

## « *Migritude* » Jeu de l'identité et de l'altérité<sup>1</sup>

Mounira Chatti  
*Université de la Nouvelle-Calédonie*

Dans *L'Emprise des signes*, Jean-Jacques Lecercle propose une vision de la « vraie » littérature non comme le lieu de revendication d'identité, mais plutôt comme le lieu de contact avec l'altérité. La littérature est l'un des rares moyens qui permettent au sujet (lecteur) de pénétrer la conscience d'autrui telle qu'elle est reconstruite imaginativement par, et dans, le langage. « *La littérature, écrit-il, est donc ce qui est capable de transformer une revendication d'identité en expérience d'altérité* »<sup>2</sup>. Cependant, identité et altérité « *se répondent en miroir* » car « *l'expérience d'altérité couvre le même terrain que la revendication d'identité* » : celui de la construction de sujets<sup>3</sup>. Le texte littéraire met en scène les opérations – ou le processus linguistique – d'interpellation du sujet par autrui. La littérature nous donne accès à deux expériences d'altérité assez différentes : « *Les deux expériences, celle de l'identité de l'autre homme et celle de la non-identité de l'autre de l'homme, caractérisent le texte littéraire* »<sup>4</sup>. Ainsi, la littérature nous présente soit l'expérience d'une identité autre, soit l'expérience d'une identité impossible ou de non-identité.

Depuis ses commencements, la littérature africaine postcoloniale est hantée, voire obsédée par cette thématique du contact avec l'altérité. Jacques Chevrier note que les romans d'apprentissage des années 1960 nous avaient familiarisés avec ce motif récurrent de la confrontation entre Afrique et Occident, « *mais alors il s'agissait exclusivement, pour les personnages mis en scène, d'une expérience de courte durée, généralement valorisée par l'obtention d'un diplôme prestigieux ou d'une qualification enviée au terme de laquelle se profilait un retour au pays natal qui n'impliquait aucun reniement des origines* »<sup>5</sup>. On peut rappeler que, dans *L'aventure ambiguë*, estimant que son séjour européen l'installe dans ce qu'il nomme « *l'hybride* », le héros de Cheikh Hamidou Kane précipite son retour au Sénégal. Cependant, il semble que cette représentation binaire et figée de l'Afrique et de l'Occident soit, désormais, obsolète. Ainsi, Jacques Chevrier exprime cette rupture entre deux ères : littéraire et idéologique.

---

<sup>1</sup> Texte issu d'une communication présentée au colloque « *Du Bambara aux Négropolitains* », Université de Johannesburg, Afrique du Sud, 3-5 novembre 2005.

<sup>2</sup> Jean-Jacques Lecercle & Ronald Shusterman, *L'emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, 2002, p. 92.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 93.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 95.

<sup>5</sup> Jacques Chevrier, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de « *migritude* » », *Notre Librairie*, n° 155-156, Juillet - Décembre, 2004.

« À l'ère de la négritude a succédé le temps de la « migitude », un néologisme qui indique clairement que l'Afrique dont nous parlent les écrivains contemporains n'est plus celle qui servait de cadre à la plupart de leurs devanciers, mais, si l'on peut ainsi dire, d'une Afrique extracontinentale dont le centre de gravité se situerait quelque part entre Belleville et l'au-delà du boulevard périphérique. Une situation qui ne va pas, on s'en doute, sans engager une problématique identitaire qui nous ramène à ce concept d'hybride, naguère vilipendé par Cheikh Hamidou Kane, aujourd'hui en passe de réhabilitation puisque, semble-t-il, il s'accorde de plus en plus à l'évolution de notre monde en voie de globalisation »<sup>6</sup>.

Nous nous proposons d'examiner cette problématique de la « migitude » en tant que jeu de l'identité et de l'altérité dans *L'impasse* de Daniel Biyaoula et *Saison de la migration vers le Nord* de Tayeb Salih. Le premier, écrit en français par un auteur congolais vivant en France, fait, sans conteste, partie de la littérature « négropolitaine ». Le second, écrit en arabe par un auteur soudanais vivant en Occident, semble, à première vue, en marge de ce corpus. Toutefois, ce texte appelle à élargir les frontières traditionnelles des littératures dites africaines. À Londres, son héros surnommé « l'Anglais noir » se décrit comme « un Arabe d'Afrique ». Dans les deux romans, il est question de rencontre avec l'Occident, de voyage qui finit par transformer l'Africain exilé et immigré, au point de devenir étranger à soi-même, son propre double. Dans ces récits racontés à la première personne du singulier, le retour au pays natal, après plusieurs années de « migration vers le Nord », exhibe une identité fragmentée et hybride, un sentiment d'étrangeté parmi les siens. La déconstruction des représentations mythiques est signe de mise à distance du continent d'origine, mais aussi de soi-même et d'autrui, d'où l'expérience tragique d'une identité *autre*, et (ou) d'une identité *impossible*. Au-delà, l'identité narrative garantit la dialectique de l'identité et de la différence.

## 1. Une identité autre

*Saison de la migration vers le Nord* et *L'impasse* s'ouvrent sur le retour au pays natal. Dans le roman de Tayeb Salih, le narrateur anonyme évoque dès la première ligne de l'incipit son retour au village, au Soudan, après sept années passées en Angleterre et couronnées par l'obtention d'un doctorat. L'absence ne semble pas avoir rompu l'équilibre, et le revenant semble jouir d'une identité stable, il est semblable aux siens enracinés dans ce village originel situé sur une courbe du Nil. Le narrateur développe la métaphore de l'arbre : « À travers la

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

*fenêtre, j'aperçus dans la cour notre vieux palmier au tronc robuste, élancé, ses racines plongeant dans la glèbe et ses palmes nonchalantes dont le bouquet vert débordait la cime. Je fus pénétré d'une profonde sécurité. Ainsi, ne suis-je pas plume au vent, mais créature, pareille à ce palmier, de haut lignage et de sûre destinée* »<sup>7</sup>. De même, il convoque la figure archétypale du grand-père renvoyant à la généalogie dans laquelle le sujet s'inscrit légitimement et, aussi, à un royaume fabuleux où le temps n'a pas prise sur les êtres et les choses : « *Non, je n'étais point un caillou lancé de l'eau, mais une graine jetée dans le sillon. Et j'allai vers grand-père, qu'il me relate la vie telle qu'elle avait cours, il y a quarante, cinquante ans... au-delà, quatre-vingts ans... Et grandisse ma paix !* »<sup>8</sup>. Se reconnaissent ici les lieux communs et stéréotypes littéraires qui signifient l'enracinement, et donnent au narrateur l'illusion qu'il perpétue « *une continuité* »<sup>9</sup>, et que son identité correspond à une essence, ou une nature, inaltérable, inaliénable, a-temporelle, a-historique.

Cependant, une succession d'événements va bouleverser le destin du protagoniste et le marginaliser au point de devenir étranger à soi-même dans son village natal. L'équilibre illusoire se rompt peu à peu quand le narrateur fait la connaissance de Moustafa Saïd, un « *étranger* » arrivé cinq ans plus tôt au village<sup>10</sup>. Celui-ci finit par lui confier son histoire : orphelin de père, mal aimé de sa mère, il choisit lui-même d'aller à l'école où sa réussite lui permet de décrocher une bourse pour continuer ses études au Caire, puis à Londres. Là-bas, il réalise une brillante carrière d'économiste, mais il engage aussi une guerre contre le colonisateur de son pays : « *Je libérerai l'Afrique avec ma verge* », disait-il<sup>11</sup>. Il expérimente, de façon radicale et fantasmée à la fois, la relation avec autrui, en particulier la femme européenne, sa « *quête* »<sup>12</sup> : « *J'étais le conquérant venu du Sud, et voici le champ de bataille, de blanche gelée, duquel je ne reviendrais pas, sain et sauf* »<sup>13</sup>. Il incarne différents rôles, fait semblant de se plier aux clichés sur la sexualité et l'érotisme du Noir, invoque des références exotiques ou fabulatrices auprès des femmes qui succombent à cette « *idole africaine* », à ce « *dieu noir* »<sup>14</sup>. Avec l'une d'elles, Ann Hammond, séduite par la poésie et les légendes arabes, il partage une histoire digne des *Mille et Une Nuits* où elle joue l'esclave et lui, le maître : « *Elle était mon contraire, elle avait la nostalgie des Tropiques [...]. Et moi, j'étais un midi qui rêvait du Nord et de la blanche gelée [...]. Au comble de l'illusion et de la démence, je la pris docile, car le lien qui nous unissait avait*

<sup>7</sup> Tayeb Salih, *Saison de la migration vers le Nord*, traduit de l'arabe (Soudan) par Abdelwahab Meddeb et Fady Noun, Paris, Sindbad, 1972, p. 12.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 15.

<sup>9</sup> *Loc. cit.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 99.

*mille ans d'âge* »<sup>15</sup>. Trois de ses amantes anglaises se suicident ; la quatrième, Jean Morris, devient son épouse, mais, ayant constaté qu'elle le trompe, il la tue, dans une sorte de meurtre rituel, lui enfonçant un couteau dans le cœur, tandis que, nue dans son lit, elle s'offre à lui. Au terme de nombreuses années de prison et d'errance à travers le monde, Moustafa Saïd finit par revenir au Soudan où il s'installe au village. Là, il se forge une autre identité, il joue l'époux, le père de famille et l'agriculteur.

Deux ans après leur première rencontre, le narrateur apprend que Moustafa s'est suicidé, en se noyant dans le Nil, non sans lui avoir laissé une lettre dans laquelle il lui recommande sa femme, Hasna, et ses enfants, et le désigne comme l'exécuteur testamentaire de ses biens au nombre desquels se trouve une clé donnant accès à une mystérieuse « *chambre rouge* ». Peu de temps après, en l'absence du narrateur, Hasna, se voyant contrainte par son père d'épouser un homme de quarante ans son aîné, tue celui-ci avant de se suicider. De retour au village, le narrateur mène une difficile enquête car, face à ce double meurtre commis par une femme, les anciens ont décrété le silence. Enfin, la vieille Bint Mahjoub accepte de lui raconter ce dont les habitants ont été témoins : « *Ce que je vais te dire, tu ne l'entendras de la bouche de personne. On a enterré le récit du crime avec les cadavres. C'est un récit qui fait honte, et difficile à répéter* »<sup>16</sup>. Horrifié par ce récit ainsi que par la complicité des siens qui ont imposé le mariage à la veuve de Moustafa, le narrateur comprend que, depuis son retour au Soudan, il vit dans l'illusion et le mensonge.

Dans *L'impasse*, le narrateur, qui embarque pour le Congo après quinze ans d'absence, est déjà désenchanté au moment où il s'apprête à quitter son amie Sabine à Roissy. Ce sentiment perdure dans l'avion où une hôtesse compatriote l'interpelle avec le sobriquet « *Kala* » (le charbon). Joseph Gakatuka a été surnommé ainsi par sa mère « *pour vous dire combien elle est sombre, votre peau* »<sup>17</sup>. En arrivant à l'aéroport de Brazzaville, le narrateur est déjà malmené par les sifflets et huées de la foule : « *« Hé ! toi ! Tu ne viens pas de Paris, toi ! » ; « T'as vu comme tu es maigre, toi ? tu dois être clochard , toi ! » ; « Qu'est-ce que tu viens faire ici ? D'où tu sors, toi ? » ; « T'as vu comme t'es fringué ? paysan ! » ; « T'aurais mieux fait de rester au pays ! »* »<sup>18</sup>. Joseph est d'emblée confronté à la médisance, à la moquerie, à la plaisanterie, et cela finira par détruire ses rapports avec autrui. Celui qui dit « *je* » propose une interprétation du déchaînement de ses compatriotes contre lui et ses semblables : « *Je ne mets pas longtemps pour comprendre qu'on attendait quelque chose de moi, que je ne l'ai pas apporté de France, que je ne donne pas vie à un idéal,*

---

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 129-133.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>17</sup> Daniel Biyaoula, *L'impasse*, Paris, Présence Africaine, 1996, p. 18.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 30.

*que je brise des rêves, que je matérialise ce qu'on doit chercher à fuir !* »<sup>19</sup>. En d'autres termes, la foule prend en horreur la proximité entre elle et ce Joseph qui revient, mais qui ne correspond pas au cliché que l'on fabrique de l'immigré.

Durant son séjour, le narrateur fait l'expérience de l'écart profond entre soi-même tel qu'il est, ou tel qu'il croit être, et l'identité qu'autrui lui prête, tout en lui reprochant de ne pas s'y conformer. Joseph se découvre ainsi « *l'autre homme* », ou le sujet – personnage, interpellé par le discours d'autrui. Son frère aîné Samuel lui explique le rôle que tout immigré est appelé à jouer : « [...] *il me dit [...] que je suis un Parisien, que le Parisien a une image à défendre, que pour eux, les gens de ma famille, ce sera la honte insoluble qu'il y ait parmi eux un Parisien qui ne ressemble pas à un Parisien* »<sup>20</sup>. L'enjeu de cette injonction faite au « *Parisien* » est de taille : il s'agit de « *faire honneur* » à sa famille ainsi qu'à son pays<sup>21</sup>. C'est « *pour l'honneur de la famille* » que Joseph est prié de se déguiser en un autre que soi-même « *parce que Brazza, c'est pas Poursy* », et parce qu'il est « *presque un étranger à Brazza...* »<sup>22</sup>. C'est au nom de « *l'honneur de la famille* », écrit Ange-Séverin Malanda, « *qu'on sacrifiera l'honneur de l'individu [...] qu'on détruira toute possibilité, pour chaque être, de tenir un discours en son propre nom* »<sup>23</sup>. Le phénomène est structurel : la logique du groupe l'emporte, dans tous les cas, sur celle de l'individu dont la voix émergente n'est pas encore tolérée.

Ainsi, à Brazzaville, Joseph Gakatuka sera continûment soumis à la question – on lui posera des questions, et on émettra des jugements définitifs, sur la vie en France, sur les couples mixtes, sur les Blancs. Joseph prend conscience de la complexité de la situation de communication : le dialogue avec les siens semble impossible car il existe un « *mur* », une « *gêne* » ou encore un « *précipice* » entre eux<sup>24</sup>. Il constate ainsi que sa vision de la France s'oppose à celle des siens. La France est devenue « *un grand problème* », une « *histoire* » qui le sépare de sa famille depuis qu'il a refusé d'envoyer un certificat d'hébergement à son cadet à qui il a tenté d'expliquer « *qu'il valait mieux qu'il reste au pays, que la France, ce n'était pas ce qu'on croyait à Brazza, que nous autres, nous y vivions tous la pauvreté sous diverses formes, que tout ce qu'on en racontait ce n'était que des mystifications, des fables [...] que ça désillusionnait surtout, ce pays-là* »<sup>25</sup>. Le narrateur va encore plus loin puisque son séjour parmi les siens l'accule, également, à déconstruire les représentations qu'il se faisait lui-même de l'Afrique pendant sa longue absence. Il constate « *que ce qu'on raconte sur la famille africaine, ce n'est que des fables* », visant

<sup>19</sup> *Loc. cit.*

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 39.

<sup>21</sup> *Loc. cit.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 43 et 81.

<sup>23</sup> Ange-Séverin Malanda, *Daniel Biyaoula et le récit de l'exil*, Paris, CIREF, 2000, p. 32.

<sup>24</sup> *L'impasse, op. cit.*, p. 64.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 63-64.

à justifier « *l'autorité des anciens* »<sup>26</sup>. Il découvre, aussi, la prégnance des croyances liées à la sorcellerie, au mauvais sort, au fétichisme, et dans lesquelles le Congo est empoissé. À la suite d'une altercation avec Samuel, les anciens de la famille se réunissent, s'assoient en rond autour du narrateur qui écoute en silence leurs remontrances. Les anciens lui rappellent qu'« *on ne va pas chez les Blancs pour imiter leurs façons de faire mais pour travailler* »<sup>27</sup>. Joseph est coupable d'avoir enfreint le très strict code de respect envers son frère aîné, et de renier ainsi les « *traditions* » et les « *traces* » de sa tribu<sup>28</sup>.

Partout, au Congo comme au Soudan, on adresse la même injonction à l'individu immigré : vivre dans un état de schizophrénie. S'il peut étudier ou travailler en Occident, le migrant doit demeurer toujours imperméable à toute influence étrangère. En d'autres termes, il doit demeurer en dehors du temps qui signifie l'écoulement, la dynamique, le changement... Dans *Saison de la migration vers le Nord*, à l'instar de Moustafa, le narrateur maintient les faux-semblants pendant quelque temps, puis il finit par défaillir. Chez Daniel Biyaoula, le héros comprend, après ses retrouvailles avec Brazza, qu'il ne peut plus vivre ni parmi les siens ni comme un « *homme universel* » : « [...] *je commence à me demander ce que c'est un homme, ce que ça peut bien être pour nous autres, ce que je suis, moi* »<sup>29</sup>. Dans les deux œuvres, le double ordonne l'architecture et l'archéologie de l'histoire et du récit qui disposent le jeu de l'identité et de l'altérité. Le recours au motif du double met en scène la hantise d'être vidé de soi-même, n'être plus personne. Il expose, également, la difficulté pour ces héros de réaliser un espace de médiation où négocier le rapport de l'individu à la collectivité (africaine et occidentale), le rapport de l'identité à la différence.

## 2. Une identité impossible

*Saison de la migration vers le Nord* se clôt sur ce cri : « *Au secours ! Au secours !* » signifiant ainsi l'impasse identitaire, culturelle, historique dont le narrateur prend conscience après avoir reconstitué, en partie, le récit biographique de Moustafa Saïd, son alter ego, son double. En effet, « *la question qui se pose tout au long du roman est de savoir si le narrateur et Moustafa sont deux protagonistes différents ou si le second n'est autre chose que le double du premier* »<sup>30</sup>. L'absence du code onomastique de l'un va de pair avec la signification surchargée – et ironique ? – du nom propre de l'autre. En arabe, Moustafa signifie « *choisi, élu* », et Saïd, « *heureux* ». Même si les autres

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>28</sup> *Loc. cit.*

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 167.

<sup>30</sup> Heidi Toelle & Katia Zakhria, *À la découverte de la littérature arabe du VI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003, p. 302.

personnages semblent attester de l'existence, en tant qu'êtres fictifs distincts et différenciés, de l'Élu Heureux et celle du narrateur anonyme, le lecteur peut en douter puisque toute l'histoire nous est racontée par ce « je » insaisissable, justement innommable. « *C'est à la suite d'une longue absence, Messieurs, que je revins dans ma famille : sept années au cours desquelles j'étudiais en Europe* » : ainsi le narrateur inaugure-t-il son récit sous la forme d'une plaidoirie comparable à toutes celles qui furent prononcées lors du procès de Moustafa Saïd<sup>31</sup>.

L'attitude de tous face au sort de Hasna oblige le narrateur à admettre le fossé qui le sépare de son village empêtré dans l'immobilisme, l'archaïsme, voire la cruauté. Hasna est jugée comme un « démon » car, voulant empêcher Wad Rayyès de la violer, elle l'a transpercé de plus de dix coups de couteau avant de se planter l'arme au cœur<sup>32</sup>. Personne ne témoigne la moindre compassion pour cette femme rebelle qui a subi une mort horrible : son corps « *était entièrement couvert de morsures et de griffes : au ventre, aux cuisses, au cou. Une morsure violente avait arraché le téton de son sein* »<sup>33</sup>. Le narrateur s'entendra dire que Hasna « *ne méritait même pas d'être ensevelie* », et qu'on l'aurait « *jetée au fleuve ou laissée charogne aux vautours...* »<sup>34</sup>. Alors, pour la première fois, ce dernier envisage d'affronter comme un individu ou un sujet libre la collectivité qu'il juge sans idéalisation ni concession, et se dire que sa « *place* » n'est plus « *ici* ».

*« Pourquoi ne bouclais-je pas ma valise ? Rien n'émeut ces gens-là. Ils ont ordonné les choses une fois pour toutes. Ils ne se réjouissent pas d'une naissance, ne s'attristent pas d'une mort. Quand ils rient, ils disent : « Dieu me pardonne ! » ; de même quand ils pleurent. Ils ne s'interrogent jamais sur ce qu'ils peuvent apprendre de nouveau. Les arbres et le fleuve leur ont appris le silence et la patience. Et moi quelle science ai-je acquise ? »*<sup>35</sup>

Au lendemain de cette tragédie, qui coïncide avec l'indépendance du Soudan, le narrateur pénètre dans la chambre de Moustafa Saïd pour écrire le récit de la migration et de la fragmentation de l'être : « *L'équilibre est rompu. Le monde à l'envers. [...] Mon rival était intérieur, il fallait que je l'affronte. [...] Où sont donc les racines que je ressentais à chaque pas ?* »<sup>36</sup>. Il ouvre la « *chambre rouge* » et découvre que Moustafa s'était construit une maison à l'image de son être hybride, disloqué, morcelé entre ici et là-bas. Meublée à l'anglaise, la pièce renferme une cheminée, une infinité de livres – mais « *pas un*

<sup>31</sup> *Saison de la migration vers le Nord, op. cit.*, p. 11.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 118-119.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 122-123.

*livre en arabe* » –, ainsi que des journaux intimes dont le narrateur prend connaissance pour reconstituer l'étrange histoire de Moustafa Saïd, qui est vraisemblablement sa propre histoire<sup>37</sup>. Au terme d'un face à face imaginaire et allégorique avec son double, il se jettera dans le Nil : « [...] *me voici parvenu à égale distance entre le nord et le sud. Je ne pouvais ni avancer ni reculer. [...] Je ne pouvais garder mon équilibre pendant longtemps. [...] Était-ce une sortie ou une migration ?* »<sup>38</sup>. Ainsi le narrateur – qui est aussi l'auteur fictif de ce récit – exprime-t-il sa déchirure identitaire en des termes d'espace et de temps, mettant en exergue l'antagonisme entre le Sud et le Nord, entre son être d'avant et d'après la migration. Le double est cet autre soi-même engendré pendant son séjour en Angleterre et dont il ne peut plus refouler ni l'existence ni la signification.

C'est par la médiation de l'histoire – effective et imaginaire – de Moustafa Saïd que le narrateur prend acte des effets de l'exil et de la migration. Dans le fleuve, menacé d'une mort quasiment certaine, il comprend que son fameux « *équilibre* » avait été acquis au prix du renoncement à la liberté et à l'engagement en tant qu'individu : « *Tout le long de ma vie, je n'avais jamais choisi, ni décidé* »<sup>39</sup>. D'ailleurs, une des notes que Moustafa Saïd a transcrite sur un feuillet permet de mieux appréhender ces notions de migration et de liberté : « *Nous instruisons les gens pour leur ouvrir l'esprit et libérer leur captive énergie. Mais ne pouvons augurer du résultat – La liberté. Nous affranchissons les esprits de la tyrannie des mythes. Nous donnons au peuple les clés de l'avenir, qu'il en fasse ce qu'il désire* »<sup>40</sup>. Le narrateur comprend alors ce que son double voulait dire quand il l'a exhorté à « *éviter* » l'exil à ses deux garçons<sup>41</sup>. Le savoir, comme la migration, ont une puissance démystificatrice qui peut se révéler dévastatrice, et rompre l'équilibre.

Dans *L'impasse*, le narrateur est particulièrement heurté par une autre expérience, celle qui, dans ce roman, met à l'ordre du jour la question de la couleur. Daniel Biyaoula thématise la couleur en recourant à l'ironie, lisible dans les intitulés mêmes des trois parties : « *Première constriction* », « *Deuxième constriction* » et « *La mue* » qui mettent en relief les motifs du resserrement et de la métamorphose. *L'impasse* s'ouvre sur l'évocation de Noirs parés de manière clinquante, et métamorphosés par des maquillages et coiffures sophistiqués. Le narrateur tourne en dérision le désir de ces Noirs de devenir des Blancs. Ainsi décrit-il l'hôtesse de l'air : « [...] *on dirait un épouvantail qui a sur la tête une espèce de touffe de filaments enchevêtrés et sur la figure une sorte de masque délavé, huilé et qu'elle aurait peinturluré* »<sup>42</sup>. La modification

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 143-152.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>42</sup> *L'impasse, op. cit.*, p. 19.

de la peau et des cheveux noirs lui semble être le signe que le Noir « *se nie* », « *se refuse* », « *s'aliène* »<sup>43</sup>. À Brazzaville, Joseph est surpris par l'immense succès de cette mode de décoloration et de défrisage auprès de ses compatriotes : « [...] *notre couleur est la couleur extrême, la synthèse, la somme de toutes les autres [...] je ne supporte plus cette corruption de notre être, cette autodécomposition* »<sup>44</sup>. Le rapport problématique à sa propre noirceur ressurgit avec violence, alors qu'il pensait s'être « *accepté* ».

*« Je ne cesse plus de penser que c'est moi le plus noir parmi les gens qui sont tout autour. [...] Sur le moment ça me fait regretter la France. C'est qu'il y a ceci de bien avec les Blancs : ils considèrent qu'il y a eux qui sont blancs, et tous les autres qui sont plus ou moins sombres. [...] Ce n'est pas comme à Brazza où il y a une catégorisation de la couleur de la peau, une classification, quoi ! Moi, je fais partie de la dernière des catégories, celle de ceux qui sont très noirs, une peau de silure qu'on dit ou qui rappelle le charbon, le goudron »*<sup>45</sup>.

À son retour à Paris, il sombre peu à peu dans la folie, séjourne dans un hôpital psychiatrique, puis entame une psychothérapie avec le docteur Malfoi – dont le nom propre rime avec « *mauvaise foi* ». Joseph exprime les sentiments contradictoires dont il est tiraillé : la haine de soi et la misogynie qui lui fait haïr la féminité des Noires ; la peur des Blancs, donnant lieu à un délire paranoïaque. Ne pouvant s'assumer en tant que Noir, Joseph réduit sa relation avec les Blancs à quelque chose d'instinctif, de bestial. Le sentiment de persécution le pousse à la généralisation, à la catégorisation, il crée ainsi un « *nous* » (Noirs) au nom de qui il parle, et un « *eux* » (Blancs) contre qui il s'insurge : « [...] *combien il peut y avoir parmi eux qui sont capables d'éprouver autre chose pour nous que cette répugnance et cette hostilité archaïques que personne ne saurait expliquer [...] et qui se transmettent de génération en génération* »<sup>46</sup>. En opposant de façon manichéenne soi-même et l'autre, ou l'identité et l'altérité, le narrateur s'enferme dans une rhétorique sans issue. Il perd alors ce qu'il appelle « *le goût de l'universalité* », et déclare qu'il « *n'est pas bon de vivre ailleurs que là où le hasard vous a fait naître* »<sup>47</sup>. Mais quelques mois de thérapie suffiront à le convaincre de la nécessité de vivre « *avec [son] temps* », c'est-à-dire de « *s'améliorer* »<sup>48</sup>. Désormais, il ne cessera plus de filer la métaphore de la « *mue* », pour signifier la quête noire du changement et de l'amélioration, qui n'apparaît plus comme de la « *défiguration* », ou du « *défigurement* »<sup>49</sup>. Il

<sup>43</sup> *Op. cit.*, p. 255.

<sup>44</sup> *Loc. cit.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 248-249.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 303.

s'engage dans le processus de la métamorphose qui donne naissance à « *quelqu'un d'autre* »<sup>50</sup>, « *le nouveau Joseph Gakatuka* » qu'on nomme Jo<sup>51</sup>, venant ainsi dédoubler le narrateur autodiégétique qui, à présent, parle de soi à la troisième personne : « *L'attitude générale du corps pourrait paraître hiératique, mais non, il est juste droit [...]. Ça..., c'est moi [...]* »<sup>52</sup>.

Daniel Biyaoula met en scène la *noirceur* comme enjeu identitaire central alors que pour beaucoup d'écrivains contemporains d'Afrique, ainsi que le note Jacques Chevrier, « *le concept d'africanité fait désormais l'objet d'une mise en crise – la couleur [...] n'apparaît plus comme dépositaire de valeurs essentielles – c'est, nous expliquent-ils, parce qu'ils entendent d'abord être des écrivains à part entière, sans épithète* »<sup>53</sup>. Dans *L'impasse*, le héros – devrait-on dire l'anti-héros ? – est ce Nègre « *en apparence* », c'est-à-dire aliéné et renégat, que l'auteur décrit dans « *Écrivains négro-africains en apparence : aliénation, reniement et universalité* » : « [...] le Nègre ne s'est toujours pas trouvé. Il est déchiré, morcelé, perdu, non libre. [...] Il n'arrive à vivre sainement ni avec lui-même ni avec l'Autre. Ce qui se révèle sous une multitude de formes, dont la négation de soi, l'aliénation, la fuite en avant »<sup>54</sup>. C'est avec véhémence que Daniel Biyaoula s'attaque aux écrivains « *négro-africains en apparence* », aspirant à être des « *écrivains universels* », et qu'il défend la pérennité de la Négritude et de la littérature nègre.

Dans les deux œuvres, le double figure l'obsession manichéenne du Sud et du Nord, du Noir et du Blanc, de soi et de l'autre. Chez le Congolais, la crispation identitaire et le travestissement aboutissent tout naturellement à une *impasse* au sens concret – l'impasse où se suicide un autre personnage surnommé « *Le goudron* » en raison de sa noirceur<sup>55</sup> – et métaphorique à la fois. Loin de résoudre le déchirement identitaire, le dédoublement fait coexister l'ancien Joseph et le nouveau Jo. Le sujet qui en résulte a l'apparence de « *quelqu'un d'autre* » mais il est opprimé par ce qu'il nomme son « *monstre intérieur* », le Joseph d'avant qui ne veut pas disparaître derrière l'actuel masque<sup>56</sup>. Dans le roman soudanais, le narrateur pare son double d'un nom propre dont il se prive lui-même comme pour suggérer que son être antérieur était impuissant face à cet autre qui vient le déborder. Joseph Gakatuka et le narrateur anonyme vivent l'expérience du dédoublement comme une dépossession de soi, une perte irréparable d'une identité noire ou arabe conçue comme une essence, et un idéal. Le destin tragique des héros suggérerait que

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>53</sup> « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de « *migritude* » », *op. cit.*

<sup>54</sup> Daniel Biyaoula, « *Écrivains négro-africains en apparence : aliénation, reniement et universalité* », [http://www.gnamankou.com/biyaoula\\_preface-2004.htm](http://www.gnamankou.com/biyaoula_preface-2004.htm)

<sup>55</sup> *L'impasse*, *op. cit.*, p. 327.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 285 et 317.

tout processus de naturalisation, d'essentialisation, de mystification de l'identité et de l'altérité ne saurait être pertinent car le sujet est un être historique, c'est-à-dire temporel.

### 3. L'identité narrative

Dans *L'impasse*, à Brazza, autrui projette sur le « Parisien » une identité fantasmagorique qui voudrait qu'il soit le même et un autre ; le même qu'il y a quinze ans, avant sa migration vers la France, et un autre qui matérialise les illusions et affabulations de ceux qui sont restés au pays : « *Ils attendent que vous soyez autre et pareil qu'eux* »<sup>57</sup>. Cette fausse dialectique entre une identité figée (le *même*) et une identité fantasmée (un *autre*) crée une « distance » que Joseph tente de réduire en véhiculant, à son tour, d'autres clichés sur l'identité. En effet, désireux de retrouver la proximité d'antan avec son entourage, il semble ni vouloir ni pouvoir s'assumer en tant que sujet inscrit dans la structure temporelle, et donc un sujet changeant : « [...] *faut que je leur démontre que je suis toujours le même gars qu'il y a quelques années* »<sup>58</sup>. À l'instar d'autrui qui l'enferme dans une *identité autre*, Joseph se révèle incapable de dépasser le manichéisme stérile du *même* et de l'*autre*. Le héros de Daniel Biyaoula est ainsi comparable au narrateur dans *Saison de la migration vers le Nord* qui s'évertue, avant le cataclysme identitaire, à considérer son séjour en Europe comme une parenthèse superficielle, et qui invoque des généralités insipides lorsque les siens l'assaillent de questions et commentaires sur les Européens : « *Ils furent stupéfaits de savoir que les Européens, avec quelques différences, étaient nos semblables [...] Exactement comme nous* »<sup>59</sup>. En affirmant cela, le narrateur croyait encore qu'il lui serait possible, indéfiniment, de faire l'économie d'une réflexion lucide sur soi-même, sur son parcours dans un temps et un espace autres que ceux de son village natal. Mais l'être hybride va prendre possession de Joseph Gakatuka et du narrateur anonyme jusqu'à les faire sombrer dans la folie faute d'avoir su, l'un comme l'autre, s'accepter en tant qu'un sujet dynamique, finalement toujours étranger à soi-même et « *soi-même comme un autre* »<sup>60</sup>.

Dans *Saison de la migration vers le Nord* et *L'impasse*, l'appréhension littéraire de l'identité du « je » suggère que le sujet identique, le sujet permanent, le sujet en soi ne saurait exister. Seul existe le sujet inscrit dans la structure temporelle, en proie au changement. En analysant l'ambiguïté qui caractérise le rapport entre l'énonciation et l'énonciateur ou le sujet parlant, Paul Ricœur en déduit que le « je », pivot du système des indicateurs, échappe à toute tentative de classement ou de description. Quand il atteste sa présence en toute

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>58</sup> *Loc. cit.*

<sup>59</sup> *Saison de la migration vers le Nord*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>60</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

énonciation, le « je » ne fait qu'attester son absence. D'ailleurs, la logique du verbe « être », qui est toujours un « être comme », porte à son plus haut niveau la tension entre l'identité et la différence. « Être » suppose toujours un « " n'est pas ", lui-même impliqué dans l'interprétation littérale impossible, mais présent en filigrane dans le " est " métaphorique. La tension serait alors entre un " est " et un " n'est pas " »<sup>61</sup>. Se pose alors la question de sa définition, de son identité que Paul Ricœur résout en forgeant la notion d'identité narrative. L'identité narrative, individuelle et collective, se fonde sur la distinction entre le « faire » et le « dire » car répondre à la question « qui ? », « c'est raconter l'histoire d'une vie »<sup>62</sup>. Ainsi la réponse à cette question ne peut-elle être que narrative : « L'histoire racontée dit le qui de l'action »<sup>63</sup>. C'est pourquoi Paul Ricœur propose de substituer l'ipséité comprise au sens d'un soi-même (*ipse*) à l'identité comprise au sens d'un même (*idem*) : « À la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie »<sup>64</sup>. L'ipséité peut échapper au dilemme du Même et de l'Autre ; elle peut résoudre la schizophrénie qui résulte d'une opposition non dialectique, idéologique et / ou pathologique, de l'identité authentique et inauthentique, vraie et fausse, originelle et supplémentaire.

Alors que le discours théorique de Daniel Biyaoula est pamphlétaire et dogmatique, son roman, comme celui de Tayeb Salih, met en scène l'ambiguïté des sujets et des situations en tant que structure fondamentale des représentations – de soi, d'autrui, du monde. *Saison de la migration vers le Nord* et *L'impasse* répondent à cette définition de l'enjeu du texte littéraire qui est, selon Jean-Jacques Lecercle, l'« interpellation des individus en sujets » : « Le texte littéraire est affaire non de représentativité (source de politiquement correct et de bons sentiments), mais de subjectivation, dans laquelle l'interpellation du sujet se fait toujours par autrui »<sup>65</sup>. Par le biais de héros problématiques, cette littérature africaine et « négropolitaine » expose la pertinence de la liberté du sujet en tant qu'un espace de négociation de l'identité et de l'altérité. Jean Bessière note que la représentation du sujet suivant le jeu de l'identité et de la différence est particulièrement nette « dans les littératures qui se situent dans la continuité des littératures occidentales, et représentent la rencontre polémique et culturelle des deux types de présentation du sujet, des deux types de récits, parce que ces littératures sont écrites au point de

<sup>61</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 312.

<sup>62</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 442.

<sup>63</sup> *Loc. cit.*

<sup>64</sup> *Op. cit.*, p. 443.

<sup>65</sup> *L'emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire, op. cit.*, p. 93.

*rencontre, d'affrontement, de conflit d'une culture coloniale et d'une culture anticoloniale, dans l'après de ce point de rencontre, d'affrontement, de conflit* »<sup>66</sup>. Si la représentation de la différence pour la différence dispose seulement une dramaturgie, la représentation du jeu de l'identité et de la différence dispose le théâtre des négociations en dehors de toute réification de soi et de l'autre.

---

<sup>66</sup> Jean Bessière, « Notes pour une typologie des littératures occidentales suivant le jeu de l'identité et de la différence avec un *coda* sur Édouard Glissant », *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*, essais réunis par Jean Bessière et Sylvie André, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 456.