



ESTUDIOS LITERARIOS

FRONTIÈRES ET FORMATION DE L'IDENTITÉ FACE À L'AUTRE DANS LA  
LITTÉRATURE-MONDE DE LANGUE FRANÇAISE

BORDERS AND IDENTITY-FORMATION IN THE FACE OF OTHERS IN FRENCH-  
LANGUAGE *LITTÉRATURE-MONDE*

SALAH J. KHAN

*Universidad Autónoma de Madrid*

salah.khan@uam.es

ORCID: 0000-0003-4681-5240

Recibido: 15-09-2020

Aceptado: 25-10-2020

Publicado: 17-12-2020

*On me dit exilée. La différence est plus lourde: je suis expulsée de là-bas pour entendre et ramener à mes parentes les traces de la liberté... Je crois faire le lien, je ne fais que patouiller, dans un marécage qui s'éclaire à peine.[...]*

*Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber?*

*Djebar, L'Amour, la fantasia, 303-4.*

RÉSUMÉ

Dans le cadre des lignes de démarcation géographiques, linguistiques, culturelles, interpersonnelles et même intimes, la représentation des diverses manières de faire face aux frontières est une des marques de la richesse de la littérature-monde de langue française. C'est notamment le cas dans la poésie, l'histoire-récit et le roman dont nous analysons quelques auteurs exemplaires tels que Jean-Fernand Brierre, Assia Djebar, Clara Ness et Driss Chraïbi. Une considération de certains travaux théoriques de Glissant, Spivak, et Saïd nous permettent de démontrer que parmi les plus grandes constantes dans la représentation du rapport aux frontières dont il est question ici on trouve: l'expérience de la douleur, voire du deuil; le recours à la prosopopée; et le courage de la résistance.

Mots-clés: Littérature-monde, francophonie, formation identitaire, frontières, prosopopée.

## ABSTRACT

Within the framework of geographical, linguistic, cultural, interpersonal and even intimate boundaries, the representation of the various ways of dealing with borders is one of the defining traits of the wealth of French-language *littérature-monde*. This is particularly true in poetry, non-fictional narrative, and the novel, of which we analyze several exemplary authors such as Jean-Fernand Brierre, Assia Djebar, Clara Ness, and Driss Chraïbi. A consideration of theoretical works by Glissant, Spivak, and Saïd helps demonstrate that among the most significant *leitmotifs* in the representation of the relationship to the boundaries under consideration lie: the experience of pain and even mourning; the recourse to *prosopopeia*; and the courage of resistance.

Keywords: *Littérature-monde*, francophonie, identity formation, borders, *prosopopeia*.

Avant même d'aborder la question de la relation entre les frontières et la formation de l'identité face à l'autre que cet essai pose dans le cadre de la littérature de langue française, nous avons à faire face à une première barrière, celle-ci artificielle. Ce problème d'ordre taxinomique créé par la distinction qui a été établie entre « littérature française » et « littérature francophone » continue d'avoir des impacts négatifs aujourd'hui, malgré les nombreux avertissements émis ces dernières décennies. Cette barrière est « artificielle » car, comme nous le savons, contrairement à ce que suggère le premier terme de cette fausse dichotomie, ce ne sont pas les frontières géographiques de l'Hexagone qui déterminent l'inclusion ou non dans le champ de la littérature française. Il n'est pas besoin, je crois, de rappeler ici les exemples de très grands écrivains, blancs et à succès, qui le prouvent.

Tous les auteurs qui écrivent en français, de France ou d'ailleurs, et quelque soit la couleur de leur peau, sont indéniablement *francophones*, que leur langue dite « maternelle » soit, ou non, le français. Cependant, et sans qu'il y ait nécessairement une volonté de nuire de la part des institutions académiques, des maisons d'édition, des librairies, des jurys, des bibliothèques, etc. qui emploient la catégorie de « francophone » appliquée au domaine de la littérature,<sup>1</sup> cette classification finit par marginaliser et sous-estimer la production culturelle des écrivains de plus d'une centaine de pays et territoires de langue française. Comme le remarque bien Anissa Talahite-Moodley:

la Francophonie peut être également perçue [...] comme un efficace instrument d'exclusion, d'exil des textes et des écrivains dans une littérature « de seconde zone », à travers entre autres une lecture exotique stigmatisant ces textes à la localisation comme à la langue étrangères, les reléguant dans un exil identitaire dont ils tireraient précisément leur originalité suspecte. (Talahite-Moodley 2007: 2)

<sup>1</sup> Il n'en est pas de même, évidemment, des associations, organisations, et institutions culturelles à travers le monde dont le but est de promouvoir l'expression et les cultures francophones.

Ce système inégalitaire implique, dans sa relation dialectique à l'autre, que la littérature dite française s'en voit appauvrie à son tour.

D'ailleurs, faut-il rappeler que la notion d'identité nationale ne va pas de soi? Historiquement, l'idée communément partagée d'une « nation souveraine » est apparue avec la Modernité, avant laquelle il n'y avait ni nation, ni identité nationale, mais un Royaume de France et des sujets du roi. Si la rupture dans les mentalités s'est évidemment faite à partir de la Révolution Française, même au début du XIX<sup>e</sup> on ne parlait pas d'identité mais d'âme, de culture, de génie du peuple, ou d'esprit de la nation. Soyons donc clairs sur ce point: la somme-toute nouvelle notion d'une identité nationale est une *construction* soutenue par le développement, surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, d'un patrimoine auquel participe entre autres l'art sous toutes ses formes, dont la littérature. On constate que pendant des périodes de crise, comme celle des années '30 ou celle que nous vivons aujourd'hui, le concept d'identité nationale est employé comme vecteur d'exclusion, par le biais de la notion arbitraire d'un « nous » que viendrait menacer un « autre » étranger.<sup>2</sup>

Pour revenir à la notion institutionnelle de littérature francophone, en dépit de leur marginalisation relative à la littérature française, ceux qui constituent la vaste majorité des écrivains de langue française devraient pouvoir définir eux-mêmes le champ de leur pratique culturelle. Le concept de littérature-monde, qui remonte au moins à la *Weltliteratur* de Goethe mais dont l'émergence plus récente date du fameux manifeste publié dans *Le Monde* en 2007, offre une voie d'issue à la dualité littérature française / littérature francophone fondée trop souvent sur un essentialisme douteux. En participant de la lutte pour l'égalité entre les peuples et pour un enrichissement culturel global, la notion de littérature-monde permet de dépasser les distinctions hiérarchiques arbitraires, à caractère principalement national, et à valoriser la richesse et la diversité des lieux de production culturelle. La description d'un processus de transformation critique en conclusion au « Manifeste » revient à proposer une perspective somme toute utopique, mais sans qu'à ce terme soit attachée ici une connotation négative: « Le centre relégué au milieu d'autres centres, c'est à la formation d'une constellation que nous assistons, où la langue libérée de son pacte exclusif avec la nation, libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire, n'aura pour frontières que celles de l'esprit. » (Collectif 2007) Si nous ne pouvons que faire l'expérience fugitive de ce nouveau monde, vue les conditions objectives actuelles, il reste forcément en procès et, en ce sens, à-venir.

« Le Manifeste » met en jeu plus d'un aspect important du travail d'Édouard Glissant, qui en était d'ailleurs un des quarante-quatre signataires. En développant une critique profonde de la séparation élitiste entre littérature française et littérature

---

<sup>2</sup> Pour une analyse beaucoup plus détaillée de ce phénomène de construction de l'identité nationale, voir l'importante étude d'Anne-Marie Thiesse, *Faire les Français. Quelle identité nationale?*

francophone à partir de son propre lieu de production culturelle, il a offert des pistes sûres vers une meilleure compréhension du concept et de la pratique de la littérature-monde. Cette production culturelle écrite proviendrait du monde entier et resterait ouverte à un espace des plus inclusifs à travers une *poétique de la relation* dans le cadre du *tout-monde*, deux concepts glissantiens qui visent à promouvoir l'égalité et la solidarité entre les peuples sur la base du respect de la différence. Ceci mène Glissant à prendre une position qui peut paraître paradoxale, mais seulement à premier abord. Bien qu'il montre comment les textes normalisent certains groupes et renforcent la position subalterne d'autres - et, en ce faisant, Glissant dévoile et lutte contre certaines hiérarchies dominantes fondées sur les notions de race, d'ethnie, de genre, etc. - il adopte finalement une perspective relativement positive vis-à-vis des frontières. Dans une scène du film *Édouard Glissant: One World in Relation*, réalisé par Manthia Diawara et qui se passe dans le cadre d'un trajet maritime trans-Atlantique, il partage ainsi son point de vue avec son ami malien:

Aujourd'hui, la notion de « frontière » a changé de sens. [Oui,] les frontières doivent être perméables; elles ne doivent pas être des armes contre des processus d'immigration ou d'émigration [...] Mais la frontière est nécessaire. Elle est nécessaire pour permettre d'apprécier le passage de la saveur d'un pays à une autre saveur, d'un autre pays [...] Ce qu'il nous faut aujourd'hui c'est non pas abolir les frontières, mais donner aux frontières un autre sens, le sens d'un passage, d'une communication, c'est à dire d'une Relation. (Diawara 2011)

Au long cours, Glissant valorise les frontières; non pas celles qui défendent les espaces des privilégiés en refoulant l'autre (et nous sommes bien conscients de quels types de conséquences néfastes peuvent résulter du refoulement) mais celles qui soulignent la différence dans un environnement global de respect. Ces frontières-là permettent à tous de vivre ouvertement et d'apprécier le passage d'une communauté, ou d'une « atmosphère » comme le décrit Glissant ailleurs dans le film, à une autre. Dans ce cas précis, sans atténuer l'expérience parfois déchirante des migrants<sup>3</sup>, mais faisant tout de même écho à la position privilégiée du touriste tel qu'il existe depuis le XIXe siècle<sup>4</sup>, Glissant souligne le potentiel d'une riche et productive expérience du passage des frontières.

<sup>3</sup> Selon l'Organisation internationale pour les migrations, le terme générique de « migrant » n'est pas défini dans le droit international, mais reflète « the common lay understanding of a person who moves away from his or her place of usual residence, whether within a country or across an international border, temporarily or permanently, and for a variety of reasons. The term includes a number of well-defined legal categories of people, such as migrant workers; persons whose particular types of movements are legally defined, such as smuggled migrants; as well as those whose status or means of movement are not specifically defined under international law, such as international students. » [https://publications.iom.int/system/files/pdf/iml\\_34\\_glossary.pdf](https://publications.iom.int/system/files/pdf/iml_34_glossary.pdf)

<sup>4</sup> Voir l'étude incontournable de Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*.

Le but de cet essai est de montrer que, depuis la perspective d'une littérature-monde, les frontières persistent pour des raisons tant diachroniques que synchroniques: ces barrières sont représentées sous leurs formes aussi bien géographiques que subjectives, dans des cadres qui vont de celles produites par l'histoire de la colonisation à celles plus personnelles, voire intimes, qui marquent les rapports entre et chez les individus. Dans toutes ces représentations du rapport à l'autre, au dehors et en dedans, la confrontation à ces lignes de démarcation ont de profondes implications pour la construction de l'identité, et l'expérience de la douleur en est une des grandes constantes.

Les quelques poètes et romanciers dont on traitera ici sont des exemples d'écrivains, parmi tant d'autres, qui explorent l'extrême variété des manières de figurer l'acte de se dire face à l'autre dans le cadre de la question de ce que l'on pourrait appeler « l'expérience des frontières », sous réserve de garder présente à l'esprit la tension entre les deux fonctions majeures de la littérature. D'une part, la littérature représente la réalité « objective » sous forme artistique, mais d'autre part, elle crée un espace fondamentalement distinct du monde référentiel. Sans pouvoir développer ici les enjeux de cette problématique capitale, une question devra suffire pour illustrer cette tension intrinsèque qui menace, à priori, toute étude du type que nous entreprenons ici. Quel rapport existe-t-il entre les deux strophes suivantes et le fait qu'au cours du mois d'avril 2015, dans le cadre d'une tentative de tout dernier ressort pour rejoindre les côtes méditerranéennes européennes, environ huit cents personnes se noyèrent lorsque le bateau sur lequel ils se trouvaient chavira au large des côtes libyennes?<sup>5</sup>

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures,  
 L'eau verte pénétra ma coque de sapin  
 Et des taches de vins bleus et des vomissures  
 Me lava, dispersant gouvernail et grappin.  
 Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème  
 De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,  
 Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême  
 Et ravie, un noyé pensif parfois descend; (Rimbaud 1972: 67)

La réponse est double. D'une part il n'y a aucun rapport entre, d'un côté, la représentation du poète qui se donne corps et âme à son art et de cette figure du noyé dans *le Bateau ivre* et, de l'autre côté, les individus en chair et en os qui ne survivent pas à leur fuite méridienne en exil. Cependant, en même temps, dans l'œuvre de

<sup>5</sup> Selon l'Organisation internationale pour les migrations, le mois d'avril 2015 fut le plus meurtrier pour les récents migrants trans-méditerranéens, lorsque près de 1 500 personnes perdirent la vie.

Rimbaud, il y va de rien de moins que l'humanité entière, c'est à dire, entre autres, de son identité, de son sens de soi, de sa raison d'être. C'est pourquoi il serait sage de procéder ici, disons, en funambule, tel ce comédien chez Cocteau qui avertit son public au début d'*Orphée* - cette reprise du mythe de la toute dernière des frontières, ce grand « Inconnu » vers lequel pointe la fin des *Fleurs du mal* - qu'il y sera question de vie ou de mort et, qu'à tout moment, lui et ses camarades de troupe risquent la chute.

Pour résumer la direction dans laquelle nous nous dirigeons ici, dans l'idée de l'expérience des frontières il ne s'agit pas de traiter de l'expérience ou de la frontière *nécessairement* comme des faits physiquement identifiables en dehors des textes. Toutes deux peuvent bien entendu exister, ou non, dans le monde référentiel, mais aussi c'est dans l'espace littéraire qu'elles figurent; c'est là qu'elles sont créées, ou plus précisément c'est là qu'elles existent le temps de la lecture. Maurice Blanchot nous le dit bien: « la lecture ne fait rien, n'ajoute rien; elle laisse être ce qui est; elle est liberté, non pas liberté qui donne l'être ou le saisit, mais liberté qui accueille, consent, dit oui [...] ». (Blanchot 1955, 255).

Tâchons donc de ne pas nous perdre dans la contextualisation des écrits que nous avons choisis pour leur traitement de la figure de la frontière, un terme qui ne se limite pas pour nous à son sens géo-politique, mais inclut « toute espèce de barrage, défense, obstacle que l'on peut ou doit franchir: / Au fig. Limite, point de séparation entre deux choses différentes ou opposées. »<sup>6</sup> Notons que ces textes sont en grande partie liés par le fait qu'ils se développent à partir d'une relation à la culture et la terre natales, où l'histoire est toujours productive puisqu'elle travaille autant la mémoire du passé colonial que le flux de l'identité actuelle. La psychanalyse tout comme l'histoire des mentalités nous apprennent que l'identité n'est jamais là où l'on pense. C'est ce que rappelle aussi Assia Djebar dans le passage cité en exergue de cet essai. Même lorsque la lumière de l'écriture éclaire l'expérience frontalière de ses feux, dont l'intensité couvre l'éventail entier de l'aube au crépuscule, une douleur et parfois même un trauma, à chaque fois indicibles et uniques au monde comme l'est d'ailleurs toute souffrance et tout deuil, marquent ces textes de leur présence indubitable.

En effet, si les frontières peuvent être communes, comme c'est le cas pour la géographie, la politique des nations, ou des faits historiques, elles sont finalement uniques pour chaque exilé, chaque migrant, et chacun qui accepte la voie précaire de la recherche de soi. Ceci est notamment visible, paradoxalement, dans les écrits du mouvement de la négritude, où la figure de l'autre est représentée comme implacable. Ce fameux courant a été mis en œuvre, comme nous le savons, par Césaire, Senghor et Damas à partir des années 30, c'est à dire à un moment critique de la période coloniale. Il avait pour but la libération par le biais d'un ancrage dans

<sup>6</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/frontière>

« l'être noir », cette communauté d'individus qui partagent un rapport à un lieu, l'Afrique et, pour beaucoup d'entre eux, un rapport à une histoire dans laquelle, entre autres traumatismes, « a eu lieu », comme on dit, le « Middle Passage » dans lequel ont été jetés des millions de personnes esclavisées<sup>7</sup> et qui reste une plaie ouverte.

Dans cette veine on pense bien sûr à des textes d'une force indéniable comme « Paysages II » du poète gabonais Pierre-Edgar Moundjégou-Magangue. Ce poème, d'une simplicité et d'un abord apparemment immédiats, est rendu beaucoup plus riche et complexe, au-delà de ses échos baudelairiens, par le fait qu'il est profondément ancré dans la prosopopée. Voici comment le poème se termine:

Je porte désormais  
toutes les voix des reclus  
L'opprimé est mon double  
Le combattant est mon frère  
L'exilé est mon semblable  
Tous mes frères de lutte  
et d'espoir  
Tous mes frères de pensée  
et de cœur  
Azaniens  
Sarahouis  
Palestiniens  
Namibiens  
Immense troupeau des peuples  
d'errance  
Parqués dans les multiples  
résolutions de l'O.N.U. (Moundjégou-Magangue 1987: 50)

---

<sup>7</sup> Le terme « esclavisé » est emprunté au domaine de l'historiographie et aux débats autour des termes « slave » et « enslaved » aux États-Unis. Ce dernier désigne la condition des personnes radicalement subjuguées dont ce n'est pas la nature de subir cette violence extrême, contre laquelle il est possible de se révolter. Le mot « esclave » reste performant lorsqu'il est employé pour dénoter un statut, par exemple, juridique. Voir Baptist, E. (2014). *The Half Has Never Been Told: Slavery and the Making of American Capitalism*. Quand à l'idée que cet épisode historique du Middle Passage « a eu lieu », il nous faudrait plus de temps que ce dont nous disposons ici pour déplier et relever la portée de ces mots.

Si la question de la prosopopée est d'une très grande importance en ce qui concerne la représentation de la formation de l'identité et mériterait une étude à part entière, nous en traiterons les aspects les plus saillants d'ici peu lorsque nous procéderons à une appréciation détaillée des *Boucs* dans la dernière section de cet article.

Pour l'instant, soulignons l'importance d'un autre texte clé du courant de la négritude où, comme chez Moundjégou-Magangue, il est question de multiples frontières. « *Black Soul* » de Jean-Fernand Brierre, un des poètes les plus prolifiques de Haïti, propose comme thème manifeste la résilience du peuple noir face à ces frontières. La représentation de l'identité qui est proposée dans ce long poème, écrit en vers libres, publié en 1947 et qui a marqué tant de générations, est d'une telle richesse qu'elle résiste à toute interprétation facile. Essayons d'en dégager ici au moins les grandes lignes.

Pour donner le ton de ce poème retentissant, en voici la première strophe:

Je vous ai rencontré dans les ascenseurs  
à Paris.  
Vous vous disiez du Sénégal ou des Antilles.  
Et les mers traversées écumaient à vos dents,  
hantaient votre sourire,  
chantaient dans votre voix comme au creux des rochers.  
Dans le plein jour des Champs-Élysées  
je croisais brusquement vos visages tragiques.  
Vos masques attestaient des douleurs centenaires.  
A la Boule-Blanche  
où sous les couleurs de Montmartre,  
votre voix,  
votre souffle,  
tout votre être suintait la joie.  
Vous étiez la musique et vous étiez la danse,  
mais persistait aux commissures de vos lèvres,  
se déployait aux contorsions de votre corps  
le serpent noir de la douleur. (Brierre *in* Harris 1973: 131)

Si les trois premiers vers semblent établir une atmosphère du type dont parlait Glissant lors de sa traversée maritime, où les frontières sont franchies dans



l'appréciation de la variété de cultures rencontrées, le quatrième vers introduit une tension indéniable avec son image de dents écumantes qui se mêle à, et enrichit, celle des vagues qui se forment sur « les mers traversées ». Le vers suivant confirme le fait qu'il s'agira de tout autre chose que de tourisme dans ce poème où la souffrance est quasiment palpable, mais où le sont aussi le ressort, le courage et la persévérance.

La connaissance de l'autre qui vient de loin, « du Sénégal ou des Antilles », se fait au début du poème au gré de rencontres diverses. Il est question dans le passage ci-dessus de celles faites à Paris, tant dans les quartiers riches que populaires. Dans la deuxième strophe les rencontres continueront mais passeront de la terre ferme à la mer, lors de voyages en paquebots. Ainsi, le mouvement s'allie à la stabilité pour produire un sujet complexe car il est à la fois multiple et uniforme. Le « je » poétique s'énonce comme tel dans la première strophe, mais dans la seconde, il se présente sous une forme indirecte, à travers un « nous ». Ces pronoms disparaissent ensuite dans le reste du poème où ils semblent avoir été absorbés par le seul « vous ». Cette transition se développe parallèlement au fait que le sujet poétique traverse les frontières tel un sujet libre de ses déplacements, d'abord en tant qu'individu, puis par le biais de l'autre, (le « vous »), tout en restant ancré historiquement dans les événements liés à des lieux spécifiques: Saint-Domingue, États-Unis, Congo, Guinée, France, Belgique, Italie, Grèce, etc.

S'il est tout à fait raisonnable de dire que ce à quoi fait référence la figure de l'autre ici c'est le peuple noir dans son ensemble, se limiter à cette interprétation serait simpliste. Nous voyons dans la première strophe comment la voix poétique témoigne de rencontres avec une figure, indiquée simplement par le pronom « vous »; à laquelle semble consacré le poème du premier au dernier vers, et qui est, en fait, multiforme. Elle est présentée dans la première moitié du texte comme un individu. L'incipit « Je vous ai rencontré » est accordé au singulier; et voici un exemple de la deuxième strophe où le pronom figure encore sous sa forme de politesse, au singulier: « Vous sortiez de la cuisine / et jetiez un grand rire à la mer / comme une offrande perlée ». (*ibid.*: 133) Mais dans la seconde partie du poème, il est employé au pluriel: « Et aux jours sombres de l'Éthiopie martyre, / vous êtes accourus de tous les coins du monde, / mâchant les mêmes airs amers, / la même rage, / et les mêmes cris. » (*ibid.*: 135) Ce n'est que vers la fin du poème que la figure dont il est question prend une forme nominale, celle de « Black boy », qui la concentre comme individu noir, comme peuple noir, et comme un double similaire mais distinct du titre « Black Soul » qui déjà mettait en doute la proposition, a priori raisonnable, selon laquelle le sujet du poème serait le peuple noir. En fait, l'âme n'est qu'une composante de la figure du peuple, une synecdoque, même si, toujours métaphoriquement, elle puisse constituer sa part la plus significative. Si cette identité n'était déjà pas assez riche, dans la dernière strophe le pronom employé le plus fréquemment dans le poème se déplie en quelque sorte avec l'emploi

de « tu »: « Vous attendez le prochain appel, / l'inévitable mobilisation, / car votre guerre à vous n'a connu que des trêves, / car il n'est pas de terre où n'ait coulé ton sang, / de langue où ta couleur n'ait été insulté. » (*ibid.*: 137)

Ainsi, dans « Black Soul », l'autre se transforme petit à petit en une figure collective non pas uni- mais protéiforme à travers une accumulation et une intensification de l'expérience de passages de frontières, que ceux-ci soient forcés ou libres: dans des douleurs subies, « vous êtes revenu sur des bateaux / où l'on vous mesurait déjà la place / et refoulait à la cuisine, / vers vos outils, / votre balai, / votre amertume » (*ibid.*); ou bien choisies, « On vous a désarmé partout. / Mais qui peut désarmer le cœur d'un homme noir? / Si vous avez remis l'uniforme de guerre, / vous avez bien gardé vos nombreuses blessures / dont les lèvres fermées vous parlent à voix basse. » (*ibid.*) En somme, l'identité dans ce poème est constituée par une tension entre l'expérience 1) d'un passé commun terrible dont témoigne le « je » poétique, qui passe du simple au collectif, 2) de ses rencontres, et 3) des tentatives de surmonter les nombreuses souffrances vécues.

Le passage de barrières, physiques ou intérieures, dont dépend l'identité est rarement représentée sous une forme joyeuse dans la littérature-monde écrite en français. Si l'on pense aux exceptions à cette règle, un des premiers cas qui vient à l'esprit est celui des romans de Kim Thúy, dont *Vi* est un bon exemple. Après une expérience cauchemardesque comme *boat people* et une période d'adaptation somme toute relativement facile, l'expérience de l'exil au Canada s'avère être des plus fortuites. C'est ce qu'indique du moins le passage suivant:

Nous sommes arrivés dans la ville de Québec pendant une canicule qui semblait avoir déshabillé la population entière. Les hommes assis sur les balcons de notre nouvelle résidence avaient tous le torse nu et le ventre bien exposé, comme les Putai, ces bouddhas rieurs qui promettent aux marchands le succès financier et, aux autres, la joie s'ils frottent leur rondeur. [...] Mon frère Long n'a pas pu s'empêcher d'exprimer son bonheur lorsque notre autobus s'est arrêté devant cette rangée de bâtiments où l'abondance était personnifiée à répétition: « Nous sommes arrivés au paradis! » (Thúy 2016: 46)

Si le parcours méridien de *Vi*, de sa famille et d'autres personnages du livre a été une fuite de terreur - à vrai dire un véritable enfer - elle en parle principalement de manière évasive. On comprend bien à travers son emploi de l'indirection que la souffrance, l'oppression, voire le deuil ne sont pas jamais très loin.

Un roman où la joie face aux défis que pose le rapport aux frontières est encore plus en évidence que chez Thúy mérite qu'on s'y penche de plus près. *Ainsi font-elles toutes* de Clara Ness, originaire de l'Outaouais, est un texte dont certains aspects stylistiques nous rappellent Philippe Sollers, et où le ton principal est celui de la légèreté et l'humour, même si celui-ci est souvent caustique ou ironique. La narratrice du roman est médecin interne dans une clinique à Montréal d'où elle

émigrera à Paris. Elle se dit être si habitée par l'idée de la mort qu'elle a de la vie un appétit inextinguible. Le but qu'elle se donne est de vivre selon son désir, son goût, son enchantement, son sens de l'humour, et sa quête de liberté radicale. Cet appétit de la vie se dirige vers le plaisir sexuel avant tout, et au fil du roman, elle prend plaisir au contact de bon nombre d'autres corps d'hommes et de femmes, aussi bien des amis que des inconnus.

Le titre du roman est une traduction littérale de l'opéra *Così fan tutte*. L'auteure trouve dans l'œuvre de Mozart et de son collaborateur et librettiste Lorenzo Da Ponte aussi bien son inspiration musicale que textuelle. Les références musicales sont en effet nombreuses dans ce roman qui est écrit à la première personne. La narratrice prend plaisir à l'écoute de disques de Mozart, évidemment, mais aussi de Miles Davis, de Carlos Gardel, de concerts de musique contemporaine, etc. L'emploi du leitmotiv musical va de pair avec les copieuses références littéraires. La liste des auteurs que Ness mentionne, cite, ou détourne est au moins aussi longue que celle des musiques qu'elle écoute: Proust, Claudel, Céline, Dante, St. Augustin, Nabokov, Sollers, St. Paul, et surtout Rimbaud figurent dans ce roman qui pose la question de ce que signifient les frontières entre la musique et la littérature pour l'individu.

Il s'ensuit que la structure esthétique à la base du roman est hybride dans le sens d'une imbrication d'au moins deux influences. Les références à Mozart et à Rimbaud, par exemple, se doublent à travers les amants de la narratrice, Paul et Agnès, puisque le premier est compositeur et la seconde est libraire. Cette combinaison dans sa vie de figures du monde de la musique et de la littérature rejoue à son tour la condition de possibilité de l'opéra en général, c'est-à-dire le rapport entre le libretto et la musique.<sup>8</sup> Le but que se donne Ness de manière explicite dans son roman est de reprendre, depuis la perspective littéraire, une des conditions essentielles de l'opéra: « la question n'est pas de choisir entre la musique et les livres [...] mais d'imbriquer l'un dans l'autre; la musique dans le roman, le roman dans la musique. » (Ness 2005: 124).

Bien qu'elle vive avec Paul, un compositeur à succès, l'objet principal du désir de la narratrice est Agnès, la propriétaire d'une petite librairie de quartier. Le lendemain de sa rencontre avec Agnès, elle dit avoir « passé le reste de la journée à flâner d'un café à l'autre, à feuilleter les journaux, à écraser des cigarettes à peine entamées, à boire d'excellents vins et des liqueurs médiocres dans la plus exquise insouciance. J'ai gaspillé ce que j'ai pu, j'ai voulu célébrer le côté sacré du jour. Agnès, est-ce une fleur ou un fruit? *Une fruit?* » (Ness 2005: 20). Le cœur du récit se déroule entre ces deux axes sexuels, qui se fondent en deux axes esthétiques. Ness ne

---

<sup>8</sup> Comme le soulignent Linda et Michael Hutcheon dans leur livre, *Opera: Desire, Disease, Death*, « What is usually forgotten is that the opera libretto is a *script*, and as such it is words, but words that make possible the dramatization on stage of a place, a time, a set of characters and dramatic action – all crucial to the *experience* of opera as a performed art form and therefore to the *meanings* given to it. » (Hutcheon 1996: 7)

se limite pas à un aller-retour entre deux sphères totalement distincts: elle veut les imbriquer l'une dans l'autre, et tirer le bénéfice de chacune, même dans la transgression du genre du mot « fruit ». Par conséquent, l'hybridité esthétique qui lie le roman et la musique pour Ness passe aussi par l'hybridité des genres.

Si le roman suit l'interprétation transgressive du vice et de la vertu des femmes de l'opéra de Mozart, il n'a pas pour but une quelconque tentative de reprendre les qualités proprement musicales de l'opéra de Mozart. Il n'y a qu'à comparer la variété étonnante dans l'instrumentation de *Così fan tutte* et le style dominant chez Ness, dont voici deux passages caractéristiques. La narratrice parle de son objet principal de conquête, Agnès, ainsi: « Tu t'es lancée derrière ton ordinateur. J'ai guetté un signe particulier, un sourire ou une moue. Rien. Pas indifférente non plus. Tu circulais de toutes tes hanches entre les bibliothèques, visiblement danseuse, regard épaulés ventre genoux chevilles seins bassin cuisses dos cul, *being beauteous*. » (*ibid.*: 20) En plus de la référence directe au poème de Rimbaud du même nom, nous voyons combien le style ici est saccadé. Celui-ci est fait d'éléments liés par leur proximité spatiale plutôt que par une narration à base psychologique ou sentimentale. La métonymie est d'ailleurs tant souhaitée que même les virgules disparaissent. Cependant, si la place accordée à la psychologie ou la sentimentalité dans ce roman semble réduite au maximum, le désir est bien le moteur principal de son exploration des frontières.

En un sens fort, Ness propose une perspective hyper-matérielle sur le monde. Son style d'écriture reflète directement son propos sur l'érotisme dont le mérite se trouve dans le passage d'une partie de plaisir à la suivante, d'un acte sexuel à un autre, sans grande conséquence, même pratique. Elle flashe, comme on dit dans la langue parlée, sur un corps, puis un autre. Ce qui compte le plus pour Ness, c'est la proximité de deux objets, de deux corps dans l'espace, et la transgression momentanée des limites entre ces corps. Son esthétique littéraire constitue la représentation matérielle du contenu de son propos sur l'érotisme, puisqu'elle cherche « la primauté de la volupté sur le dieu Logos. Pas de cagibi sombre ni de lumière absente. Que le soleil continue la nuit. Point. » (*ibid.*: 87)

Si des exemples de joie et d'humour se retrouvent dans certains textes de la littérature-monde de langue française qui traitent de frontières et d'identité, il est beaucoup plus fréquent, surtout dans la littérature contemporaine, de rencontrer des représentations dominées par le doute et la douleur identitaire. Si, comme nous l'avons dit, le texte de Djébar en exergue de cet article en est encore un bon exemple, il y en a tant d'autres où le doute ontologique non seulement touche à la question du genre mais où ce doute est aussi lié aux lieux d'ancrage culturel. C'est le cas dans le roman de Nina Bouraoui, *Garçon manqué*, qui reprend une thématique récurrente, notamment dans la littérature algérienne, du défi posé par la connaissance d'un soi scindé en au moins deux identités, ou plus précisément deux tentatives d'identification: « Je ne sais pas qui je suis. Une et multiple. Menteuse et vraie.

Forte et fragile. Fille et garçon. » (Bouraoui 2000: 60) Le style « télégraphique » de Bouraoui - « Je romps mon identité. Je change ma vie. Sentir mon ventre dur. Ma poitrine musclée. Mes épaules fortes. Se nier. Voir un autre visage dans le miroir. Se parler. Se penser virile. C'est une faute. Je me punis. » (ibid, 52) - se dispute la part belle sinon à la répétition du moins au refrain - « Je veux être un homme. Et je sais pourquoi. C'est ma seule certitude. C'est ma vérité. Être un homme en Algérie c'est devenir invisible. Je quitterai mon corps. Je quitterai mon visage. Je quitterai ma voix. Je serai dans la force. L'Algérie est un homme. » (ibid, 37). À travers son expérimentation stylistique, Bouraoui explore ce que c'est pour une fille que d'« être » garçon d'un côté, garçon manqué de l'autre, et la relation disloquée entre ces deux expériences identitaires.

En amont de *Garçon manqué* nous avons bien entendu le roman de Tassadit Imache, *Une fille sans histoire*, dont voici un passage caractéristique: « Tant de fois elle avait tremblé à l'idée qu'elle pût se fendre en deux morceaux avides d'en découdre. La France et l'Algérie. [...] Elle essaya encore de devenir quelqu'un... ce que le dictionnaire définit comme 'une personne absolument indéterminée'. » (Imache 1989: 123) Enfin, comme dernier exemple de ce déchirement qui est le produit de l'oppression des femmes et des filles, Nous pourrions choisir Djebbar qui en parle éloquemment, notamment dans son discours prononcé lors de la cérémonie de la remise du Prix de la Paix de la part des Editeurs et Libraires allemands en 2000:

je ne serais pas entrée en littérature avec ardeur si (cela peut surprendre) je n'avais pas aimé marcher dans les rues des villes en anonyme, en passante, en voyeuse, en garçon manqué, et encore maintenant, en simple promeneuse. [...]

Qu'à à voir la marche au dehors, diriez-vous, avec les mots des romans, avec l'élan propre à l'imagination et à toute fiction? Mais il s'agit ici du mouvement du corps féminin: là se place la ligne la plus acérée de la transgression, quand une société, au nom d'une tradition trahie et plombée, tente, et réussit parfois, même aujourd'hui, à incarcérer ses femmes, c'est-à-dire la moitié d'elle-même! (Djebbar 2000)

Dans l'histoire des représentations littéraires des relations aux frontières variées, l'expérience de la souffrance passe parfois par son ultime expression, le deuil. On le voit souvent lorsqu'il est question de la réalisation profonde que le passé est vraiment mort. C'est le cas, comme nous le savons, de Du Bellay où l'expérience du deuil est faite lors du retour, imaginaire ou non, vers une culture qui fut jadis ancrée dans un lieu, mais qui n'y est plus: « Nouveau venu qui cherches Rome en Rome / Et rien de Rome en Rome n'aperçois, ». (Du Bellay 1967: 28) Mais cela peut aussi être le cas pour des raisons d'oppression de la liberté de pensée, comme le montre bien Djebbar dans son récit *Le blanc de l'Algérie* où faire face aux frontières exige une considération de la situation à la fois synchronique et diachronique.

Djebar dédie son livre à trois amis écrivains disparus, le romancier Tahar Djaout, le poète Youssef Sebti et le dramaturge Abdelkader Alloula, tous trois assassinés, en 1993 et 1994. La référence au « blanc » dans ce récit est liée à de nombreuses métaphores, mais la figure qui domine est celle de la mort, notamment à travers le blanc du linceul qui fonctionne en filigrane du texte:

Le blanc de l'écriture, dans une Algérie non traduite? Pour l'instant, l'Algérie de la douleur, sans écriture; pour l'instant, une Algérie sang-écriture, hélas!

Comment dès lors porter le deuil de nos amis, de nos confrères, sans auparavant avoir cherché à comprendre le pourquoi des funérailles d'hier, celles de l'utopie algérienne?

Blanc d'une aube qui fut souillée. (Djebbar 1995: 245)

Dans ce récit aux déchirements multiples, même l'espoir à l'horizon du petit matin se dérobe. La quasi-homonymie poignante dans ce passage, (*sans écriture, sang-écriture*), concentre notre attention sur une des conditions de possibilité les plus fondamentales pour l'émancipation chez Djebar. En effet, une grande part de son œuvre est dédiée à une auto-réalisation, dans les deux sens du terme, qui fait face à une frontière intérieure et passe par l'acte vital d'écrire: « L'écriture et l'Algérie comme territoires. Le désert de l'écriture, 'ce qui, du blanc indéfini qui entame, reconstitue la marge', disait le poète André du Bouchet, en 1986, dans la maison même de Hölderlin, à Tübingen. » (ibid: 244) Si le temps nous manque ici de traiter de la triple mise en abîme que constituent les références à l'écriture et l'Algérie, à du Bouchet, et à Hölderlin. la richesse de ce travail touchant à la question des frontières de et dans l'écriture en est pour le moins palpable.

La considération de l'autre sens de l'importance de ce qui se situe à la marge de l'écriture citée par Djebar aura eu un impact considérable sur Edward Said, grâce à qui, en grande partie, la « découverte » par les Occidentaux de l'autre exotique est aujourd'hui communément comprise comme un processus de rencontre culturelle ancrée dans des relations de pouvoir où les représentations littéraires jouent un rôle important. Ses travaux de grande envergure réalisés à partir d'une perspective post-coloniale éclairent d'importantes facettes de l'étude de la représentation des relations aux frontières variées qui touchent de près à l'identité. Pour Said, l'orientalisme, tel qu'il s'est développé au dix-neuvième siècle,

a distillé des idées essentielles sur l'Orient, sa sensualité, sa tendance au despotisme, sa mentalité aberrante, ses habitudes d'inexactitude, son retard — pour leur donner une cohérence séparée et indiscutée; ainsi, quand un écrivain utilisait le mot *oriental*, il donnait au lecteur la référence qui suffisait à identifier un corps spécifique d'informations sur l'Orient. (Said 2005: 236)

Ces relations de pouvoir sont caractérisées par un ensemble de stratégies d'interprétation et de représentation. À contre-courant des traitements littéraires traditionnels des cultures non-européennes, le roman *Les boucs* de Driss Chraïbi décrit des expériences de rupture et de déplacement d'identité vécues comme atroces. La perspective qu'il propose de l'immigré algérien en France résiste à une répétition de l'approche agressive de l'approche « orientaliste » dans le cadre de la formation identitaire.

Comme nous l'avons vu chez Djébar, pour de nombreux écrivains contemporains de langue française, la frontière par où doit passer la quête de l'épanouissement est peut-être moins une question géographique qu'ontologique. Cela est clair, en tous cas, dans *Les boucs*, où tout se passe comme si l'écriture entrait en jeu là où le voyage s'arrête. Il va de soi que pour qualifier les personnages algériens de « voyageurs » il faut élargir la compréhension commune du terme pour y inclure le mouvement, en ce cas outre-mer, des immigrés. De ce point de vue, l'expérience de voyage de ceux qu'on nomme les Boucs se présente comme un modèle inversé du tourisme traditionnel, tel que le pratique, par exemple, ces Américains de la haute société qu'on retrouve chez Paul Bowles dans son puissant roman *The Sheltering Sky*, de 1949, et qui voyagent de New York, le centre du capitalisme de l'époque, vers un pays pauvre du Maghreb. À l'inverse, les immigrés des *Boucs* ont quitté une Algérie appauvrie pour se rendre en France, ce lieu qui représentait pour eux, quand ils étaient encore au pays, le cœur même de la prospérité.

*Les boucs* est de loin le premier roman en français entièrement consacré au thème de l'immigration nord-africaine. Il faudra attendre vingt ans pour que d'autres romanciers suivent le mouvement. Le premier sera Rachid Boudjedra avec *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975), puis viendra *La Réclusion solitaire* de Tahar Ben Jelloun en 1976, et ensuite *Habel* de Mohammed Dib en 1977. Si bon nombre d'auteurs se sont engagés depuis à traiter de ce thème, même selon les normes actuelles *Les boucs* reste un roman d'une révolte et d'une violence terribles, les produits directs de la misère et du racisme.

En Algérie, un des deux personnages principaux du roman s'appelait Mohamed Ibn Bachir Ibn Moussaddik Ould Abou Issa Ibn Abou El Mottalib Aït Ahmed Laa-raïchi. Mais après son immigration en France, il est n'est plus connu que comme Raus, un nom qui n'est guère plus qu'une négation, une expulsion, un éclaircissement de la gorge, comme le décrit le personnage principal Yalaan Waldik. Raus est un catalyseur dans le roman puisqu'il va présenter Wladick, « l'instruit », aux Boucs. Ceux-ci forment un groupe composé d'une vingtaine d'immigrés algériens marginalisés à l'extrême. Parmi eux, Waldik est l'un des deux narrateurs du roman, le second en est le narrateur omniscient. À la place de la prospérité, Waldik découvre une vie sordide pleine de faim, de chômage, de maladie et de désespoir. C'est en partie pour cela qu'il se sent très solidaire des Boucs, et choisit non seulement de souffrir avec ces hommes dans sa dignité et sa chair humaine, mais aussi

de se faire le porte-parole de ces exclus et de témoigner de leur affliction. Cinq de ses huit ans en France se passent en prison et lors de son dernier séjour pour coups et blessures il écrit un manuscrit intitulé « Les boucs ». Puisque c'est évidemment aussi le titre du roman de Chraïbi, nous avons affaire à une sorte de *mise en abîme* à partir de la représentation d'identités enchevêtrées. Par le biais de la richesse de son style et de sa structure narrative, Chraïbi met en jeu une série de boucles auto-réfléchies, d'appropriations ambivalentes et de résistances qui deviendront plus tard, comme on le sait, courantes dans la littérature post-moderne.

Pour mieux saisir l'approche de Chraïbi en matière de représentation de l'identité, soulignons le fait que Waldik est le porte-parole *auto-proclamé* des « Boucs ». « [j]e devais, » dit-il,

non pas me racheter individuellement vis-à-vis de la société dans laquelle je vis pour que j'aie droit à sa sympathie, *mais racheter les Nord-Africains*. Pour eux souffrir dans ma dignité d'homme et dans ma chair d'homme. Voilà ce que j'ai fait pendant cinq ans. Puis traduire cela en une espèce de témoignage, non pas de mes sens, mais de mes souffrances. » (Chraïbi 1955: 65, l'auteur souligne)

Nous avons déjà vu ce type de traitement empathique de la souffrance, chez Moundjéou-Magangue d'abord (« L'exilé est mon semblable / Tous mes frères de lutte / et d'espoir / Tous mes frères de pensée / et de cœur ») et ensuite chez Brière. La question concomitante de la prosopopée, c'est-à-dire de savoir comment et s'il est même possible de parler au nom de l'autre, est en œuvre dans ces deux poèmes, comme elle l'est, de manière plus évidente encore, ici, chez Chraïbi, où elle liée à la fois à la formation de l'identité et à l'importance de la *représentation*, en l'occurrence dans sa forme écrite. Parce que Waldik considère les gens abattus comme essentiellement silencieux et ayant besoin d'un porte-parole - lui-même - le roman suggère que la prosopopée est elle-même à la base de l'art du roman. Mais Chraïbi n'est pas naïf. Son livre démontre que parler fidèlement au nom de l'autre colonisé est une tâche des plus ardues.

Pour ne prendre qu'un exemple, les Français considèrent les Boucs comme une entité, une expression singulière de l'Autre. Ils sont incapables de discerner les caractéristiques individuelles qui permettraient de reconnaître l'humanité de ces hommes immigrés: « si une seule paire d'yeux européens acceptait de voir mes 300 000 Bicots, aussitôt fuiraient leurs misères, » dit Waldik. (*ibid.*: 66) Non seulement le regard homogénéisant détourne-t-il l'attention de la réalité captivante de leurs trajectoires et de leur situation, mais le problème pour les Français est que ces Arabes ne se conforment pas aux vues communément admises des autres Orientaux exotiques. Chraïbi s'attaque clairement à cette perspective raciste, mais il enrichit et complique le tableau en suggérant que Waldik est doublement victime de cette perspective rudimentaire. En tant qu'intellectuel arabe vivant en France, dont l'identité est en transition, il ne s'associe pas seulement aux Boucs; il est également



entraîné dans la perspective française puisqu'il commence à voir les Boucs comme un groupe d'hommes dont la souffrance et l'oppression les rendent indissociables les uns des autres. De cette manière, Chraïbi rend explicite la manière dont son personnage principal réifie, jusqu'à un certain point, la perspective partielle, et préjugée, des Français.

Gayatri Spivak aborde cette question de la difficulté de parler fidèlement pour l'autre dans son fameux texte « Can the Subaltern speak? » où elle écrit : « Certain varieties of the Indian elite are at best native informants for first-world intellectuals interested in the voice of the Other. But one must nevertheless insist that the colonized subaltern subject is irretrievably heterogeneous. » (Spivak 1988: 26) À partir de sa critique de toutes les tentatives pour identifier un « être véritable » du peuple, elle estime que bien que des définitions et des regroupements puissent être délimités, il n'existe aucune essence de l'identité qui soit précisément localisable.

L'analyse de Spivak est tout à fait pertinente pour une lecture des *Boucs*. Waldik voudrait croire que le fait de parler au nom du peuple ne pose aucun problème. Cependant, son geste prosopopéïque n'est pas seulement conditionné par un processus d'interprétation; il est aussi compliqué par le fossé identitaire qui le sépare des Boucs. Alors qu'il veut justifier les actions des Boucs et leur présence en France, il découvre que sa propre conscience a été profondément affectée par le temps qu'il a passé dans le pays. Plus tout à fait arabe, il est devenu un homme hybride. Pour paraphraser Spivak, Waldik ne peut alors que pointer du doigt la conscience irrécupérable des Boucs.

Chraïbi lie la question de savoir s'il est possible ou non de parler au nom de l'autre directement à la pratique autobiographique. Waldik veut être l'un des Boucs et parler de cette expérience sur un mode auto-réfléchi, mais il souffre du fait que son sens du moi est composé d'aspects disparates des cultures algérienne et française. Ainsi, si le roman pose la question de savoir qui a le droit de parler au nom de l'autre, il met en évidence le risque encouru par tant de voix subalternes, le risque de s'homogénéiser et d'appliquer une essence à tous les opprimés, auxquels ils cherchent pourtant à donner une voix. Pour renforcer le caractère problématique de la parole du subalterne, Chraïbi scinde en deux le rôle du narrateur. Tout au long du roman nous entendons deux voix distinctes: celle de Waldik et celle d'un narrateur omniscient. Cette dualité oblige le lecteur à osciller entre une perspective très individualisée, chargée d'émotions, et une autre analytique et plus globale. Le résultat de cette tension sera une distanciation de type brechtien par rapport aux événements et aux points de vue exprimés dans le livre.

Si, en effet, le roman pose la question de savoir qui a le droit de parler au nom de l'autre, tout en posant la question de l'identité des victimes de l'oppression, Chraïbi met en question son propre rôle dans cet acte prosopopéïque. À partir du fait que Chraïbi l'homme et Waldik le personnage sont tous deux des immigrants algériens qui ont écrit un livre intitulé « Les boucs » et dont le sujet est la survie des

immigrés arabes dans la banlieue parisienne, la caractérisation de Waldik comme hybride culturel qui ne se sent chez lui ni en Algérie ni en France illustre les propres défis de Chraïbi en tant qu'écrivain. De cette manière, la dualité mentionnée précédemment dans la voix narrative du roman, est renforcée par la duplication des auteurs des deux manuscrits - un réel et l'autre fictif - portant le même titre. Ce second dédoublement, qui implique aussi une cassure, crée une complexité et un trouble qui souligne encore plus les tensions qui traversent l'identité de l'immigré arabe en France. La question ainsi soulevée est celle de la complexité de la relation entre la représentation littéraire et le sujet de cette représentation. À cet égard, le roman de Chraïbi est foncièrement auto-réflexif, car il dépeint explicitement, mais aussi dans sa forme, les effets que les changements dans les expériences sociales, culturelles et linguistiques au contact des autres provoquent dans la formation de l'identité.

Pour résumer, en tant qu'intellectuel expatrié, Chraïbi traite d'une expérience de rupture et de déplacement. Il s'attache à représenter l'expérience de la désaffection et, dans une certaine mesure, l'expérience productive de la désaffection de soi-même, notamment à travers les personnages de Waldik et de Raus. Glissant décrira « l'identité relation » qui émane de la rencontre de cultures sur le mode du respect, à l'opposé de « l'unicité excluante » qui repose pour une large part sur l'identité-racine de l'atavisme dont Chraïbi fait le portait de manière si brutale via le prisme des Boucs. « On prévoirait ce que donnera un métissage, mais non pas une créolisation, » écrit Glissant.

Celle-ci et celui-là, dans l'univers de l'atavique, étaient réputés produire une dilution de l'être, un abâtardissement. Un autre imprévu est que ce préjugé s'efface lentement, même s'il s'obstine dans des lieux immobiles et barricadés. [...]

Est-ce qu'un Noir américain sans domicile fixe et qui s'encasematte de cartons sur un trottoir glacé de New York pourrait accepter l'idée de créolisation? Il sait que sa race et la singularité de sa race pour l'Autre entrent pour une grande part dans la désignation de son état. [...]

L'enjeu est pourtant là. Les contradictions des Amériques, les convulsions du Tout-monde sont pour nous indémêlables tant que nous n'avons pas résolu dans nos imaginaires la querelle de l'atavique et du composite, de l'identité racine unique et de l'identité relation. (Glissant 1997: 37-38)

Le Noir américain du monde référentiel dont il s'agit ici chez Glissant reflète précisément la condition des Boucs, ces personnages fictifs. Si la douleur et la souffrance font aussi incontestablement partie intégrante de la transformation de soi face aux frontières de toutes sortes chez tant d'autres auteurs de la littérature-monde, ces représentations de l'expérience d'un processus continu de transculturation pointent vers la possibilité, utopique peut-être, d'accueillir de manière positive et créative, mais jamais facile, la formation d'identités hybrides en tant que

sujets postcoloniaux et « diasporiques » qui sont capables de célébrer la diversité dans toute sa complexité.

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Baptist, E. (2014). *The Half Has Never Been Told: Slavery and the Making of American Capitalism*. Basic Books.
- Ben Jelloun, T. (1976). *La Réclusion solitaire*. Denoël.
- Blanchot, M. (1955). *L'espace littéraire*. Gallimard.
- Boudjedra, R. (1975). *Topographie idéale pour une agression caractérisée*. Denoël.
- Bouraoui, N. (2015). *Garçon manqué*. Librairie générale française.
- Bowles, P. (2002). *The Sheltering Sky; Let it Come Down; The Spider's House*. Library of America.
- Chraïbi, D. (1955). *Les boucs*. Denoël.
- Collectif. (2007). Pour une 'littérature-monde' en français. Récupéré le 2 septembre, 2020.
- Diawara, M., diakhaté, L., glissant, E. (2011). *Edouard Glissant: One World in Relation*. K'a Yéléma Productions, & Third World Newsreel. <https://doi.org/10.1215/10757163-1266639>
- Dib, M. (1985). *Habel: Roman*. Seuil.
- Djebar, A. (1985). *L'amour, la fantasia*. Albin Michel.
- (1995). *Le blanc de l'Algérie*. Albin Michel.
- (2000). Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité. Discours de la romancière lors de la cérémonie de la remise du prix des Editeurs et Libraires allemands, Prix de la Paix 2000. Récupéré le 2 septembre, 2020.
- DU BELLAY, J. (2016). *Les regrets: Précédé de Les antiquités de Rome; et suivi de La défense et illustration de la langue française*. Gallimard.
- Glissant, E. (1997). *Traité du tout-monde*, Poétique IV. Gallimard.
- Harris, R. E., Shapiro, N. R., & Harris, M. F. (1973). *Palabres: Contes et poèmes de l'Afrique noire et des Antilles*. Glenview: Scott, Foresman and Company.
- Hutcheon, L., & Hutcheon, M. (1996). *Opera: Desire, Disease, Death*. University of Nebraska Press.
- Imache, T. (1989). *Une fille sans histoire*. Calmann-Levy.
- International Organization for Migration, (2019). *Glossary on Migration*, IML Series 34.
- Maccannell, D. (1976). *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Schocken Books.
- Moundjégou-Magangue, P. E. (1987). *Ainsi parlaient les anciens*. Éditions Silex / Nouvelles du Sud.
- Ness, C. (2005). *Ainsi font-elles toutes*. Montréal: XYZ.
- Rimbaud, A. (1972) Œuvres complètes. Gallimard, La Pléiade.
- Said, E. W. (2005). *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*. Seuil.
- Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern Speak? In C. Nelson et L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Macmillan. [https://doi.org/10.1007/978-1-349-19059-1\\_20](https://doi.org/10.1007/978-1-349-19059-1_20)
- Talahite-Moodley, A. (2007). *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Presses de l'Université d'Ottawa.
- Thiesse, A.-M. (2010). *Faire les Français. Quelle identité nationale?* Stock.
- Thúy, K. (2017). *Vi*. Liana Lévi.

