du changement, les auteurs s'accordent à une vision de l'échange culturel qui nécessite un équilibre. Cet équilibre, difficilement atteignable, peut s'atteindre au sein de la manœuvre réajustant l'intervention du vécu au-devant des yeux du présent, agissant sur eux comme un calque. De la lucidité du sujet face à cette double perception dépend son adaptation.

De plus, le tracé des différents parcours suggère que le migrant n'est pas un voyageur de l'espace, mais du temps. Les regards convergent vers la conception d'une recherche de l'au-delà, à laquelle l'action de partir ne suffit pas, mais qui nécessite la recréation de soi, afin d'assumer l'exigence d'une reconnaissance par les autres et par soi-même. L'au-delà dont il s'agit est un concept d'avenir insaisissable, perspective dualiste de fuite et de confrontation au présent envahissant et inhabitable, mais accordant un élan renouvelé à ceux le poursuivant. Parallèlement à cet élan, nous pouvons observer le ralentissement que l'observation par le sujet de son origine permet. L'impression d'avoir plusieurs vies se juxtapose aux différents endroits visités, isole

les expériences correspondantes, et renforce la multiplicité des facettes d'un personnage. Ainsi, malgré l'aveu d'une perte dans le départ, le gain intrinsèque que le sujet obtient se joue au niveau de son apprivoisement de la diversité du monde.

Les différents repères nécessaires à la localisation du sujet dans le monde se sont révélés transportables. En effet, l'idée du foyer s'est désignée par le biais d'un bagage nostalgique pouvant se redéployer indépendamment de l'environnement qui l'a créé. Plus généralement, il semblerait que chaque aboutissement de nos réflexions tende vers une vérité de l'être à la fois insulaire et communicant, reconstituant le milieu de sa perte parallèlement à son mouvement, apposant à ses rencontres et ses déplacements l'intensité de son désir d'être réuni aux objets de son manque.

L'origine n'est plus seulement une question de passé mais de survie lorsqu'elle devient l'objet d'une recherche obstinée, maintenant ainsi le personnage dans sa quête illusoire mais essentielle de retrouvailles avec lui-même.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire : Œuvres à l'étude

Bulawayo, Noviolet. 2014. *Il nous faut de nouveaux noms*. Trad. de l'anglais (Zimbabwe) par S. Levet. Paris : Gallimard. Coll. « Du monde entier. » 304 p.

Faye, Gaël. 2016. *Petit Pays*, Paris : Éditions Grasset et Fasquelle. 224 p.

Selasi, Taiye. 2014. *Le ravissement des innocents*. Trad. de l'anglais par S. Schneider. Paris : Gallimard. Coll. « Folio ». 432 p.

Corpus théorique

Bazié, Isaac. 2004. « Roman francophone : écriture, transitivité, lieu ». *Tangence* n° 75. p. 123-137.

_____ (dir.). 2005. « Corps perçu et corps figuré ». *Études françaises : Le corps dans les littératures francophones*. Montréal : Presses Universitaires de Montréal. Vol.41, no.2 (automne). p. 9-24.

Bhabha, Homi. 2007. *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*. Éditions Payot. 411 p.

Bokiba, André-Patient. 1998. *Écriture et identité dans la littérature africaine*. Paris : L'Harmattan. 288 p.

Benveniste, Émile. 1966. « De la subjectivité dans le langage ». *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris : Gallimard. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines. » p 258 – 266.

Benveniste, Émile. 1970. « L'appareil formel de l'énonciation ». *Langages*, n° 17. p 12-19.

Berthelot, Francis. 1997. *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris : Éditions Nathan. Coll. « Le texte à l'œuvre ». 192 p.

Le Breton, David. 1990. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses Universitaires de France. Coll. « Quadrige ». 263 p.

Brochot, Aline et De La Soudière, Martin. 2010/2.
« Pourquoi le lieu ? ». *Communications* (n° 87). p. 5-16.

Brohm, Jean-Marie. 1991. « Construction du corps : Quel corps ? ». *Le corps rassemblé*. Montréal : Édition Agence d'Arc. p.85-106.

Détrez, Christine. 2002. *La construction sociale du corps*. Paris : Seuil. Coll. « Essais ». 256 p.

De Certeau, Michel. 1979. « Des outils pour écrire le corps ». *Traverses*, no 1415. p. 3-14.

Cervoni, Jean. 1987. *L'énonciation*. Paris : Presses universitaires de France. 127 p.

Desgouttes, Jean-Paul (dir.). 1998. *Les Figures du sujet en sciences humaines*. Paris/Montréal : Éditions L'Harmattan/L'Harmattan Inc. 96 p.

Dubois, Jean. 1969. « Énoncé et énonciation ». *Langages*, n° 13. p.100-110.

Gil, José. 1985. *Métamorphoses du corps*. Paris : La Différence. 293 p.

Hamon, Philippe. 1977. « Pour un statut sémiologique du personnage ». *Poétique du récit*. Paris : Seuil. p. 117-180.

Harel, Simon. 2005. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal : XYZ éditeur. Coll. « Théorie et littérature ». 256 p.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 2002. *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris : Éditions Armand Colin. 290 p.

Maingueneau, Dominique. 1996 et 2009 pour la nouvelle édition. *Aborder la linguistique*. Paris : Éditions du Seuil. 190 p.

_____ 2014. *Discours et analyse du discours*. Paris : Armand Colin. 216 p.

Pandolfi, Mariella. 1996. « Au-delà du sujet et de l'objet : lire le corps ». Dans *Recyclages : économie de l'appropriation culturelle*. Montréal : Balzac. p 95-105.

Rabatel, Alain. 2011/3. « Sur les concepts de narrateur et de narratologie non communicationnelle ». *Littérature* (n° 163). p. 108-138.

Ricœur, Paul. 1991. *Temps et récit t.3. Le temps raconté*. Paris : Seuil. 426 p.

_____ 1988. « L'identité narrative ». *Esprit*. no 7-8. p. 295-304.

_____ 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil. Coll. « Ordre philosophique ». 424 p.

Ruth, Amosy. 2010. *La présentation de soi*. Paris : Presses Universitaires de France. Coll. « L'interrogation philosophique. » 235 p.

Van Den Heuvel, Pierre. 1985. *Parole, mot, silence : Pour une poétique de l'énonciation*. Paris : Éditions José Corti. 319 p.