République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Yahia Farès de Médéa



Faculté des Lettres et des Langues

Département des Langues Étrangères

Thèse de doctorat LMD

Spécialité : Littérature francophone

Altérité et quête de soi dans *Silence du chœur*, *De purs hommes* et *La plus secrète mémoire des hommes* de Mohamed Mbougar SARR

Présentée par : MECHERI Meriem

Dirigée par : Dr LAKHDAR EZZINE Hadjer

Soutenue publiquement le 15 avril 2025

Membres du jury :

AMMI Chafia	**MCA**	**Présidente**	**Université de Médéa**
LAKHDAR EZZINE Hadjer	**MCA**	**Rapporteur**	**Université de Médéa**
CHADLI Djaouida	**MCA**	**Examinatrice**	**Université de Médéa**
BENZID Aziza	**Professeur**	**Examinatrice**	**Université de Biskra**
CHAOUI BOUDGHENE Nadjet	**MCA**	**Examinatrice**	**Université de Tlemcen**

À la mémoire de mon père bien-aimé, El-Hadi.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de recherche, Dr LAKHDAR EZZINE Hadjer, dont l'engagement, la disponibilité, les orientations et les encouragements ont été décisifs dans la réalisation de ce projet de thèse.

Je remercie également les membres du jury pour le temps, l'attention et l'effort consacrés à l'évaluation de ce travail.

Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à ma chère mère et à ma sœur, pour leur soutien précieux, leur présence inestimable et leur amour inconditionnel.

Résumé

La présente thèse a pour objet l'altérité et la quête de soi dans *Silence du chœur*, *De purs hommes* et *La plus secrète mémoire des hommes* de Mohamed Mbougar Sarr. À travers une approche pluridisciplinaire, elle examine la représentation de l'altérité comme une condition essentielle au questionnement et à la construction de soi.

Divisée en deux grandes sections, la première met en lumière la dimension interculturelle du corpus à travers une analyse de la rencontre entre le Soi et l'Autre, de la mise en altérité et des rapports qui en découlent. Au cours de cette analyse, l'écriture sarrienne se révèle comme un « tiers-espace » où se rencontrent, interagissent, s'opposent et fusionnent diverses subjectivités.

La seconde partie est consacrée à l'exploration de l'altérité et du processus de quête de soi dans leur entrecroisement. En mettant ses personnages à l'épreuve de l'altérité, le romancier dépeint l'Autre comme un déclencheur du questionnement de soi, jouant un rôle déterminant dans le parcours initiatique du sujet.

Mots-clés : le Soi, l'Autre, mise en altérité, quête, identité.

Abstract

This thesis focuses on otherness and self-exploration in *Silence du chœur*, *De purs hommes* and *La plus secrète mémoire des hommes*, by Mohamed Mbougar Sarr. Through a multidisciplinary approach, it examines the representation of otherness as an essential condition for self-questioning and self-construction.

Divided into two main sections, the first highlights the intercultural dimension of the corpus, through an analysis of the encounter between the Self and the Other, the process of othering and the relationships that result from it. In the course of this analysis, Sarr's writing reveals itself as a "third space" where diverse subjectivities meet, interact, oppose and merge.

The second part focuses on exploring otherness and the process of self-discovery as they intersect. By putting his characters to the test of otherness, the novelist portrays the Other as a catalyst for self-questioning, playing a determining role in the individual's initiatory journey.

Keywords: the Self, the Other, othering, quest, identity.

ملخص

تتناول هذه الاطروحة مفهوم الغيرية والبحث عن الذات في روايات *Silence du chœur*، *De purs hommes* و *La plus secrète mémoire des hommes* للكاتب محمد مبوغار سار. ومن خلال مقاربة متعددة التخصصات، تستعرض الاطروحة تمثيل الغيرية كشرط أساسي للتساؤل عن الذات وبنائها.

تنقسم الدراسة الى قسمين رئيسيين. يسلط القسم الاول الضوء على البعد المشترك بين الثقافات، من خلال دراسة اللقاء بين الذات والآخر، *وإدراك الغيرية، والعلاقات الناتجة عنها. ومن خلال هذه القراءة، تبرز كتابة سار كفضاء ثالث حيث تلتقي، تتفاعل، تتناقض وتندمج فيه ذوات مختلفة.*

اما القسم الثاني، فيركز على تقاطع الغيرية مع عملية البحث عن الذات. من خلال اختبار شخصياته للغيرية، يصور الكاتب الآخر كعامل محفز للتساؤل عن الذات، ويلعب دورا حاسما في الرحلة التكوينية للشخصية.

كلمات مفتاحية: الذات، الآخر، إدراك الغيرية، بحث، هوية.

Table des matières

Introduction 9

Première partie :
Aspects interculturels dans l'écriture sarrienne 18

Chapitre I :
Rencontres et mise en altérité 19

1. Topos de la rencontre capitale 20
2. Mise en altérité et construction des rapports intersubjectifs : une question d'habitus 29
3. Les relations interculturelles sous l'égide de l'histoire coloniale 38

Chapitre II :
Ecarts et conflits : naissance de malaises relationnels 46

1. L'identité marginale à l'intersection des différences 47
2. Fardeau de l'altérité : responsabilités, culpabilité et honte 61
3. Enracinement et replis identitaires 75

Chapitre III :
Odyssée africaine : de l'urgence du départ au possible retour 85

1. Lignes de fuite : du déracinement à l'errance 86
2. L'Ailleurs entre utopie et dystopie 98
3. Retour au pays natal : tentatives de reterritorialisation entre réussite et échec 112

Chapitre IV :
Vers une réinvention des rapports 128

1. Décentrements et existences nomades 129
2. L'univers fictionnel au carrefour des cultures 144
3. L'humanisme à travers le prisme littéraire 157

Seconde partie :
Le Soi et l'Autre : représentations, explorations et chemins entrecroisés 170

Chapitre I :
Aux origines du questionnement ou l'épreuve de l'altérité 171

1. Le Soi méconnu face à l'inquiétante étrangeté 172
2. L'opacité de l'Autre 179
3. Déchirement identitaire et malaise social : perdu chez l'Autre 185

Chapitre II :
Déconstruction et reconstruction de soi 191

1. Processus de désindividuation : une mort initiatique 192
2. Expérience de la solitude : un tremplin vers un renouveau de soi 199
3. Vers une nouvelle conception de soi et du monde 205

Chapitre III :
De l'écriture de l'altérité à l'altérité de l'écriture 211

1. Figurations de l'Autre 212
2. Le labyrinthe textuel 224
3. Démarche intertextuelle et résonances littéraires 235

Chapitre IV :
Pour une esthétique du Divers 246

1. Diversité des formes 247
2. Pluralité des voix 255
3. Hétérogénéité des récits 263

Conclusion 268

Bibliographie 276

Introduction

En ce XXI[e] siècle, où les barrières entre les différents peuples semblent être atténuées grâce à la mondialisation et aux nouvelles technologies qui réduisent les distances géographiques et socioculturelles, le rapport entre le Soi et l'Autre s'impose comme un enjeu majeur. La réflexion sur la possibilité d'un vivre-ensemble et d'une acceptation de l'Etranger, tout en trouvant sa propre place dans ce monde en effervescence, est devenue cruciale dans le contexte actuel. Il importe également de penser la possibilité de se construire au contact de l'Autre : « *par identifications et différenciations successives à ce qu'ils sont, à ce que nous croyons qu'ils sont et à ce que nous percevons de l'image qu'ils ont de nous* » (Picard, 2008, p. 82) ; d'envisager une interdépendance entre la compréhension du Soi et celle de l'Autre.

La littérature s'affirme, en effet, comme un espace privilégié pour réfléchir sur ce rapport à l'Autre. C'est particulièrement le cas de la littérature africaine d'expression française qui trouve en grande partie son origine dans un contexte de contact avec l'Autre. Depuis lors, son évolution a été considérable. Elle n'a cessé de s'enrichir avec l'apparition de nouvelles plumes qui donnent un souffle nouveau, non seulement à la production littéraire francophone mais aussi au paysage littéraire mondial. Avec ces nouvelles générations d'écrivains émergent de nouvelles formes d'expressivité et de narrativité, capables d'explorer les préoccupations et les interrogations de l'époque contemporaine. Ces écritures promettent d'élargir les horizons et d'ouvrir la voie vers de nouveaux univers. Ainsi, le rapport entre Soi et l'Autre, un thème omniprésent dans la littérature francophone subsaharienne, a vu sa conception se transformer au fil du temps, influencée par les mutations historiques, politiques, sociales et culturelles qui ont marqué cette relation.

L'Autre est d'abord le colonisateur, venu imposer son altérité dans un rapport de domination, comme en témoigne *L'Enfant noir* (1953) de Camara Laye ou encore *Une vie de boy* (1956) de Ferdinand Oyono. L'Autre devient ensuite le concitoyen, représentant une altérité interne dans un contexte de tensions entre la tradition et la modernité. Cette évolution met en lumière des fractures sociales et culturelles, en explorant des thèmes comme l'oppression et la marginalisation, notamment dans *Une si longue lettre* (1979) de Mariama Bâ. Puis, l'altérité est questionnée dans le cadre des mouvements migratoires, de la globalisation et du métissage culturel. Des œuvres comme *Le Ventre de l'Atlantique* (2003) de Fatou Diome abordent le malaise de l'individu qui se sent étranger partout, pris dans un entre-deux, tiraillé entre différentes appartenances.

Aujourd'hui, la littérature francophone de l'Afrique subsaharienne continue d'interroger le choc des cultures et des valeurs, tant au niveau interne qu'externe, d'explorer la

possibilité d'un dialogue interculturel et d'un vivre-ensemble harmonieux. C'est bien le cas des textes de Mohamed Mbougar Sarr où le rapport entre Soi et l'Autre se trouve souvent mis en lumière. Il en est également question de quête de sens à sa vie, d'un désir d'émancipation, de construction identitaire et d'affirmation face à autrui. Les thèmes abordés témoignent en effet de la tendance des nouvelles générations d'écrivains à favoriser une ouverture sur le monde et à adopter une vision cosmopolite. Avec la question de l'échange interculturel comme composante essentielle, les romans de Mohamed Mbougar Sarr dépassent les frontières nationales et continentales pour aborder des thématiques universelles et explorer de nouvelles sphères, en vue d'offrir un espace fertile au dialogue des cultures.

Notre projet portera sur l'altérité et la quête de soi dans trois textes de Mohamed Mbougar Sarr, à savoir : *Silence du chœur*, *De purs hommes* et *La plus secrète mémoire des hommes*. Une définition préalable des concepts-clés sur lesquels repose notre projet de thèse semble essentielle avant de poursuivre notre réflexion.

Le terme « altérité » provient du latin « alter » qui signifie « changement », « autre » (Dauzat, Dubois et Mitterand, 1971, p. 25). L'altérité est définie dans les différents dictionnaires, notamment Larousse et Le Robert, comme le « *Caractère de ce qui est autre* » (Larousse, p. 56, 1988). Le *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles* précise que :

> Le substantif « altérité » semble désigner une qualité ou une essence, l'essence de l'autre-même. Mais, de son côté, l'autre désigne des choses très différentes : l'autre homme, autrui, l'Autre. […] L'altérité et l'antonyme du même. On réserve la majuscule pour désigner une position, une place dans une structure. […] Mais « altérité » s'emploie davantage, en philosophie et en anthropologie, pour désigner un sentiment, une emprise, un régime : il y a des autres, ils sont différents, suis-je leur semblable ? (Ferréol et Jucquois, 2003, p. 4)

L'altérité, selon cette définition, apparaît comme un concept transversal, relevant de plusieurs champs disciplinaires. Il évoque une opposition et renvoie à ce qui est extérieur et différent de l'identité. Cette définition fait référence à un sentiment, à une emprise et à un régime à partir desquels émerge la perception de ce qui n'est le Même, mais l'Autre. Ainsi, l'altérité est l'idée de ce qui est « autre » que soi, impliquant ce qui distingue un individu d'un autre.

La quête de soi, quant à elle, désigne un cheminement intérieur visant à se comprendre et à mieux se connaître. Le Soi renvoie à l'identité individuelle de la personne, à l'ensemble des éléments qui la définissent en tant qu'entité distincte. En psychologie, il s'agit de :

> La façon dont une personne se perçoit, la manière dont elle est appelée à répondre lorsqu'elle s'interroge, ou qu'on l'interroge, sur son identité, font intimement partie de sa personnalité. L'ensemble des réponses à ces diverses interrogations constitue, pour le psychologue, le soi, soi personnel ou soi intime, soi social ou image sociale de soi. (Benedetto, 2008, p. 51)

Le processus de la recherche de soi soulève des questions sur l'identité même du sujet et le sens de son existence. Il implique un parcours de transformation personnelle, une métamorphose au cours de laquelle l'individu se découvre. La recherche de soi correspond à un processus d'individuation, autrement dit, au processus de formation de l'individu (Simondon, 1964).

Dans une dynamique de croisement entre introspection et ouverture à l'universel, Mohamed Mbougar Sarr incarne une voix majeure de la littérature subsaharienne contemporaine, interrogeant la complexité du rapport entre le Soi et l'Autre. Né le 20 juin 1990 à Dakar, il passe son enfance au Sénégal, où il intègre le Prytanée militaire de Saint-Louis-du-Sénégal. En 2009, il s'installe en France et poursuit ses études à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), où il entreprend une thèse consacrée à Léopold Sedar Senghor.

La nouvelle intitulée *La Cale* (2014) marque les débuts littéraires de l'écrivain. Elle est suivie de son premier roman, *Terre Ceinte* (2014), qui est salué par le prix Ahmadou Kourouma en 2015, le prix du roman métis des lycéens et le Grand prix du roman métis de Saint-Denis-de-la-Réunion. L'écrivain remporte également le prix Littérature-Monde en 2018 pour son deuxième roman, *Silence du chœur*. Enfin, il est couronné par le Goncourt en 2021 avec son quatrième roman, *La plus secrète mémoire des hommes*, devenant ainsi le premier écrivain d'Afrique subsaharienne à décrocher le prix.

Le romancier est reconnu à l'échelle mondiale grâce à son talent littéraire. Ses œuvres sont traduites en plusieurs langues, notamment l'anglais, l'italien et l'espagnol. Il vit actuellement en France.

En ce sens, Mohamed Mbougar Sarr s'est distingué ces dernières années à travers ses écrits où se multiplient les voix et se mêlent les genres littéraires, explorant la condition humaine et les grandes questions existentielles. Nous avons découvert le style de l'auteur avec la lecture de son troisième roman *La plus secrète mémoire des hommes*. Cette découverte nous a incitée à explorer d'autres textes de l'auteur et à entreprendre une recherche plus approfondie. Quant au thème, il nous est apparu comme une évidence, tant il occupe une place centrale dans le corpus. Notre choix émane dès lors d'une volonté de cerner comment la relation entre le Soi

et l'Autre est mise en récit dans le roman francophone subsaharien de l'extrême contemporain, et plus particulièrement dans les trois romans de Mohamed Mbougar Sarr formant notre corpus. Nous ambitionnons de voir comment la rencontre avec l'Autre peut mener à une rencontre avec soi-même.

Dans le cadre de notre analyse, nous avons retenu trois de ses œuvres dans lesquelles se déploie une quête de soi, inscrite dans une dialectique avec l'Autre. Ces romans accordent en effet une place centrale au dialogue interculturel, illustrant la volonté de repousser les frontières et d'aller à la rencontre de l'Autre. Le romancier place l'individu au cœur de la réflexion, en analysant ses préoccupations, ses crises et ses aspirations, en proposant de redéfinir sa place dans le monde et de remodeler ses rapports avec autrui, tout en offrant au lecteur une expérience littéraire unique en son genre.

***Silence du chœur* (2017)**, deuxième roman de Sarr, constitue le premier texte de notre corpus. Ce récit, qui met en scène le drame des migrants loin de la terre des ancêtres, interroge à la fois la condition humaine et les conséquences de la rencontre avec l'Autre. Il propose une analyse approfondie de ses enjeux à travers la mise en scène de psychologies diverses qui se côtoient, s'unissent et se querellent sur le chemin de la reconnaissance de soi et celle de l'Autre.

Le roman est composé de trois parties : « La longue arrivée », « Dans l'attente » et « La langue de pierre ». Il raconte l'histoire de l'arrivée de soixante-douze réfugiés subsahariens à Altino, une petite ville sicilienne. Les migrants, appelés « ragazzi », sont pris en charge par Santa Marta, une association caritative dédiée à l'accueil des réfugiés et à leur accompagnement jusqu'à la régulation de leur situation. Le temps s'écoule sans aucune nouvelle des commissions devant lesquelles les ragazzi doivent se présenter pour obtenir les papiers, et l'impatience s'intensifie. Entre-temps, un groupe s'engage dans le sabotage de l'accueil et tente de freiner les efforts d'assistance.

Le deuxième récit aborde de manière transgressive une autre forme d'altérité, celle qui se manifeste au sein d'une même société, décrite comme intolérante et repliée sur elle-même. Il traite des identités queer, un tabou en Afrique, qui occupe de plus en plus de place dans les écrits du XXI^{e} siècle. ***De purs hommes* (2018)** retrace l'itinéraire du narrateur vers la reconnaissance de soi et l'affirmation de sa propre identité, loin de l'identité collective.

Ndéné Gueye est un jeune professeur de littérature. L'histoire commence lorsqu'une amie, Rama, lui montre la vidéo du déterrement d'un jeune homme accusé d'homosexualité. Le visionnage de cette vidéo suscite en lui de nombreuses interrogations sur la réalité de ce

phénomène au Sénégal. Le narrateur multiplie les rencontres et les échanges pour mieux comprendre cette réalité méconnue. Cependant, la rumeur commence à circuler à son sujet, et il se retrouve au centre de la polémique. La fuite semble impossible, et Ndéné finit par se confronter à ses propres désirs refoulés.

Enfin, nous mettrons en lumière ***La plus secrète mémoire des hommes*** **(2021)**, un texte qui interroge le fait littéraire en le plaçant au cœur de l'intrigue. Le roman se compose de trois livres, chacun divisé en plusieurs sous-parties. Il est l'histoire d'une quête de soi à travers celle d'un livre et d'un écrivain, une quête qui va de l'Afrique à l'Europe, en passant par l'Amérique latine, effectuant ainsi le tour du monde à la recherche d'un sens à son existence.

Diégane Latyr Faye est un jeune écrivain sénégalais vivant à Paris. Un jour, il tombe sur Le *Labyrinthe de l'inhumain*, le livre légendaire de l'écrivain sénégalais T.C. Elimane, publié en 1938. Bien que ce roman ait été célébré lors de sa parution, il a rapidement été confronté à des accusations de plagiat. L'écrivain disparaît après ce scandale, et son sort demeure inconnu. Intrigué par le mystère entourant T.C. Elimane, Diégane se lance, avec l'aide de Marème Siga D., à sa recherche, mais se retrouve face au destin tragique de plusieurs personnages.

Ces textes s'inscrivent dans une tradition littéraire où l'espace romanesque représente un champ propice à la réflexion sur les questions identitaires et la rencontre avec l'Autre. Dans cette optique, nous proposons d'explorer comment de nouvelles formes d'écriture se développent pour exprimer ces thématiques centrales du roman africain d'expression française. Notre travail s'articulera principalement autour de la question suivante :

Comment les textes choisis donnent-ils à lire l'altérité comme une donnée déterminante de la quête de soi ? De cette problématique centrale découlent l'ensemble des questionnements suivants :

Sur quelles bases repose le rapport entre le Soi et l'Autre dans le corpus ? Comment la perception de l'altérité interroge-t-elle l'individu ? Sous quelle forme la quête de soi se déploie-t-elle dans les trois romans ?

Notre lecture des trois romans constituant notre corpus nous a révélé une écriture qui cherche à mettre en valeur l'apport de l'Autre dans le processus de construction de soi, ce qui nous conduit à formuler les hypothèses suivantes :

- L'écriture sarrienne serait cet espace textuel où diverses subjectivités et altérités se côtoient, se défient et s'enrichissent. En mettant en interaction des personnages issus de milieux différents, l'intersubjectivité se poserait comme une condition de subjectivation. Le sujet sarrien se construirait et évoluerait dès lors en contact avec l'Autre, à travers les rapports intersubjectifs.
- Le travail de caractérisation des personnages élaboré par l'auteur met en avant l'empreinte des normes qui seraient à l'origine de la perception de l'altérité et de la définition du type de rapport à entretenir avec l'Autre.
- La quête de soi prendrait la forme d'un parcours initiatique, où l'altérité se manifeste comme un appel à l'aventure qui ouvre au sujet les portes d'un nouveau monde. L'altérité jouerait également un rôle majeur dans les épreuves à surmonter et dans la phase de renaissance.

L'objectif de notre travail est d'examiner comment les textes de Mohamed Mbougar Sarr, l'une des figures majeures de la littérature subsaharienne de l'extrême contemporain, abordent ces questions existentielles fondamentales, d'analyser les formes et les figures de l'altérité, tout en explorant les traces de la quête de soi dans les trois romans. Nous cherchons, en outre, à expliquer comment l'auteur met en récit des revendications d'universalité, tout en affirmant son identité.

Afin de mener à bien notre recherche, qui porte sur l'analyse de la question du Soi et de l'Autre dans les trois romans de Mohamed Mbougar Sarr, nous diversifierons les outils méthodologiques en recourant à différentes approches. Nous adopterons une démarche pluridisciplinaire, intégrant diverses perspectives afin d'enrichir notre analyse et de mieux répondre aux questionnements soulevés. Cette approche nous permettra d'explorer notre problématique sous plusieurs angles. Pour éclairer notre démarche, il convient de présenter certains de ces outils théoriques, que nous définirons au fur et à mesure de l'analyse.

En Philosophie, nous nous appuierons sur un ensemble de travaux consacrés à l'altérité, en nous référant notamment à ceux d'Emmanuel Lévinas et de Paul Ricœur. La réflexion de Lévinas sur la responsabilité envers l'Autre permettra d'explorer la dimension éthique du rapport à l'Autre. Les travaux de Ricœur sur la dialectique entre l'altérité et l'ipséité enrichiront notre compréhension du rôle de l'Autre dans la construction de soi. Nous ferons également appel à certains concepts deleuziens, en particulier la « ligne de fuite », la « déterritorialisation » et la « reterritorialisation », pour examiner les mouvements des personnages et les formes de résistance qu'ils adoptent.

Les travaux de quelques sociologues, notamment Pierre Bourdieu et Denise Jodelet, offrent des éclairages sur le déterminisme social et sa part dans la construction des rapports intersubjectifs. Bourdieu, à travers sa théorie de l'habitus, explique comment les structures sociales influencent et façonnent les comportements individuels. Jodelet, quant à elle, analyse les fondements sur lesquels repose le processus de mise en altérité.

L'approche psychanalytique, quant à elle, nous servira à expliquer l'altérité que le sujet porte en lui-même, notamment à cause de l'intériorisation des normes et des diktats imposées par la société. Cette perspective permettra de saisir l'influence des structures sociales sur la construction de l'identité individuelle, ainsi que sur la manière dont le sujet se perçoit et se positionne face à l'Autre.

Enfin, nous recourrons à la théorie queer[1] pour analyser la question des normes hétéronormatives et des représentations binaires de la sexualité et du genre au sein du corpus, ainsi que la manière dont Mohamed Mbougar Sarr subvertit ces représentations afin de proposer une vision plus inclusive des identités. Cette approche nous aidera à mettre en lumière l'expérience de marginalité vécue par certains personnages. Nous examinerons également ce processus de mise à l'écart à travers l'approche intersectionnelle, qui explore l'interaction complexe de différents facteurs de discrimination.

Notre analyse se divise en deux parties, chacune comprenant quatre chapitres. Dans la première partie, nous examinerons les interactions et les échanges entre le Soi et l'Autre. Le premier chapitre sera consacré à l'étude des dynamiques de mise en contact entre ces deux entités, à travers l'analyse des scènes de rencontre et du processus de mise en altérité. Le deuxième chapitre se concentrera sur les limites du rapport à l'Autre et les défis qui en découlent, en explorant les tensions pouvant émerger de la rencontre, telles que la marginalisation et le repli identitaire. Le troisième chapitre s'intéressera aux déplacements des personnages, entre l'Ici et l'Ailleurs, comme une réponse aux contraintes auxquelles ils sont confrontés. Nous conclurons cette première partie en examinant comment l'écrivain articule ses propositions pour favoriser le dialogue interculturel et une meilleure acceptation de Soi et de l'Autre.

[1] Le terme « queer » renvoie à un individu dont l'orientation sexuelle ne correspond pas à l'ordre hétérosexuel. La « théorie queer » consiste en une critique de l'héréronormativité, de l'hétéropatriarcat. Elle est développée au cours des années 1990, notamment par Lee Edelman et Judith Butler.

Dans la seconde partie de ce travail, nous examinerons le cheminement vers soi, les formes que prend l'altérité, ainsi que la mise en récit de la diversité qui résulte de la rencontre entre le Soi et l'Autre. Nous débuterons cette réflexion par l'analyse de la part de l'Autre dans le déclenchement de la quête de soi. Le deuxième chapitre portera sur le processus de déconstruction et de reconstruction de soi dans son interaction avec l'Autre. Nous analyserons ensuite le déploiement de l'altérité dans le corpus, tant sur le plan thématique que esthétique. Enfin, le quatrième chapitre mettra en lumière l'esthétique du Divers en explorant la pluralité des formes, des voix et des récits.

Première partie

Aspects interculturels dans l'écriture sarrienne

Chapitre I

Rencontres et mise en altérité

1. Topos de la rencontre capitale

« Pouvons-nous dire quelle a été la rencontre capitale de notre vie ? »
André Breton et Paul Eluard

Nous ne pouvons aborder la question des rapports interculturels sans passer par une analyse du phénomène de la rencontre. Car, s'il est possible d'établir un dialogue interculturel, cela passe inéluctablement par l'entrée en contact avec une altérité, par l'ébranlement que cette dernière engendre chez l'individu, par le « *choc de la rencontre* » (Lévinas) qui le pousse à remettre en cause certaines certitudes et convictions : « *Une rencontre, c'est toujours une mise en question et le passage d'un ordre à un désordre prélude à un nouvel ordre* » (Zarifian, 1994, p. 147). L'expérience de la rencontre est donc l'événement fondateur de la dialectique entre le Soi et l'Autre, d'un échange propice à la compréhension de soi-même comme de l'Autre. Le désordre dont parle la citation renvoie à la déstabilisation que peuvent engendrer certaines rencontres chez l'individu, permettant l'émergence d'une nouvelle conception du monde. Les rencontres, qui sont alors à l'origine de plusieurs expériences humaines, contribuent à façonner une manière d'exister et à élargir les perspectives. Elles offrent la possibilité de se libérer d'une vision unilatérale et de développer une vue d'ensemble pluraliste, en faisant occasionnellement abstraction de soi.

Il sera question dans ce premier sous-chapitre de se pencher sur les configurations narratives de l'expérience de la rencontre dans notre corpus. Nous y soumettrons à un travail d'analyse des scènes de rencontre afin de déterminer les principes qui les régissent et le rôle que leur assigne l'auteur. En plus de son statut crucial dans le processus de *mise en altérité* et dans l'avènement d'une communication interculturelle, l'intérêt porté à ce thème répond à la position clé dont il s'empare dans la production scripturale de Mohamed Mbougar Sarr. En effet, les scènes de rencontre y sont multiples en raison de ses nombreux personnages provenant d'horizons différents. Nous nous tiendrons néanmoins aux rencontres capitales qui constituent un tournant majeur dans l'itinéraire des personnages, celles qui les positionnent sur les rails de leur quête. C'est précisément ce genre d'entrevue qui joue à chaque fois un rôle décisif dans la destinée des individus puisqu'il s'agit d'un face-à-face qui déclenche des questionnements et des événements propices à une aventure de vie. Nous employons le terme « topos » dans le titre car la scène de rencontre est appréhendée ici au sens satorien[2], c'est-à-dire comme une « *configuration narrative récurrente* » (Dubost, 2016, p. 2), une séquence narrative structurée,

[2] SATOR est l'acronyme de la société d'analyse de la topique romanesque. Il s'agit d'une organisation qui étudie les topos littéraires, créée en 1986 à la Sorbonne.

complexe et régulière. La rencontre est ainsi un lieu commun avec des lois ou des codes auxquels obéissent les différentes scènes.

Dans le cadre de cette analyse, il convient de commencer par les différentes représentations du phénomène proposées par l'auteur, avant de passer aux principes communs qui les unissent.

Dans *Silence du chœur*, l'auteur choisit d'explorer la possibilité d'un échange interculturel à travers la mise en scène du fait migratoire et des types de liens qui se tissent lorsque deux mondes se croisent. De jeunes Africains parviennent aux frontières de l'Europe après avoir survécu à une aventure périlleuse. La rencontre entre les ragazzi et les Altinois, deux entités sociales et culturelles bien distinctes, constitue le point central du texte, même si elle se réalise progressivement, en se déployant en plusieurs fragments.

Cette mise en contact est initialement intergroupe. Les membres de l'association accueillent les réfugiés et les aident à s'installer dans la ville. Ils les introduisent par la suite aux habitants de la ville, qui se partagent entre empathie, insensibilité et haine. Il est également question de rencontres interindividuelles, qui se manifestent sous différentes formes : la rencontre amoureuse entre Fousseyni Traoré et Carla ; l'amitié naissante entre Pessoto et Jogoy ; le rapprochement religieux entre Salomon et le curé ; ou encore la rencontre poétique entre Fantini et Fousseyni.

En ce sens, l'évolution progressive de l'entrée en interaction résulte de la complexité intrinsèque du phénomène de la rencontre et de la *mise en altérité.* De plus, c'est l'expression des identités et des altérités multiples qui structure l'univers romanesque sarrien. La multiplication des épisodes de rencontre ne vise pas à atténuer le choc dont parle Lévinas ; au contraire, elle constitue une mise en évidence de la complexité et de la richesse de ces interactions, une manière de montrer que ces rencontres engendrent une diversité de rapports entre le Soi et l'Autre.

Dans *La plus secrète mémoire des hommes*, la rencontre capitale est déclenchée par le fait littéraire et la question de *magnum opus.* D'un côté, Diégane Latyr Faye est confronté à l'angoisse de la page blanche lorsqu'il croise Marème Siga D., l'une des grandes figures de la littérature sénégalaise, dans un bar parisien. Cet événement revêt une importance cruciale pour le personnage, car il lui offre l'opportunité de découvrir l'histoire de T.C. Elimane, l'écrivain-fantôme, ainsi que celles des personnages qui ont joué un rôle décisif dans sa vie. Il lui ouvre la porte vers d'autres rencontres, époques et univers.

Cette rencontre vient s'ajouter à une autre de la même ampleur : celle d'un texte. Diégane découvre un commentaire sur *Le Labyrinthe de l'inhumain* dans une anthologie des littératures africaines durant ses années d'internat, avant de retrouver un extrait du roman sur Internet. Cette découverte éveille en lui le désir d'en savoir davantage, mais il se heurte rapidement à l'indisponibilité du livre et au manque d'informations concernant son auteur. Compte tenu de l'intérêt et du bouleversement que le roman suscite chez le personnage, nous pouvons considérer le texte d'Elimane comme un « *texte de jouissance* » (Barthes, 1973), dans la mesure où il est : *« celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs»* (Barthes, 1973, pp. 25-26). C'est la rencontre avec Siga qui lui offre l'accès au texte intégral longtemps recherché et crée chez lui cet état d'inconfort dont parle Barthes. L'impact de l'œuvre sur Diégane est immédiat. Elle déclenche d'emblée une quête qui constitue la matrice de la fiction.

D'un autre côté se trouve la rencontre d'Elimane Madag Diouf avec Charles Ellenstein et Thérèse Jacob en 1937, durant son passage au lycée parisien. Le couple est instantanément intrigué par le jeune étudiant et son dévouement à l'écriture. En plus du lien d'amitié qui se tisse, Charles et Thérèse lui proposent de prendre en charge l'édition de son premier livre. Cette rencontre s'avère déterminante pour Elimane, en raison de son influence sur le cours de sa vie. C'est de ce croisement qu'émerge *Le Labyrinthe de l'inhumain*, le livre qui motive des quêtes et des enquêtes tout au long du récit. Il expose le personnage au monde littéraire, le soumet aux critiques et aux accusations, l'entraîne dans des années d'errance et de mal-être, et le pousse finalement à renoncer à la littérature.

Dans *De purs hommes*, qui explore le choc de systèmes de valeurs au sein d'un même pays à travers la question des identités sexuelles, c'est la rencontre du personnage principal, Ndéné Gueye, avec Amadou, bien que virtuelle, à travers la vidéo de l'exhumation de ce dernier, qui détermine son destin. Elle lui ouvre la porte sur une partie de la société qu'il n'avait jamais envisagée, lui offrant l'opportunité de faire des découvertes, tant sur les autres que sur lui-même.

Ces rencontres, bien que construites de manière distincte, se révèlent sous deux aspects communs : elles revêtent à la fois une dimension destinale[3] et initiatique. Destinale, car elles sont représentées comme des événements inévitables qui déterminent le sort des personnages

[3] Nous empruntons l'idée de « rencontre destinale » à Cécile Duteille qui propose dans sa thèse de doctorat une typologie des rencontres destinales d'un point de vue de l'anthropologie phénoménologique.

et orientent leurs trajectoires. Initiatique, car elles marquent leur entrée dans un nouveau monde, les obligeant à rompre avec leurs vies antérieures.

Par le terme « destinal », nous entendons l'idée de l'inévitabilité et de déterminisme. Adjectif dérivé du nom « destin », ce concept désigne « *L'ensemble de tout ce qui arrive, et qui ne peut pas ne pas arriver* » (Comte-Sponville, 2001, p. 255). Il représente également ce qui régit la vie des hommes : *« en fixant de façon irrévocable le cours des événements »* (CNRTL, en ligne). À cet effet, la rencontre dans notre corpus est cet événement qui produit une transformation significative dans la vie des personnages. Elimane, Diégane, Jogoy et Ndéné subissent tous un bouleversement majeur provoqué par une première rencontre décisive, qui s'avère cruciale et oriente le cours des événements.

Dans son analyse de cet aspect déterminant de la rencontre, Cécile Duteille (2003) parle de « *moment charnière dans le devenir* », se distinguant d'une rencontre ordinaire par le fait qu'elle marque une coupure avec « *l'ensemble des actes et choses composant le monde ordinaire ou monde de la vie quotidienne […] elle vient rompre l'unité de l'expérience quotidienne, de la routine, en provoquant un déplacement de soi à soi, par la médiation de l'autre* » (Duteille, 2003, p. 59). De ce fait, les protagonistes des trois textes s'enfoncent dans une existence monotone, dont cet événement décisif vient finalement les tirer.

Elimane, se trouvant dans une ville où il ne connaît personne, est animé par un désir ardent de devenir écrivain : « *Je m'appelle Elimane. Je viens du Sénégal. Je veux écrire* » (p. 225). Diégane, qui se qualifie de « *doctorant fainéant* », traînant une thèse depuis longtemps et souffrant de l'insatisfaction engendrée par son premier livre : « *C'était donc cela, écrire mon* magnum opus*, […] J'y déambulais, à l'affût du miracle. Il se présenta à moi derrière la vitrine d'un bar, quand j'y reconnus Marème Siga D.* » (p. 27). Et Ndéné, abattu face à la médiocrité de ses étudiants et à la situation critique de l'université et de l'enseignement des lettres dans son pays : « *Je décidai alors de me taire, de me limiter à mon enseignement auquel les étudiants ne s'intéressaient pas et ne comprenaient rien. […] J'avais bel et bien perdu* » (p. 24). Puis Giuseppe Fantini, qui cesse d'écrire et s'enferme dans sa maison depuis une quinzaine d'années : « *Ce silence s'accompagna d'un changement d'attitude tout aussi brutal : Fantini devint solitaire, agoraphobe, taciturne* » (p. 39). Enfin, Fousseyni, qui fuit la maltraitance de son oncle en s'engageant dans un voyage risqué : « *Tu étais non seulement l'enfant qu'il ne parvenait pas à faire avec moi, mais tu étais en plus l'enfant de son frère, […] Il t'a encore plus haï de ne pas être, comme lui, une brute* » (p. 298).

Le caractère inévitable, voire fatidique, de la rencontre est perceptible à travers les techniques narratives mobilisées. En effet, les trois textes s'ouvrent sur la *post-rencontre*. Ce n'est qu'ensuite que les récits restituent ses circonstances et ressorts. Cela est renforcé par le choix de l'incipit *in media res*, plaçant le lecteur directement face aux retombées et maintenant l'intérêt quant à l'origine des faits, à savoir l'élément fondateur qu'est la rencontre. Dans cette perspective, le début de *Silence du chœur* révèle que les ragazzi sont déjà à Altino :

> Arrivés depuis quelques heures à peine, les soixante-douze hommes tentaient toujours de dormir. Ça leur manquait. Et rien, ni leur angoisse, ni une fine lame de lumière qui commençait à atténuer la pénombre du hangar ne les détournait de ce désir : retrouver le sommeil. (p. 17)

La rencontre a déjà eu lieu avec quelques membres de l'association qui les prennent en charge pour leur première nuit dans la ville. En ce qui concerne Jogoy, il est déjà à Altino depuis quelques années, où il assure le poste de médiateur dans l'association Santa Marta.

De même, *La plus secrète mémoire des hommes* s'ouvre sur Diégane qui quitte Amsterdam après une longue nuit avec Siga, concrétisant un voyage symbolique à travers les temps et les lieux. À ce premier stade, une bonne partie de son enquête est déjà achevée. C'est pourquoi les effets de son entrevue avec Marème Siga D. se manifestent dès les prémices du récit, révélant le bouleversement engendré par les informations et les histoires qui en découlent : « *Les récits de l'Araignée-mère m'ont épuisé. Amsterdam m'a vidé. La route de solitude m'attend* » (p. 16). Concernant Elimane, la diégèse principale se déroule en 2018, bien après son décès, soit quatre-vingt ans après la parution de son œuvre et le scandale qu'elle suscite.

> Tu as vu la vidéo qui circule depuis deux jours ? Je voulais m'endormir ivre de jouissance. C'était raté. […] Elle insistait : « Elle est dans presque tous les téléphones du pays. Il paraît même qu'une chaîne de télé l'a diffusée avant d'être interrompue… » Pas le choix : je revins donc à l'espace de ma chambre (p. 7).

Ce passage qui ouvre *De purs hommes* est révélateur de l'aspect inexorable de la rencontre capitale. Les propos de Rama insinuent qu'il s'agit d'une rencontre qui guette Ndéné à chaque détour et dont il ne peut s'échapper. En outre, les syntagmes « *C'est raté* » et « *Pas le choix* » reflètent l'idée du destin qui dépasse la volonté de l'individu.

Cette inéluctabilité transparaît dans la manière dont la rencontre capitale est décrite et dans les circonstances qui l'engendrent. De la confrontation entre les ragazzi et les habitants d'Altino, le narrateur relève une certaine contiguïté involontaire qui les oblige à se faire face

et à se reconnaître mutuellement. Le narrateur souligne le rôle générateur de la rencontre, qui constitue souvent le point de départ de nombreuses histoires :

> Ragazzi et habitants s'y retrouvaient pris : proches, condamnés à ne pouvoir ni s'ignorer ni s'éviter, comme deux êtres sur le point de se croiser dans une étroite ruelle. Le moment d'où toute la beauté – mais aussi tout le malheur- de l'histoire avait surgi se répétait : des hommes en rencontraient d'autres. (p. 77)

Il en va de même pour la rencontre avec Siga, dont Diégane souligne le trait fatidique et, par conséquent, son impuissance face au sort qu'elle lui réserve : « *[…] et moi j'étais une mouche empêtrée dans cette toile, une grosse mouche fascinée et verdâtre, prise dans Siga D, dans le lacis et la densité de ses vies* » (pp. 33-34). En se comparant à une mouche prise au piège dans une toile d'araignée, le narrateur exprime le sentiment d'être captif de cette rencontre, d'où il est impossible de se dérober. L'image de la mouche illustre sa vulnérabilité et son impuissance face à Siga D. et à ses récits vastes et complexes, ce qui renforce la référence à la fatalité dans l'extrait.

Le même traitement est réservé à sa rencontre avec le livre : « *Comment nous étions-nous rencontrés, ce livre et moi ? Par hasard, comme tout le monde. Mais je n'oublie pas ce que l'Araignée-mère m'a dit : un hasard n'est jamais qu'un destin qu'on ignore* » (p. 20). Cet extrait est le lieu d'un rapprochement entre deux concepts qui s'opposent dans leur acception générale : « hasard » et « destin ». Le hasard, selon le personnage de Siga D., est une manifestation du destin que l'on perçoit comme tel parce qu'il nous échappe. En ce sens, le phénomène de la rencontre, qui se définit par son caractère fortuit, survient comme le fruit du destin et s'inscrit sous le signe du déterminisme.

Quand les ragazzi évoquent les circonstances qui les ont contraints à quitter leur terre natale, l'impossibilité de rester apparaît systématiquement, entraînant ainsi cette rencontre inévitable avec l'Autre, comme le déclare Jogoy : « *Oui Valeria : on part tous parce qu'on doit partir. Pour moi, rester c'était mourir. Symboliquement. Socialement. De honte. D'amertume. Mourir tout à fait* » (p. 352). De même, la mère de Fousseyni souligne la nécessité absolue de partir : « *Tu ne pouvais pas rester ici. Il n'y avait rien pour toi. Seulement la violence. Tu devais partir* » (p. 298). Ces deux extraits mettent en lumière l'impossibilité de rester, en raison des circonstances devenues intenables, ce qui motive le départ et la rencontre avec l'Autre. Dès lors, la rencontre décisive devient celle qui détermine la destinée des personnages. Elle se présente comme une nécessité qui répond à un besoin impérieux de changement.

Dans la fiction sarrienne, la rencontre capitale est celle qui permet au sujet de s'ouvrir sur de nouveaux aspects de la vie et de lui-même, jusqu'alors mystérieux ou ignorés. Elle lui permet d'explorer des réalités différentes de la sienne, de se remettre en question et, parfois, de dépasser un certain égocentrisme. Il s'agit d'une étape qui apporte une transformation significative dans l'itinéraire du personnage et dans le cheminement des événements. Envisagée de cette manière, la rencontre prend l'allure d'un geste initiatique qui situe le personnage au seuil d'une nouvelle forme d'existence. Elle marque ainsi un changement de statut, qu'il soit social ou psychologique. Elle inaugure surtout un passage vers un nouveau monde, symbolisant l'avènement du personnage à une expérience transformative qui l'amène à redéfinir sa place dans le monde, en approfondissant sa conscience et en réévaluant sa relation avec autrui. L'événement de la rencontre, qui se présente comme une nécessité dans le processus de construction de soi, signe dès lors le début de la métamorphose du personnage. Il satisfait par ailleurs un désir d'évolution, comme observé dans *l'avant-rencontre*, où les protagonistes aspirent à un événement libérateur qui pourrait les sortir de leur condition initiale.

Le terme « initiation », du verbe « initier », provient étymologiquement du latin *initiationem*, de *initiare*, qui signifie commencer ou entreprendre. Dans son acception générale, l'initiation est la « *cérémonie qui fait accéder un individu à un nouveau groupe d'appartenance, défini par le partage d'un savoir commun* » (Larousse, en ligne), ou encore la « *Première introduction à certaines choses ou secrètes ou élevées* » (Littré, en ligne). Dans le contexte des rites de passage, l'initiation est donc un processus cérémoniel par lequel un individu est introduit dans un groupe, ou accède à un nouveau statut. Nous pouvons citer comme exemple la cérémonie du passage à l'âge adulte qui est répandue dans les sociétés africaines, impliquant une série d'étapes et d'épreuves qui garantiraient le mérite de l'initié pour rejoindre sa nouvelle position. Sur son importance dans le chemin de reconnaissance de soi, l'historien Mircea Eliade souligne que l'initiation est « *un processus indispensable à tout essai de régénération totale, à tout effort de transcender la condition naturelle de l'homme* » (1959, p. 246). Ainsi, l'initiation est cette étape significative dans le développement de soi, un catalyseur qui permet à l'individu de surpasser ses limites.

L'analyse des rencontres capitales dans notre corpus nous permet de constater qu'elles empruntent des éléments au rite d'initiation. Il s'agit souvent d'un événement qui impose une série d'épreuves que le personnage doit surmonter pour accéder à certaines vérités.

La rencontre d'Elimane avec ses éditeurs, qui répond à son vif désir de devenir écrivain, marque une rupture dans sa trajectoire, étant donné qu'il abandonne sa bourse et ses études

pour se consacrer pleinement au travail de création, d'où naîtra son livre emblématique. L'altercation avec la critique et tout ce qui s'en suit sont vécus comme des épreuves qui le poussent à se retirer de la scène littéraire et à abandonner l'écriture, développant ainsi une relation antagonique avec elle, ce qui constitue une mort symbolique pour un écrivain passionné, dont le seul désir était de créer. Cela le pousse également à réorganiser ses priorités et à repenser sa vie dans son ensemble.

Pour Diégane Latyr Faye, la rencontre avec *Le Labyrinthe de l'inhumain*, puis avec Siga D., marque son initiation au monde d'Elimane avec tout ce qu'il englobe de rencontres, d'histoires personnelles, de vérités et de déceptions.

Les Altinois reçoivent pour la quatrième fois des ragazzi depuis l'installation de Santa Marta dans la ville. Dès leur arrivée, les migrants tentent de se reposer du voyage durant lequel ils ont failli se perdre. Pessoto, les contemplant dans leur sommeil agité, pense aux différents éléments qui constituent les scènes du réveil, car il en a déjà été témoin : « *Il connaît par cœur le protocole de ces scènes de réveil* » (p. 26). En raison de leur récurrence et de leur construction persistante et conforme, ces scènes prennent l'allure d'un processus rituel qui marque la transition des ragazzi vers leur nouvelle condition. C'est une séquence qui se situe à la limite de deux états d'âme : d'une part, la peur et la perte, et d'autre part, le soulagement et l'espoir.

Jogoy compare le passage des ragazzi à travers les rues de la ville au *Ndût*, le rite d'initiation masculin qui marque le passage du jeune homme dans la société traditionnelle sérère à l'âge adulte. Le terme, qui signifie « nid » en sérère, se réfère au lieu isolé dans la brousse ou la forêt où les *njuli* (initiés) restent reclus pour recevoir des enseignements sur les différents aspects de la culture sérère et y passer un ensemble d'épreuves : *«Etymologiquement, le terme ndut veut dire nid. Après la couvaison, la mère oiseau initie ses oisillons au vol. Cela s'effectue à partir du nid. Elle leur apprend à voleter, puis à voler. De même, c'est dans le ndut que le Seereer apprend la vie aux néophytes »* (Dione, 2015, p. 9). La métaphore du nid est applicable à juste titre aux ragazzi qui quittent leur terre natale :

> Altino, malgré tout, n'était pas F… […] Jogoy le savait. Mais pourtant, cette marche avait pris pour lui les allures d'un rite dans ce qu'elle mettait en jeu et en scène : l'irruption d'un groupe d'hommes dans un monde nouveau. L'entrée des ragazzi dans la ville n'était pas le ndût, mais elle rejouait symboliquement un de ses enjeux : celui d'un rite de passage en cours, passage d'un monde à un autre […]. (p. 140)

La majorité des rites de passage incluent des cérémonies qui se déroulent en présence d'un public témoin de l'accession de l'initié à son nouveau statut. Quand les membres de

l'association accompagnent les ragazzi vers leur nouvelle habitation, les Altinois sortent de leurs maisons, abandonnent leurs occupations pendant un certain temps, pour les observer traverser la ville. Les migrants se retrouvent ainsi exhibés aux regards et à la curiosité de la foule.

Quant à Jogoy, il arrive en Sicile la nuit du sixième au septième jour de son errance dans la grande bleue, celle qui marque l'achèvement de la création du monde dans les trois religions abrahamiques monothéistes :

> La nuit du sixième au septième jour, pourtant, à bout de forces et comme émergeant d'un grand trou noir, j'entendis un cri d'une vigueur que je ne soupçonnais plus personne d'avoir dans la barque : « Les lumières, là-bas ! » […] Puis ce fût la tempête. (p. 146)

Cette nuit symbolise un moment de transition dans la destinée du personnage, une rupture entre une existence désespérée, due à la périlleuse traversée, et la délivrance. Le voyage hasardeux, suivi du naufrage, représente la mort symbolique du personnage, marquant ainsi la fin de sa vie antérieure et le commencement d'une nouvelle ère. Ainsi, ce passage illustre la résurrection du personnage et son émergence dans un nouveau monde.

En ce qui concerne Ndéné, le trait initiatique de sa rencontre avec Amadou est repéré dans le pas qu'il fait en direction des identités *queer* de sa société, dont il ignorait autrefois les multiples facettes. C'est la visualisation de la vidéo qui se trouve à l'origine de sa détermination à explorer ce monde méconnu. Le *Sabar*, auquel il assiste le lendemain, s'inscrit dans ce même processus initiatique. Il s'agit d'une cérémonie qui renforce sa mise en contact avec cette altérité sexuelle, puisqu'il rencontre Samba Awa Niang, le plus célèbre *góor-jigéen* à Dakar. Chez les Wolofs du Sénégal, le *Sabar* est une sorte de célébration traditionnelle qui les accompagne dans les différentes cérémonies et occasions festives. Le même nom est attribué à une danse sensuelle féminine qui y trouve incluse. Dans l'article intitulé « Une initiation diffuse à la sexualité. Le *Sabar* des Wolof du Sénégal », Audrey Dessertine s'interroge sur la manière dont cette fête, étant une mise en scène de la sexualité, contribue à la construction sociale de la sexualité et sur sa part éducative : « *Les moments de Sabar représentent pour les enfants des deux sexes, une réelle initiation aux jeux de séduction et une mise en scène d'actes et de paroles référés à la sexualité* » (2010, p. 102). Toutefois, c'est Samba Awa Niang qui attire toute l'attention, anime la soirée et captive les regards. Une description minutieuse de la fête est supplantée par celle de Samba Awa Niang, comparé à une diva, à une divinité païenne qui suscite l'excitation de la foule rien que par son apparition : « *Il n'en fallut pas davantage pour que la ferveur montât d'un cran* » (p. 32). Assister au *Sabar* représente un acte initiatique pour

le protagoniste car, à travers le spectacle offert par Samba Awa Niang, il est initié aux identités *queer*, à une manière d'être à laquelle il n'est pas habitué.

L'initiation est généralement marquée par une séparation, autrement dit, par une phase préliminaire qui marque une rupture matérielle ou symbolique avec le milieu ou la vie antérieure du jeune initié. Elle est souvent matérialisée dans la séparation du novice avec les siens. Nous retrouvons cette séparation dans les différentes initiations de notre corpus, à travers l'écart qui se creuse entre les protagonistes et leurs familles suite aux rencontres capitales. L'appel téléphonique entre Diégane et ses parents dévoile la distance qui s'installe entre eux. De même, Elimane cesse d'envoyer des lettres à sa mère et à son oncle après l'affaire du livre, qui l'engouffre dans un état mélancolique et le pousse à se couper de tous ses proches. En outre, la rupture entre Majmout et Ndéné survient dès que ce dernier est aperçu en compagnie de personnages *queer* et suspecté d'en être lui-même :

> Par son passé simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale, il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées, il fonctionne comme le signe algébrique d'une intention ; soutenant une équivoque entre temporalité et causalité, il appelle un déroulement, c'est-à-dire une intelligence du Récit. (Barthes, 1971, p. 28)

Dans ce topos, « *tout est accompli et à accomplir* » (Sarr, 2021, p. 238). La rencontre est une scène clé, à la fois inaugurale et causale dans la succession des événements du corpus. L'idée de rencontre capitale est renforcée par l'utilisation du passé simple, ce temps étant « *l'expression d'un ordre* » (Barthes). Il confère ainsi un effet de chaîne d'actions, une succession d'événements qui s'enchaînent de manière déterminée.

2. Mise en altérité et construction des rapports intersubjectifs : une question d'habitus

« La frontière est cette invitation à goûter les différences »

Edouard Glissant

Si la rencontre capitale offre la possibilité d'entretenir un rapport intersubjectif avec une altérité, la détection de cette dernière, des différences qui peuvent représenter le foyer d'une union ou d'un antagonisme est sujette à d'autres considérations. L'appréhension de l'altérité ne vient pas d'un lieu vide. Elle passe d'abord par la perception d'indices de la différence, qui se manifestent devant le sujet, puis définit l'attitude envers cet Autre et la forme du lien qui se noue. Ce que l'on désigne par l'expression « *mise en altérité* » en sciences sociales démarre dès lors par une prise de conscience des écarts entre le Même et l'Autre. Ces écarts ne sont cependant pas envisagés d'une manière univoque. L'ambivalence des rapports avec l'altérité

relève de la complexité humaine, laquelle peut donner lieu à des attitudes fermées ou ouvertes, selon les valeurs, les expériences personnelles ou les influences sociales.

Cette section sera consacrée à l'analyse de la perception de l'altérité telle que racontée par Mohamed Mbougar Sarr, ainsi qu'aux bases sur lesquelles se construit cette mise à distance. Nous nous attarderons sur les éléments qui interviennent dans le processus de reconnaissance de l'Autre et dans la détermination du type de lien établi. L'hypothèse soutenue est que la mise en altérité entre les personnages sarriens s'opère à partir d'une déstabilisation d'une certaine vision ou perspective normative, forgée par l'habitus socio-culturel. Par l'adjectif « normatif », nous entendons l'idée de normativité, à savoir les aspects qui se donnent comme normes à la conscience. L'habitus des personnages, qui dicte une certaine prescription, représente ainsi le socle sur lequel se fonde la perception de l'altérité et conditionne d'emblée les types de rapports entretenus entre deux subjectivités. Afin d'illustrer ce point, nous commencerons par définir les concepts qui serviront de clés de lecture, avant de les faire ressortir et d'en analyser les applications dans le corpus.

Nous avons rencontré la notion de « *mise en altérité* » dans l'ouvrage collectif intitulé *L'Autre : regards psychosociaux* (2005), qui propose une mise en perspective théorique du rapport à l'Autre à travers les travaux de sociologues français, notamment Denise Jodelet. Dans ces articles qui traitent des multiples dimensions de la question de l'Autre, telles que ses formes et ses figures, « *la mise en altérité* » est présentée comme la construction d'un rapport de distinction avec l'Etranger, celui qui émane de la reconnaissance du décalage entre le Soi et l'Autre : « *la mise en altérité est un processus social, qui confère de l'extérieur une qualification fondée sur la perception d'une différence à un objet, à un groupe* » (Bertucci, 2021, p.125). Cette appréhension de son prochain comme Autre se construit à partir d'un regard, d'un sentiment ou d'une impression dévoilant les différences, qu'elles soient d'ordre social, culturel, national, éthique ou autre. Il s'agit d'un phénomène social, résultant des interactions entre des individus ou des groupes d'individus, et qui ne peut se manifester que lorsque le sujet entre en contact avec les autres.

L'idée soutenue par Marie-Madelaine Bertucci dans l'étude qu'elle propose de la notion de mise en altérité est que « *l'altérité peut être définie, non comme un attribut essentiel stable de l'objet, mais comme un* processus psychosocial*, construit dans une interrelation dynamique* » (2021, p. 126). En qualifiant la mise en altérité de « processus psychosocial », Bertucci relève d'abord son caractère évolutif, dans la mesure où il s'agit du développement d'un rapport au sein des interactions sociales. Elle souligne en outre que ce processus inclut les

représentations que les acteurs sociaux se font d'eux-mêmes et d'autrui. Cela ne renvoie pas à une réalité figée ou prédisposée chez le sujet, mais se manifeste lorsque celui-ci est placé en « *situation de dissemblance* » (Jodelet, 2005), dans les limites des échanges intersubjectifs de multiples formes. De ce fait, la mise en altérité : « *supporte des gradations allant de la reconnaissance d'une proximité et d'une similitude au positionnement dans une extériorité radicale, de l'interdépendance ou l'intersubjectivité à l'étrangeté absolue* » (Jodelet, 2005, pp. 23-24).

Parmi ces gradations qui varient du rapprochement à la rivalité, Jodelet évoque l'intersubjectivité, qui est centrale dans la dialectique interculturelle. Ce concept s'avère essentiel ici, car l'écriture sarrienne rend compte des expériences humaines interactives entre le Soi et l'Autre, en s'appuyant sur une construction narrative qui dépeint et donne voix à une pluralité de subjectivités. Considérée essentiellement dans sa fonction éclairante de la nature des liens sociaux, l'intersubjectivité est prise en compte dans sa dimension constitutive de la subjectivité de l'être, en raison de la part des interactions sociales dans la formation de l'identité individuelle. En tant que réfutation du solipsisme, selon lequel le sujet pensant serait confiné dans sa sphère intérieure, loin de toute influence extérieure, l'intersubjectivité révèle que la réalité même de l'être est fortement influencée par ce qui l'entoure. Elle désigne aussi le lien qui se crée entre deux subjectivités.

Si la subjectivité représente : « *Tout ce qui concerne l'homme en tant qu'il est sujet, et s'allie à la quête du sens de Soi* » (Knauer, 2011, p. 93), l'intersubjectivité est à son tour une forme de « *reconnaissance que soi et l'autre sont des personnes distinctes ayant chacune des intentions, des désirs différents* » (Golse, 2006). Il s'agit d'une interaction entre deux consciences, chacune prise du point de vue de ses croyances, expériences, sentiments et valeurs. Le préfixe « inter » suggère un espace commun, de ralliement ou d'affrontement, mettant en évidence la réciprocité et l'interactivité sous-jacentes du concept. L'intersubjectivité est apparente essentiellement dans l'acte énonciatif : « *On appelle communication intersubjective l'échange verbal entre deux sujets parlants, le locuteur et l'interlocuteur, considérés en tant que sujet d'énonciation et sur le plan de contenu* » (Dubois, 1994, p. 255). En termes de langage littéraire, elle se traduit non seulement dans les échanges entre les personnages, mais aussi dans leur être et leur faire :

> L'intersubjectivité entre le sujet sémiotique et son interlocuteur est […] mise en évidence soit à travers le texte lui-même par le biais des *actants* et des *acteurs* de la narration, soit dans les structures textuelles, présupposées par le texte, en termes d'*actants* et d'*acteurs* de

> l'énonciation. Dans ce cadre-là, la langue n'est plus seulement envisagée comme un simple instrument de description et de communication (signe et référent), mais véritablement comme un système d'actions, de manipulations et de transformations. Il ne s'agit plus, de ce point de vue, pour la langue de décrire, désigner, communiquer, mais de produire du réel. (Gaudez, 2010, p. 99)

La typologie de mise en altérité dont parle Denise Jodelet et, par conséquent, les liens variés qui se nouent entre les personnages sont liés à la diversité des sujets qui peuplent les trois fictions. D'un point de vue sociocritique, cette pluralité de sujets impose une variété d'habitus, c'est-à-dire plusieurs « *sens de l'orientation sociale* » (Bourdieu), qui se distinguent naturellement les uns des autres. L'habitus, dans son acception contemporaine et selon la théorie de la pratique de Pierre Bourdieu[4], désigne un système de dispositions, un ensemble de schèmes mentaux et comportementaux profondément ancrés chez le sujet. Il résulte de l'incorporation progressive de ses apprentissages et expériences au fil du temps. Bourdieu parle de « *matrice de perceptions, d'appréciations et d'actions* » (1972, p. 261) qui oriente la perception du monde de l'individu, conditionne sa manière d'être et d'agir, et influence ses choix. En somme, il définit son comportement face aux différentes situations qu'il rencontre au cours de sa vie. En ce sens, l'habitus est considéré comme une :

> […] loi immanente, lex insita, déposée en chaque agent par la prime éducation qui est la condition non seulement de la concertation des pratiques mais aussi des pratiques de concertation, puisque les redressements et les ajustements consciemment opérés par les agents eux-mêmes. (Bourdieu, 1972, p. 272)

Le sociologue invite à concevoir les représentations et les pratiques de l'individu comme le fruit d'un travail d'intériorisation de la socialisation, qui se transforme en « *structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes* » (Bourdieu, 1980, p. 88). Effectivement, l'habitus ne doit pas être confondu avec l'habitude, qui conduit à des reproductions mécaniques de certains comportements. Il s'agit d'un « *principe générateur* », dans le sens où il engendre et façonne des pensées, des sentiments, des pratiques et des actions.

Bien qu'il soit envisagé dans son sens global, il importe de présenter les deux dimensions majeures constitutives de l'habitus bourdieusien, à savoir *l'ethos* et *l'hexis*. L'éthos issu de la rhétorique d'Aristote et réinvesti dans plusieurs disciplines, désigne en sociologie, à

[4] Pierre Bourdieu est sociologue français de la seconde moitié du XX[e] siècle, l'une des figures majeures sciences sociales contemporaines, notamment à travers son analyse des mécanismes de la reproduction des hiérarchies sociales. Dans le domaine des études littéraires, Il propose dans *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire* (Seuil, 1992) une approche sociologique de la création littéraire à travers sa théorie des champs.

la suite de son actualisation par Max Weber, un ensemble de croyances et de valeurs intériorisées par l'individu. Ces éléments guident ses choix, sa conduite quotidienne et sa perception du monde. En ce qui concerne l'hexis, il fait référence à l'expression et à la disposition corporelle, soit la forme visible de l'habitus. Cela inclut notamment la manière de se tenir, de parler et de marcher, entre autres. Pierre Bourdieu insiste néanmoins sur l'indissociabilité de ces éléments constitutifs de l'habitus, qu'il décrit comme un « *collectif individué* » :

> Les principes pratiques qui sont constitutifs de l'habitus sont *indissociablement* logiques et axiologiques, théoriques et pratiques […] tous les principes de choix sont incorporés, devenus postures, dispositions du corps : les valeurs sont des gestes, des manières de se tenir debout, de marcher, de parler. La force de l'ethos, c'est que c'est une morale devenue hexis, geste, posture. (Bourdieu, 1984, pp. 133-134)

La construction des personnages réalisée par Mohamed Mbougar Sarr dans les trois textes met en évidence divers habitus, qui influencent à la fois l'évolution de chacun et le déroulement des actions. En effet, chaque personnage est porteur d'un habitus socio-culturel qui façonne sa conception des autres et guide sa conduite générale. Cela prédispose l'individu à percevoir l'altérité et détermine, par ailleurs, le type de lien intersubjectif qu'il établit avec son entourage, et plus particulièrement avec l'Etranger : *« […] les relations entre l'autre et le même sont régies par les institutions et les systèmes de représentations et de pensée ; ces instances symboliques sont étayées sur un donné biologique »* (Jodelet, 2005, p. 34). Les propos de Jodelet mettent en évidence la part des institutions et des schèmes dont dispose l'individu, c'est-à-dire son habitus, dans la construction des rapports entre les sujets. La sociologue Michèle Lamont, dans le cadre de la sociologie du travail, parle de *« marquage de frontières* », pour désigner le processus par lequel le sujet se différencie des autres, soulignant qu'il est surtout une affaire d'ethos : « *En traçant des frontières symboliques, le sujet révèle ce qui a pour lui de la valeur, il signale la limite de son référent éthique, indique en quelque sorte la différence entre son ethos et un autre* » (Bédard, 2015, p. 266).

En ce qui concerne *Silence du chœur*, nous avons sélectionné, à titre illustratif, trois exemples distincts de mise en altérité des ragazzi, à savoir celui de Fantini, du docteur Pessoto et des frères Calcagno.

Lorsque le narrateur révèle le personnage de Guiesppe Fantini, il met en avant sa notoriété, le fait qu'il soit une fierté nationale, voire mondiale, grâce à son œuvre poétique traduite dans de nombreuses langues et ayant émerveillé des générations entières. Il le dépeint comme le plus grand poète vivant et place son nom parmi les grands noms de l'Italie :

> Aux heures les plus éclatantes de sa gloire, il n'y avait guère plus eu que quelques footballeurs, une ou deux *bella donne*, le grand Parrain de la mafia sicilienne, le Pape et Dante, naturellement, pour devancer Giuseppe Fantini au panthéon des personnalités les plus populaires de la Botte, tous siècles confondus. (pp. 36-37)

Surnommé le Maestro, le poète est constamment au centre de l'attention, en particulier à Altino, la petite ville dont il est tombé amoureux il y a quarante-cinq ans, au point de décider d'y établir sa résidence. Il continue de susciter respect et admiration, et ce, malgré sa longue absence de la scène littéraire. L'interruption soudaine de son œuvre s'accompagne d'un changement notable dans son comportement. Fantini devient de plus en plus insociable, choisissant de s'isoler dans sa maison, où il se contente de la compagnie de son chien Bandini. Il lui arrive parfois de se promener dans les rues de la ville, mais il évite délibérément de se mêler aux autres, ce qui lui vaut la métaphore d' « *animal sauvage, majestueux et solitaire* » (p. 43). Les habitants d'Altino ne l'approchent plus, se contentant de lui témoigner un signe de respect ou de le saluer à distance. Néanmoins le poète sait, dans son for intérieur, qu'en sa présence, toute l'attention lui est toujours réservée :

> Il marchait dans la ville d'un air buté et orgueilleux, auréolé d'une morgue superbe qui décourageait voire interdisait toute tentative de l'approcher, comme si tout son être, craignant que ceux-ci ne le souillent de leur impureté, disait aux autres hommes : "*Noli me tangere*" (pp. 42-43).

La démarche orgueilleuse du poète, qui fascine et intimide, apparaît comme une barrière infranchissable, une forteresse qui le protège du monde extérieur et empêche toute tentative d'approche. L'orgueil et la morgue qu'il déploie sont le reflet d'un habitus forgé par son statut dominant dans la société altinoise. Cet extrait souligne également un certain mépris à l'égard des autres, perçus comme inférieurs, résultant de l'intérêt incessant qui lui est porté, un intérêt ayant résisté à l'écoulement du temps et à l'absence de création poétique. Fantini, désormais un vieil homme solitaire, a cependant acquis une certaine domination sociale grâce à l'originalité de ses poèmes. Les éclats de son succès se sont intégrés à son être, devenant indissociables de son identité individuelle et sociale. Ils sont clairement visibles, comme le montre le passage, dans la manière dont il se comporte en public. Or, cette fois, toute l'attention des Altinois est tournée vers les ragazzi qui traversent la ville pour la première fois. Cet événement hors du commun intrigue le personnage et provoque une rupture dans son rapport habituel à son environnement :

> Aujourd'hui, cependant, pour la première fois, Giuseppe Fantini avait vraiment rencontré ces hommes. Il s'était étonné, en arrivant au centre-ville, de voir autant de monde dehors, comme s'il y avait quelque spectacle à regarder. Discrètement, Bandino à son côté, il s'était rapproché de la rue

> principale bondée et les avait regardés. Quelque chose sur leurs visages l'avait frappé. (p. 132)

L'expression de leurs visages, qui condense des émotions contradictoires, les traces de leur parcours et des horreurs vécues, interpelle le poète. Ces visages, à cet instant précis, incarnent une révélation qui arrache le poète à sa solitude, l'obligeant à descendre de sa forteresse intérieure. Ils lui ouvrent une fenêtre sur un nouveau monde, à la fois troublant et fascinant : « *Le visage de mon prochain est une altérité qui ouvre l'au-delà* » (Lévinas, 1995, p. 34). Le visage de l'Autre, concept central dans la philosophie de l'altérité d'Emmanuel Lévinas, invite le sujet à transcender sa propre existence. Il l'amène à sortir de son espace personnel et limité pour accéder à une dimension plus profonde de l'existence humaine. Le visage de l'Autre initie également l'individu à la culture de responsabilité, qui se traduit par des actions concrètes et des démarches résolues en direction de l'Autre. D'ailleurs, après ce face-à-face, Fantini va vers son ami le curé pour lui exprimer son désir de connaître ces hommes. Son intérêt pour eux ne cesse d'augmenter tout au long du récit, d'autant plus qu'il est confronté à leur indifférence, à l'inverse des personnages italiens, qui, eux, semblent troublés en sa présence.

Dans le cas de Salvatore Pessoto, le mélange de désespoir et de honte qui s'empare de lui et le tourmente reflète la somme des expériences vécues en matière d'accueil des réfugiés. En tant que membre actif de l'association Santa Marta chargée de l'assistance médicale des ragazzi, il connaît bien le processus de leur installation, qu'il a observé et accompagné à de nombreuses reprises. Dans le premier chapitre, il décrit les affres auxquelles les migrants sont systématiquement confrontés lorsque leurs illusions s'effondrent et qu'ils se heurtent à la dure réalité. Le personnage se retrouve pris entre deux feux : renoncer, estimant ne pas pouvoir les aider, ou continuer de leur donner de faux espoirs. Peu à peu, Pessoto développe une vision pessimiste de la situation. Son renoncement est également le fruit d'une pression croissante exercée par sa femme, Angela, qui lui reproche ses absences fréquentes et le fait de négliger sa famille, au profit des ragazzi. La famille, un élément « *immanent à tous les* habitus » (Bourdieu, 1993, p. 34), influence le comportement de l'individu et détermine sa posture sociale. L'altercation avec sa femme au sujet des ragazzi, survenue alors que leur fille Erica fait une crise d'asthme, transforme sa réticence en une forme d'abstention totale : « *La solitude des ragazzi était trop grande pour qu'il l'affrontât. Il avait déjà bien assez à faire avec la sienne propre. […] Le marchand d'illusions. Tout ceci devait s'arrêter* » (p. 272). Le personnage finit par abandonner l'entraînement de l'équipe de football dont il était fier, une activité qui représentait une échappatoire aussi bien pour lui que pour les ragazzi.

Les frères Calcagno ont bâti une carrière impressionnante en tant que capitaines ardents des ultras de l'équipe de Catane. Plongés dans l'intensité des stades, ils se sont imprégnés de cette atmosphère enflammée et souvent violente, forgeant ainsi leur renommée de « *deux têtes du Diable* » et des « *jumeaux de l'enfer* » :

> Toute leur légende était écrite sur la faculté qu'ils avaient d'incarner dans leurs corps, au grand jour, à la vue de tous, l'esprit ultra et ses valeurs : force, courage, virilité, tradition, honneur, identité, respect. Les Calcagno ! …leur seul nom suffisait à affoler les tifosis adverses. Se trouver face à eux, c'était éprouver non seulement leur passion pour Catane, mais aussi leur violence, leur mâle désir d'écraser complètement les adversaires avec la brutalité la plus rare. (p.167)

Ce passage dépeint les jumeaux comme l'incarnation de l'esprit ultra, de ses valeurs façonnées par le désir masculin de dominer et de s'opposer aux autres. Sergio et Fabio éprouvent de la nostalgie pour cette époque où les querelles constituaient leur quotidien. Leur haine envers les ragazzi et l'intimidation qu'ils leur infligent répondent à leur besoin de satisfaire une soif de violence et de perpétuer leur héritage. Leur existence semble ne prendre sens que dans les conflits. Le narrateur souligne leur honte d'agir dans l'ombre, comme l'exige Maurizio, car ils ressentent le besoin d'exhiber leur force, de se retrouver sous les projecteurs.

La découverte de T.C. Elimane par certains personnages, notamment Diégane Latyr Faye et Brigitte Bollème, s'opère à travers la lecture de son livre, lequel est perçu comme singulier et fascinant. Le livre est publié en 1938, soit un an avant *Cahier d'un retour au pays natal*, dans lequel Aimé Césaire développe le concept de « négritude »[5]. En effet, la publication du livre d'Elimane coïncide avec la naissance du mouvement artistique du même nom, porté par les intellectuels africains et antillais francophones. Le lectorat de l'époque n'est pas habitué à une littérature mettant en avant des personnages noirs et leur culture. Ainsi, *Le Labyrinthe de l'inhumain*, par son style et son sujet, va à l'encontre d'un habitus lectoral façonné par les canons des belles lettres françaises. Diégane, toujours en rapport avec l'habitus lectoral, évoque dans sa description de sa rencontre avec le livre la singularité du commentaire qui lui est consacré dans le *Précis des littératures nègres*. Ce dernier souligne le génie d'écrivain et l'énigme de son destin, attisant ainsi la curiosité du protagoniste.

[5] Le mouvement de la négritude correspond à une révolte politique et artistique qui revendique les valeurs et les identités des peuples noirs. Il constitue une tournant majeur dans les littératures africaines et des Antilles. Les principaux précurseurs de la négritude sont Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Léon-Gontran Damas et Birago Diop.

La rencontre d'Elimane avec ses éditeurs survient lors de son entrée dans un lycée parisien de l'entre-deux-guerres, une époque où les étudiants d'origine africaine sont encore rares à Paris :

> Elimane était naturellement l'une des attractions de la nouvelle promotion. On voyait de plus en plus d'étudiants noirs à Paris. Mais le phénomène restait rare dans notre lycée. Tout le monde avait envie de l'entendre parler, de savoir ce qu'il valait, de se faire une idée de lui ou de voir s'il correspondait à celle qu'on s'en était déjà faite. (p. 225)

Elimane prend la parole, et l'assistance est surprise par son éloquence et sa confiance en soi. Cette déstabilisation, qui dure quelques minutes, est due à ses propos qui ne correspondent pas à certaines attentes, mettant ainsi en crise l'habitus de l'auditoire : « *certains semblaient stupéfaits qu'il parlât notre langue* » (p. 225). De même, pendant ses années en Argentine, il est le seul homme noir à fréquenter le cercle des intellectuels qui se réunissent dans la maison parentale de la poétesse haïtienne. Il suscite de l'intérêt en vertu de la rareté de la couleur de sa peau dans l'Amérique latine du XX^{e} siècle et de sa provenance d'un ailleurs lointain et différent.

Le travail de mise à distance entre Ousseynou Koumakh et sa fille Marème Siga D. s'élabore bien avant la naissance de cette dernière, survenue dans un contexte déjà marqué par des tensions familiales. Il résulte des relations conflictuelles d'Ousseynou avec son frère, puis avec Elimane, qui ont nui à la famille, et particulièrement à Mossane, en liant leurs ambitions à la France. C'est ce que le père explique à sa fille lors de leur dernier échange :

> Je te le redis : tu étais dans le ventre de ta mère j'ai posé ma main sur ce ventre, il y a eu un grand éclair dans ma tête. Au milieu de cette lumière j'ai vu ton visage entre les leurs : celui d'Elimane et celui d'Assane. Ceux qui sont partis. J'ai su avant ta naissance que tu les suivrais. Que ton destin passerait loin de notre culture. J'ai vu, que toi aussi, tu chercherais à trouver l'intelligence dans la langue française. Tu serais écrivain. Ce n'est pas parce que ta mère est morte en te donnant la vie que je ne t'ai pas aimée. C'est parce qu'en venant au monde tu as ravivé ma blessure la plus vive et ma mémoire la plus douloureuse. […] tu annonçais de nouvelles tragédies. (pp. 181-182)

La vision prémonitoire du destin de Siga D., grâce à ses pouvoirs mystiques, pousse Ousseynou à entretenir un rapport conflictuel avec sa propre fille, convaincu qu'elle ne pourra lui apporter que des malheurs. Par cette attitude, le personnage cherche à se protéger. Il met en avant, dans ses paroles, l'intensité de la douleur qu'il a ressentie à cause de son frère et de son neveu, qui n'ont pas tenu leur promesse de revenir. L'accumulation de ses expériences avec ceux qui ont abandonné la famille engendre chez lui un sentiment d'appréhension et de méfiance, qui se répercute sur sa relation avec sa fille.

Dans *De purs hommes*, la société dakaroise perçoit tout comportement sexuel qui dévie des normes comme une passion tordue. Cette différence incarne une singularité qui met à l'épreuve l'éthique collective. L'hostilité envers cet Autre se manifeste dès lors et l'expose au rejet.

Quand Rama demande à Ndéné ce qu'il pense de la vidéo, il devine directement de quelle tranche de la société il est question. Le jeune enseignant répond inconsciemment et le plus naturellement qu'il ne s'agit que d'un simple *goor-jigéen* : « *J'avais dit ces derniers mots avec assurance et dureté qui me surprirent, bien que j'eusse en même temps parfaitement conscience de les prononcer »* (p. 18). Ndéné est surpris par sa propre spontanéité. En effet, l'incorporation des diktats de la société forme une vision conformiste chez le narrateur. De plus, la persécution des homosexuels est banalisée, notamment par sa récurrence. Avant l'exhumation du corps d'Amadou, une série d'événements liés à cette question s'est déroulée dans un laps de temps relativement court, comme la célébration secrète d'un mariage homosexuel, au cours de laquelle l'ensemble de l'assistance a été soit lynché, soit emprisonné. Cette succession de faits s'inscrit dans le paysage normatif de la société. L'affaire d'Amadou, venant s'ajouter à ces événements, ne constitue pas l'exception. Elle fait partie d'une mission purificatrice qui vise à éliminer ces actes jugés abominables. Ndéné, en émettant son jugement sans véritable réflexion, extériorise les déterminations socio-culturelles intériorisées de sa société, se conformant aux pratiques sociales dominantes qu'il a absorbées au fil des années.

À la lumière de ce qui précède, l'habitus socio-culturel, en tant que prédisposition génératrice, apparaît dans le corpus comme un facteur central qui façonne la pensée et le comportement des personnages, en exigeant une conformité aux normes et valeurs établies par l'environnement dans lequel ils évoluent. Il constitue dès lors un élément fondateur d'une vision normative, profondément impliqué dans le processus de perception et de différenciation de l'Autre.

3. Les relations interculturelles sous l'égide de l'histoire coloniale

« La colonisation est une épine plantée dans la chair de l'ancien colonisé »

Mohamed Mbougar Sarr

Près d'un siècle après l'avènement du roman subsaharien francophone en tant que forme dénonciatrice de l'abomination coloniale, le fait colonial continue de constituer une matière littéraire féconde. Face à la manipulation de l'histoire et à l'établissement de rapports de force, nombreux sont les romanciers qui persévèrent dans leur contestation du processus de

déshumanisation des peuples africains et dans la mise à nu des manigances dissimulées derrière la prétendue entreprise civilisatrice :

> Se servir du roman pour remettre en question l'histoire coloniale et ses trompeuses évidences […]. Il s'agit désormais de revivre l'histoire « à niveau » en se débarrassant de toutes les grilles de lecture trop évidentes dont le principal effet est de mettre à distance un drame qui n'a eu autant d'importance que parce qu'il a été vécu dans l'intimité innommée de tant de peuples. (Garnier, 1997, p. 279)

Xavier Garnier souligne dans son analyse des écrits postcoloniaux que le roman constitue l'espace scriptural privilégié où l'on prend du recul par rapport au discours colonial afin de dévoiler des vérités longtemps passées sous silence. L'exploration de la période coloniale constitue dès lors une sorte d'engagement anticolonial, ce qui conduit à la création d'une littérature déconstructiviste du mythe colonial.

Le récit colonial, bien qu'il constitue une pierre angulaire dans la littérature francophone subsaharienne, n'en entrave nullement l'évolution. Loin d'être figée, cette littérature s'est constamment réinventée, tant sur le fond que sur la forme, notamment pendant les années soixante, lorsque les écrivains africains ont choisi d'exprimer leur désenchantement face aux indépendances confisquées, et, plus tard, avec les « enfants de la postcolonie »[6], prometteurs d'une littérature-monde. Par conséquent, la représentation du fait colonial a elle aussi connu de nouvelles orientations, qui varient selon les perspectives esthétiques et idéologiques. C'est également le cas du roman de l'extrême contemporain, où des auteurs comme Alain Mabanckou et Sami Tchak choisissent, chacun à sa manière, de penser la modernité à partir de cet événement fondateur du rapport entre l'Afrique et l'Occident. Cette persistance du passé colonial s'explique aussi par son impact considérable, tant sur les affaires internes des anciens territoires colonisés que sur leurs relations avec les anciennes puissances coloniales :

> Confrontée au problème de l'alternative entre le passé colonial — marqué par les brimades, les abus, les violations des droits humains, etc. — et les réalités postcoloniales avec ses problèmes dont la question migratoire, la littérature africaine francophone tente de tracer la voie au réexamen d'un passé récent dont les conséquences sont permanentes. (Anoh Brou, 2020, p. 7)

Pour ce qui est de l'écriture sarrienne, qui problématise le dialogue entre l'Afrique et l'Occident, la référence à l'histoire coloniale apparaît comme un moyen de questionner sa part dans la complexité du débat interculturel contemporain. Elle explore également le rôle de cette

[6] L'écrivain djiboutien Abdourahman A. Waberi utilise cette expression pour désigner les écrivains africains nés après 1960, dont la production littéraire se situe à la croisée des cultures.

histoire commune dans la construction des rapports entre les deux mondes. Ce recours à l'histoire coloniale permet de mesurer le sentiment du sujet postcolonial face à son ancien oppresseur, ainsi que la manière dont il se sert de cet héritage pour négocier ce rapport, et pour déconstruire une vision réductrice de l'Afrique, souvent présentée comme un simple objet de charité dans le discours de l'Autre. Parallèlement, il permet de mesurer la part de l'Autre dans les problèmes actuels.

C'est à travers le personnage d'Assane que l'expérience de l'aliénation et l'échec de l'assimilation du colonisé sont tracés dans *La plus secrète mémoire des hommes*. Victime de ses ambitions et de sa vive volonté d'appartenir à la race blanche, il incarne le parcours classique du « *candidat à l'assimilation* » (Memmi, 1957). Assane Koumakh intègre l'école coloniale, où il développe une fascination pour la culture et les valeurs occidentales, devient ensuite instituteur et s'installe dans la grande ville, dans le quartier des Blancs. Il se convertit au christianisme, se débarrasse de son style vestimentaire traditionnel et adopte un nouveau nom, Paul, qui reflète sa nouvelle identité : celle d'un « *petit Noir blanc* » (p. 150). Il décide enfin d'accomplir ce qu'il juge être son devoir : partir rejoindre les rangs de l'armée française pour la Grande Guerre, convaincu que cela garantirait l'avenir de son enfant.

Cependant, *« Le candidat à l'assimilation en arrive, presque toujours, à se lasser du prix exorbitant qu'il lui faut payer, et dont il n'a jamais fini de s'acquitter. Il découvre aussi avec effroi tout le sens de sa tentative* » (Memmi, 1973, p. 151). C'est au cours de ce qu'il juge être une opportunité pour un futur meilleur qu'Assane se confronte au sens d'être colonisé et prend conscience de la différence entre lui et les Français, du sentiment d'infériorité issu du racisme et des injustices subies par les appelés africains durant la guerre, ce qui entraîne la désillusion et le regret quant au prix payé pour avoir voulu être l'Autre :

> Dans quelques jours, nous allons commencer une grande bataille. Les Africains seront nombreux à attaquer. Les officiers blancs promettent une grande victoire, essentielle pour la France. L'heure de gloire est venue pour les troupes coloniales. L'heure de gloire a sonné pour les nègres. Heure de gloire, dans leur langue, signifie heure de mort, je crois. (p. 407)

Les choix du personnage ne le concernent pas uniquement lui ; ils se répercutent sur des générations de sa famille. Ainsi, nous assistons à une dislocation familiale favorisée par l'éruption du Blanc : « *j'avais le pressentiment que son départ annonçait de grands malheurs. C'était une brèche qui s'ouvrait dans notre monde, et on ne savait pas encore ce qui pourrait entrer par là, ni ce qui pouvait en sortir* » (p. 148). Le récit remonte au début de la colonisation pour montrer l'origine de ce déchirement. Une mise en parallèle entre la période précoloniale

et la période coloniale est effectuée à travers l'histoire des jumeaux. Assane, charmeur et extraverti, et Ousseynou, timide et replié sur lui-même, ont des caractères si différents qu'ils ne s'entendent pas depuis leur enfance. Devenus jeunes hommes, Ousseynou espère se rapprocher de son frère, mais l'homme que la France a fait de lui rend la tâche impossible : « *À notre différence, s'ajouta une sorte d'animosité mutuelle et profonde. Je trouvais qu'il s'éloignait du monde où il était né ; lui, pensait que je m'y enlisais et m'y enfermais. Il n'y eut bientôt plus aucun dialogue possible* » (p. 150). Le fossé entre les deux personnages continue de se creuser : Assane s'enfonce dans le monde de l'Autre, tandis qu'Ousseynou se tourne vers la culture traditionnelle. La rupture devient définitive quand Assane estime que servir la France passe avant sa famille, laissant derrière lui sa femme enceinte et son frère en colère.

Ousseynou voit l'histoire se répéter avec Elimane, qui obtient une bourse d'étude et décide de partir en France. En choisissant d'explorer ce nouveau monde, ces personnages causent du tort à toute la famille, à l'image de Mossane, qui sombre dans un mutisme interminable et succombe à la démence après que son fils cesse de lui écrire. Ainsi, Ousseynou Koumakh tient l'Occident pour responsable de la perte des deux hommes. Cela engendre en lui un rejet de tout ce qui provient de l'autre rive, une attitude qui persiste et influence plus tard, comme nous l'avons précédemment mentionné, sa relation avec Marème Siga.

Un autre préjudice de la colonisation, exploré dans le texte, est celui du mensonge colonial. Le scandale qui éclate autour du *Labyrinthe de l'inhumain* prend naissance dans la calomnie du personnage d'Henri de Bobinal, un spécialiste de l'Afrique qui invente un mythe fondateur et accuse Elimane de l'avoir plagié. En effet, Bobinal affirme que le roman de T.C. Elimane est une réécriture de la cosmogonie des Bassères, un peuple du Sénégal. C'est dans l'enquête menée par Bollème, publiée en 1948, soit dix ans après le scandale, que le mensonge est exposé. C'est le personnage de Senghor qui lui dévoile que les Bassères, s'ils existent réellement, ne sont pas du Sénégal. À cette déclaration, s'ajoute le témoignage de Paul-Emile Vaillant, rapportant les propos d'un ami à qui Bobinal lui-même aurait confié sa manigance.

Cette facette du mépris colonial condamne Elimane à tant de souffrance. Bobinal incarne l'appareil colonial destructeur, qui s'acharne à maintenir une représentation dévalorisante de l'Afrique afin de perpétuer sa suprématie. En mettant en scène cet aspect destructeur de la colonisation et en illustrant comment un mensonge peut bouleverser la vie d'un individu, l'auteur met en lumière l'ampleur des conséquences néfastes de cette entreprise. T.C. Elimane, autrefois promis à une brillante carrière d'écrivain, est anéanti par cet événement. Les séquelles de cette affaire restent visibles chez lui pour le restant de sa vie. Il

s'enferme aussitôt dans une quête de vengeance et perd sa famille en cours de route, car, à son retour, il ne retrouve personne parmi ceux qu'il avait jadis connus.

En évaluant les dégâts causés par la conquête coloniale, le sujet postcolonial pointe un doigt accusateur vers cet Occident qui a toujours interféré, d'une manière ou d'une autre, en Afrique. Cette position hostile reflète la mémoire collective qui porte encore les stigmates de la période coloniale. Il en résulte que l'Africain reste réticent et méfiant vis-à-vis de tout ce qui est associé au Blanc :

> Notre culture est atteinte. L'épine est dans sa chair et il est impossible de la retirer sans mourir. Mais on peut vivre avec elle et la laisser dans notre corps, pas comme une médaille, mais comme une cicatrice, un témoin, un mauvais souvenir, comme une mise en garde contre les épines futures. Il y aura d'autres épines, avec d'autres formes, d'autres couleurs. (p. 146)

Ces paroles de Ngor aux jumeaux, à l'aube de l'ère coloniale, évoquent le caractère inextricable du traumatisme colonial, qui devrait servir d'avertissement pour les générations futures. Le personnage souligne la nécessité de digérer ce choc, de tirer des leçons de cette expérience douloureuse et de la garder en mémoire afin de mieux affronter les défis à venir. En ce qui concerne la représentation de la colonie dans les textes canoniques, l'historien Achille Mbembe avance qu'elle est :

> Quelque chose dont on ne se souvient pas seulement, mais dont on continue de faire l'expérience, viscéralement, longtemps après sa disparition formelle. […] cette scène semble s'être joué non seulement la confrontation du colonisé à son reflet spéculaire, mais aussi le rapport de capture qui arrima sa descendance à l'image terrifiante et au démon d'autrui dans le miroir ou en tout cas à son totem. (Mbembe, 2007, p. 37)

L'adverbe « viscéralement » affirme que l'expérience coloniale dépasse le simple souvenir douloureux. Il s'agit plutôt d'un traumatisme permanent qui se transmet de génération en génération. Le sujet postcolonial reste subjugué par cet événement incontournable de l'histoire, qui est désormais intégré à son identité, influençant son rapport à lui-même et au monde. L'héritage colonial continue de faire partie de ses expériences bien après la fin de la colonisation. L'image terrifiante de l'Autre évoque les violences infligées aux ancêtres, et le Blanc reste une source de crainte, d'où les rapports complexes, marqués par le ressentiment et la méfiance, qui entravent souvent le dialogue interculturel.

Dans *Silence du chœur*, le personnage de Salomon affirme que l'Europe est responsable de tous les malheurs qui frappent l'Afrique, lors d'un échange avec le curé. Il retrace les grands épisodes de l'histoire commune, de la Traite négrière à l'ingérence continue dans les affaires du continent noir, explorant ses richesses et créant des zones de tension. Dans les deux premiers

chapitres, le narrateur décrit le déchirement intérieur du docteur Pessoto, qui se sent impuissant face à ce qu'il perçoit comme un « *échantillon de la misère humaine* ». Il estime que les ragazzi auraient dû rester dans leurs pays d'origine et ne pas lui imposer ce triste spectacle. De plus, les ragazzi sont accusés d'être cupides et paresseux, ne s'intéressant qu'à l'argent et aux papiers, comme le fait remarquer Veronica lorsqu'elle s'emporte face à leur refus de poser pour le calendrier de Noël. Face aux accusations, Salomon n'hésite pas à rappeler à maintes reprises, tant à ses camarades qu'aux Altinois, que le sentiment réprobateur envers les ragazzi est non seulement injustifié, mais aussi illégitime :

> Ils disent que l'Europe ne peut pas accueillir toutes les misères du monde, alors qu'elle a contribué à créer cette misère. […] Tout ce qu'ils ont fait, tout ce qu'ils font, et la Traite négrière, et la colonisation, et le néo-impérialisme, et le pillage impuni de nos richesses, et les conflits qu'ils créent avant de s'en laver les mains et revenir pour prétendre nous sauver. (pp. 363-364)

Le personnage dénonce ici l'hypocrisie de l'Occident, qui prétend sauver le monde des problèmes qu'il a lui-même créés. Cette perspective critique suggère que l'Europe ne peut se soustraire à ces problèmes, ni échapper à son passé, ni se dédouaner de ses responsabilités. L'accumulation progressive des éléments chronologiques dans l'extrait met en évidence la persistance de l'exploitation de l'Afrique. Cela souligne que la dette continue de s'alourdir :

> Ils nous traitent de singes, de sous-hommes. Comme au temps de l'esclavage. Ils disent ne pas vouloir de nous chez eux. Nous ont-ils demandé la permission lorsqu'ils s'installèrent chez nous ? […] ce qui les effraie chez nous c'est que nous soyons le souvenir du Mal qu'ils ont fait. Leur mauvaise conscience. (p. 364)

Le fait migratoire, engendré par des conditions de vie lamentables, est présenté dans cet extrait comme l'une des conséquences des actes injustes de l'Occident. Les réfugiés africains deviennent alors l'incarnation d'un fardeau moral, reflétant le sentiment de culpabilité qui continue de hanter l'Occident. La question rhétorique de Salomon remet en question une attitude injuste envers l'accueil des ragazzi. Selon le personnage, la désintégration de certaines sociétés africaines est l'œuvre de cette Europe, responsable de fléaux persistants qui continuent de les miner de l'intérieur, à plusieurs niveaux.

Dans *De purs hommes*, la rencontre entre l'Afrique et l'Occident, dans le cadre de la conquête coloniale, est également explorée. En effet, une question centrale émerge concernant la présence des minorités sexuelles dans le continent noir : l'Afrique est-elle vraiment ce continent historiquement sain, pur et exclusivement hétérosexuel, ou est-ce là un déni de la réalité ? Le discours anti-queer, émanant de l'hétérosexualité dominante, condamne fermement

ce phénomène, le considérant comme un fléau étranger aux sociétés africaines. Il s'agit du discours officiel, celui qui est prononcé dans la rue, à la mosquée, dans la maison familiale, à l'université, etc. Il découle d'un enracinement dans les traditions culturelles et religieuses du pays. Le discours anti-queer rejette catégoriquement cette altérité sexuelle, perçue comme une menace par l'ensemble de la société.

L'une des principales raisons pour lesquelles les identités queer sont rejetées, outre le fait qu'elles vont à l'encontre des valeurs sociales et religieuses du pays, est qu'elles sont considérées comme une des séquelles de la colonisation : « *Ça fait partie des nombreux péchés que le Blanc a apportés* » (p. 54), ou encore comme une conséquence de l'ouverture sur ce monde profane, qui ne cesse de séduire les jeunes Africains : « *Ils le font pour imiter les Blancs. Ils ne savent pas que ce qui convient aux Blancs là-bas, chez eux, ne peut pas convenir ici, chez nous. On a nos traditions, notre culture…* » (p. 53). Même M. Coly, qui est lui-même homosexuel, désapprouve la manière dont l'Occident cherche sans cesse à imposer ses propres valeurs au reste du monde, en dépit des différences entre les structures sociales, religieuses et morales. Cette attitude souligne une résistance à la tentation de l'uniformisation qu'entreprennent encore les anciennes puissances coloniales, en cherchant à dicter leurs normes, même en matière de sexualité. C'est aussi un rejet de la dépendance vis-à-vis des méthodes et de la pensée européennes, qui s'étend jusqu'à l'intimité du sujet postcolonial.

Ainsi, les rapports modernes n'échappent pas à l'histoire, ni à la mémoire collective. En mettant en exergue le sentiment de malaise face à cet Autre, les rapports désarticulés, ou encore l'influence du passé sur le présent, l'écriture sarrienne démontre l'effet destructeur de la colonisation, tant sur le plan intérieur qu'extérieur, sur les plans individuel et collectif :

> Après tout, l'homme ne remonte pas le cours de l'histoire comme certains poissons remontent le cours de la rivière ; il ne peut que descendre vers le grand delta, l'extrémité de son destin, avant de se jeter dans la grande mer. (p. 146)

La question de la dette coloniale se manifeste à différents niveaux. La donnée historique, lourde de conséquences, donne lieu à un rapport de méfiance et complique l'échange interculturel entre les deux rives. L'auteur insiste néanmoins sur l'irréversibilité du passé, sur la nécessité d'avancer et de trouver un terrain d'entente.

En définitive, la rencontre avec l'Autre ne saurait être appréhendée, dans notre corpus, comme un simple événement fortuit. Elle s'inscrit dans une logique structurelle, à la fois inévitable et décisive. La perception de la différence, qui émerge lors de cette rencontre, vient ébranler l'habitus de l'individu, ce système de dispositions sous-jacentes qui régissent son

rapport au monde, et secouer les assises normatives du Même. Dans le contexte des relations entre l'Afrique et l'Europe, l'histoire coloniale et ses séquelles continuent d'influencer les modalités de rencontre et d'échange, souvent empreintes de méfiance. Comprendre les dynamiques contemporaines de la rencontre et du processus de mise en altérité suppose dès lors de prendre en compte cet héritage historique, traversé par des logiques de domination, mais aussi par des formes de résistance.

Chapitre II

Ecarts et conflits : naissance de malaises relationnels

1. L'identité marginale à l'intersection des différences

« On ne sort jamais du ghetto. […] On peut aussi avoir, à partir de cet espace, une certaine reconnaissance relevant d'une marge, d'une périphérie »

Mohamed Mbougar Sarr

Dans les cas extrêmes de mise en altérité, lorsque la différence est perçue à travers «*le filtre déformant de l'imaginaire* » (Boia, 1998), et sous une normativité rigide, des attitudes hostiles envers l'Autre se déclenchent. En effet, le rejet de l'Autre commence par le refus de l'accepter dans sa différence, par la tendance à signaler ses traits jugés « anormaux » ou « étranges », qui perturbent, et à envisager la possibilité de le « normaliser » pour le ramener à une réalité conforme. Cette dynamique engendre des rapports malsains et des malaises relationnels, souvent accompagnés de lourdes conséquences, telles que la marginalisation, voir l'exclusion de l'Autre.

La marginalité est un concept transversal qui se situe au carrefour de plusieurs disciplines. Elle renvoie un état à la fois physique et symbolique. On évoque notamment la marginalité spatiale, sociale, culturelle, entre autres. Le terme « marginalité » se réfère initialement à l'état de ce qui se situe en marge, sur le bord ou à la frontière. En géographie, il désigne une certaine distance de la périphérie par rapport au centre, ce dernier étant le point référentiel, « *l'espace structurant* » (Rioux, 1998) qui dicte les valeurs normatives ou institutionnelles. Sur le plan socio-culturel, la marginalité s'inscrit dans la dichotomie norme/déviance. Nous parlons de marginalité sociale ou culturelle lorsque des individus ou des groupes évoluent en marge d'une société, en raison de leur non-conformité sociale, économique ou culturelle. Le marginal est donc celui qui se trouve en marge de la société, considéré comme atypique, différent ou secondaire, et perçu comme inapte à intégrer le centre :

> […] dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité. (Foucault, 1971, pp. 10-11)

La non-conformité ou la déviance de certaines personnes est définie par un pouvoir hégémonique, c'est-à-dire par une prédominance idéologique, qui impose un ensemble de pratiques et de valeurs comme normes sociales et culturelles. Cette périphéricité des individus échappant à la centralisation et à l'hégémonie sociale est perçue comme une menace, susceptible de mettre en danger les repères normatifs et d'entraver toute tentative de maintenir une certaine homogénéité socioculturelle. Le discours hégémonique du Même présente l'Autre comme radicalement différent et le relègue à une position marginale par rapport à ses propres

normes. L'hégémonie se manifeste donc dans une vision centrée sur le soi, qui s'affirme en opposition à l'Autre et peut prendre différentes formes.

Dans notre corpus, l'hégémonie est d'abord raciale : il s'agit d'une hégémonie blanche occidentale, où les valeurs de la race blanche sont considérées comme référentielles, comme la norme, le centre. Elle témoigne de la tentative de cette race dite supérieure, depuis plusieurs siècles déjà, de contrôler les autres races et de les soumettre à son pouvoir, en faisant usage de sa supériorité économique. C'est une manière de maîtriser l'Autre, de l'assujettir, d'éradiquer toute menace et de perpétuer son influence. Pour Antonio Gramsci[7], le maintien du pouvoir d'un certain groupe ou d'une certaine classe sur le reste ne repose pas uniquement sur la force matérielle ou physique. Il s'exerce aussi à travers les valeurs et les idées que l'on essaie d'inculquer aux autres, notamment aux groupes minoritaires, qui finissent par adopter la vision du monde du groupe dominant.

Il est également question d'une « hégémonie hétérosexuelle » (Butler, 1993), qui exclut les identités sexuelles jugées dérangeantes, voire inadmissibles. Les personnes aux préférences sexuelles « atypiques » sont perçues comme des intrus, des menaces pour les mœurs et les valeurs établies :

> […] on qualifie de normal ce qui se rencontre dans la *majorité* des cas mais aussi ce qui est tel qu'il *doit* être, ces deux significations, quoique distinctes, étaient indissociables. Ce qui veut dire que la norme n'est jamais purement et simplement déduite de la moyenne des phénomènes ou des comportements observés, qu'elle est toujours instituée à partir d'un jugement de valeur porté sur ces phénomènes ou ces comportements. Affirmer que l'hétérosexualité est normale, par conséquent, ce n'est pas se borner à un constat objectif fondé sur la réalité observable, c'est en même temps porter un jugement, indiquer une préférence. Cette dimension subjective est d'autant plus importante à souligner qu'il n'y a de norme qu'en fonction d'une exigence de normalisation, que la norme ne tire son sens que de l'existence de faits ou de comportements qui lui échappent ou lui résistent et qui seront dès lors rejetés dans la catégorie de l'anormal. (Roussel, 1998, p. 54)

L'hétérodoxie de certains individus, en raison de leur différence, les expose à toutes sortes de stigmatisations et les place dans un statut marginal : « *La différence qui implique l'incompréhension, voire la crainte, explique en effet l'intolérance dont le marginal est fréquemment la victime*» (Bouloumié, 2003, p. 12). La marginalité existe néanmoins à des degrés divers. Elle varie en fonction des sociétés, des époques, des sphères géographiques et

[7] Philosophe marxiste italien du XX^{e} siècle qui a développé le concept d' « hégémonie culturelle » selon lequel l'obtention du pouvoir passe par les idées et les valeurs.

culturelles, ainsi qu'en fonction des transformations des valeurs régulatrices et prescriptives, ou des normes instituées :

> La marginalité reste relative. Elle est liée à un groupe institutionnalisé, à une époque, dans un lieu donné et en référence à une norme sociale ou juridique. Le marginal est celui qui vit en marge du groupe, en dehors de son époque, de son lieu d'origine, qui ignore les normes, ne peut s'y conformer. La marginalité renvoie donc à des contenus et des définitions très variables, mais implique toujours une forme, de transgression par rapport à une norme (Feuillebois-Pierunek et Ben Lagha, 2015, p. 9).

Afin de comprendre les dynamiques de pouvoir et d'oppression qui entraînent la mise en marge et, éventuellement, l'exclusion des personnages sarriens, nous adopterons une approche intersectionnelle. Celle-ci permettra d'analyser les enjeux liés à leur marginalité, ainsi que la manière dont différents facteurs s'articulent pour conduire à la mise à l'écart de l'Autre.

La notion d'intersectionnalité trouve son origine dans les études féministes des années 1980. Elle est élaborée par la juriste américaine Kimberlé Cranshaw, dans le cadre de l'analyse de la situation discriminatoire des femmes noires aux Etats-Unis. Le terme a fait sa première apparition en 1989, dans son article intitulé « Démarginaliser l'intersection de la race et du sexe : une critique féministe noire du droit antidiscriminatoire, de la théorie féministe et des politiques de l'antiracisme »[8]. Cranshaw y invite à considérer les différents facteurs de discrimination, notamment la race et le sexe, dans leur croisement, autrement dit, comme des catégories interdépendantes et non comme des critères discriminants isolés. L'article en question soutient que des individus considérés comme « *multipty-burdened* » se trouvent défavorisés par le traitement séparé des formes d'oppression, au profit d'autres groupes moins affectés. Il illustre le cas des femmes noires, souvent marginalisées, voire exclues de la lutte féministe, en raison de la focalisation sur une catégorie plus privilégiée : les femmes blanches. L'auteure place l'identité des femmes afro-américaines à l'intersection de plusieurs facteurs discriminants. Elle invite à considérer ces derniers dans leur interaction, en mettant l'accent sur la complexité de la discrimination subie par la femme noire aux États-Unis, en raison de l'interconnexion des systèmes d'oppression.

L'intersectionnalité s'est développée pour devenir une notion incontournable en sciences sociales et humaines, analysant les imbrications des inégalités et des injustices auxquelles sont confrontés certains groupes minoritaires. En littérature, l'approche intersectionnelle offre une perspective pertinente pour analyser la caractérisation et la

[8] Titre original : *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex : A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*.

configuration identitaire d'un personnage, en croisant différents facteurs tels que la race, la classe sociale et le sexe, entre autres. Xavier Garnier (2015) invite à penser les personnages littéraires comme des « *puissances intersectionnelles* »[9]. Il considère que cette notion est particulièrement adaptée pour saisir leur processus de subjectivation et d'individualisation, ainsi que pour interroger les mécanismes de domination, de marginalisation et d'exclusion.

Sans nier l'agentivité[10] du sujet africain dans le corpus, il demeure néanmoins soumis au regard et au discours souvent réducteurs de l'Occident. Cette tendance à dénigrer l'Autre et à le considérer comme inférieur résulte de l'interaction de quatre facteurs, qui se combinent pour façonner une forme de discrimination singulière et complexe, propre à l'homme africain, et que d'autres groupes ne peuvent expérimenter de la même manière. Ainsi, la marginalité de l'homme noir dans le corpus découle de la confluence de la race, du genre, de la culture et de l'âge, une combinaison propice à la création des différences et à l'accentuation des inégalités.

La race noire a souvent été associée à un ensemble de préjugés. Ces présupposés raciaux émanent de : « *Toute théorie faisant état de la supériorité ou de l'infériorité intrinsèque de groupes raciaux ou ethniques qui donneraient aux uns le droit de dominer ou d'éliminer les autres, inférieurs présumés* »[11]. Leurs fondements se trouvent dans le contexte colonial et son héritage, dans la prétendue mission civilisatrice qui a légitimé les expéditions et qui a été présentée comme la raison justifiant le droit de dominer tout un continent jugé incapable de se prendre en charge.

À l'intersection du genre et de la race, la masculinité africaine est représentée comme le symbole de l'endurance, de la force corporelle et de la vigueur sexuelle. Ces caractéristiques ont souvent justifié l'exploitation de l'homme noir et sa réduction en esclavage, en le présentant comme un sauvage dépourvu de raison et le rattachant à état primitif : « *L'homme africain passe ainsi pour le "bon sauvage", encore en proie aux caprices de son environnement, démuni sans l'aide de colons blancs et européens pour lui apporter la civilisation et le progrès* » (Fauvelle, 2019). La méconnaissance des cultures africaines, dont les spécificités ne correspondent pas à celles des civilisations occidentales, a engendré une perception erronée des pratiques culturelles et spirituelles du continent africain. En effet, les valeurs communautaires des peuples africains, qui prônent une existence harmonieuse entre les différents aspects de la vie, s'opposent à la vision occidentale, capitaliste et individualiste :

[9] https://genretautor.hypotheses.org/83
[10] Ce concept désigne la capacité d'agir délibérément sur sa propre existence et sur son environnement.
[11] Article 2, Paragraphe 1 de la *Déclaration sur la race et les préjugés raciaux* de l'UNESCO.

« *[…] dans la vérité de ce qu'est la culture africaine : un art d'être qui pouvait réunir, sans tension, en une synthèse harmonieuse le travail et la vie, le jeu et la passion* » (Mudimbe, 1982, p. 96). La perception occidentale déformée des cultures africaines témoigne d'un ethnocentrisme, c'est-à-dire d'une tendance à évaluer les autres cultures selon ses propres normes, ce qui les réduit à des stéréotypes et à des aspects superficiels, sans tenir compte de leur complexité et de leur richesse en matière de traditions, de coutumes, d'histoire, de spiritualité, d'art, etc.

À ce croisement, le facteur de l'âge vient s'ajouter en tant que source de défis supplémentaires. Au moment de la rencontre de l'Autre, de la naissance du malaise relationnel, les protagonistes sont de jeunes hommes qui accueillent la vie à bras ouverts. Elimane, Diégane, Jogoy, Fousseyni, Ndéné entament à peine leur parcours dans le monde, remplis d'une volonté ardente de découvrir ce que la vie leur réserve et d'y laisser leur empreinte. Cependant, une multitude de stéréotypes est souvent associée à la jeunesse. En effet, les jeunes individus sont fréquemment étiquetés comme immatures, agressifs, paresseux, téméraires et impulsifs, ce qui complique la situation de ces personnages.

Etre un jeune homme africain migrant en Europe représente une réalité délicate et complexe. Cette combinaison de facteurs tend à présenter l'homme noir dans le discours de l'Autre comme un être sauvage, incompétent et imposteur, créant autour de lui une forme de crainte. Cela alimente dès lors un ensemble de stéréotypes liés à l'Africain tels que la fainéantise, la médiocrité, l'illettrisme, la brutalité, le pillage, l'égocentrisme et l'ingratitude. En plus des défis d'adaptation linguistique, économique, sociale et culturelle, ces clichés rendent le parcours des jeunes migrants africains d'autant plus ardu. Ils favorisent des attitudes discriminatoires qui se manifestent par le rejet, contribuant à leur marginalisation et à leur exclusion.

Les réfugiés d'Altino sont immédiatement confrontés à cette discrimination intersectionnelle, notamment au cours de la marche vers leurs logements, lorsqu'un mannequin représentant un homme noir est brûlé en signe de protestation contre leur présence dans la ville :

> Détrousseurs ! On vous troussera ! Nègres ! Je vous chasserai ! On est chez nous ! Boxeurs ! On est chez nous ! Orang-Outans ! Hommes de Cales ! On est chez nous ! Profiteurs ! Chez nous ! Fainéants ! Chez nous ! Voleurs ! Nous ! (p. 79)

Ces déclarations stigmatisantes utilisées pour accueillir les migrants témoignent d'une hostilité profonde et tenace à leur égard. Les ragazzi sont perçus comme une menace

susceptible d'aggraver la situation socioéconomique de la ville. L'utilisation répétée de l'expression « chez nous » dans l'extrait reflète un sentiment de possessivité. Elle exprime la peur de voir sa sphère envahie par cet Autre et insiste sur la supposée illégitimité de sa présence. Les défis économiques, les différences culturelles et les préoccupations en matière de sécurité sont constamment invoqués pour justifier ce rejet. D'ailleurs, les Altinois attribuent automatiquement aux réfugiés tout acte de sabotage ou de vandalisme, comme dans l'affaire des canalisations, malgré l'absence de toute preuve concrète. De plus, le refus des ragazzi de poser pour le calendrier de Noël, pour des raisons principalement religieuses, est interprété comme un signe d'ingratitude. Enfin, ils sont les premiers à être suspectés du massacre qui a eu lieu à la *Tavola di Luca*. Les journalistes venus couvrir l'événement se montrent satisfaits lorsque Falconi laisse entendre que les ragazzi sont probablement impliqués dans les meurtres.

Dans le cadre de son enquête, le chef de la gendarmerie interroge les ragazzi qui se rassemblent dans l'appartement de Salomon : « *Vous aimeriez bien que ce soit nous, n'est-ce pas ? La vérité, capitaine, je vais vous la dire. Que nous ayons ou non tué ces gens, on nous accusera et on nous nuira* » (p. 491). Salomon offre ici un aperçu de l'injustice à laquelle les migrants d'Altino sont confrontés. En exprimant la conviction qu'ils seront désavantagés quoi qu'il arrive, le personnage met en lumière le sentiment d'insécurité qui accompagne ces jeunes Africains, lié à leur identité, à leur statut social de réfugiés, et au rejet qu'ils subissent tout au long de l'aventure.

Le discours de haine tenu par Maurizio trouve tout son appui dans la précarité dans laquelle vivent les Altinois, qu'il attribue aux réfugiés. Dans le but d'asseoir un pouvoir hégémonique en vue de leur expulsion, Maurizio œuvre activement à leur mise en péril sous de multiples formes. Il organise des réunions et des débats au cours desquels il propage de la haine à leur encontre. Mais c'est surtout à travers les appareils politiques qu'il exerce son influence la plus décisive. Il retourne le maire contre eux en lui promettant un siège au Sénat. Ce faisant, il obtient son aide pour placer l'un de ses complices, Calvino, à la tête de la CRISE, afin de pouvoir refuser les papiers aux ragazzi.

Tout cela conduit à la catégorisation du jeune migrant africain comme une menace pour la sécurité sociale et économique, ce qui entraîne l'émergence d'identités marginalisées. Les attitudes et les politiques hostiles à leur égard restreignent leurs opportunités et entravent leur intégration dans ce nouvel espace, renforçant ainsi le clivage entre les jeunes migrants et la société d'accueil. Cependant, comment cette position marginale s'exprime-t-elle dans le texte ?

La marginalité des ragazzi est d'abord géographique, à travers le choix d'Altino, en Sicile, une région frontalière de l'Europe, comme cadre spatiale de la fiction. Cet espace, situé en périphérie de l'Europe, devient un espace d'enfermement pour les jeunes migrants, qui n'en franchissent jamais les frontières : « *Altino se trouvait à l'intérieur de ses terres, au milieu d'une campagne qu'on eût pu croire jaillie d'un vers de Géorgiques* » (p. 22). Ces personnages sont ainsi confinés une petite bourgade encerclée de collines. Dès leur arrivée en Sicile, les ragazzi sont rapidement évacués de Catane, le chef-lieu de la région. Ce déplacement du centre vers la périphérie incarne dès lors leur marginalisation géographique.

La marginalisation des migrants revêt également un aspect symbolique. L'emploi du terme « ragazzi » pour les désigner reflète l'entrelacement des facteurs qui contribuent à leur mise à l'écart. Ce terme est le pluriel de « ragazzo », qui signifie en italien un enfant ou bien un jeune homme n'ayant pas encore atteint l'âge adulte. Utilisé pour désigner un groupe de jeunes, il permet de définir, dans ce contexte, une catégorie distincte de la société altinoise. En désignant les réfugiés collectivement par ce mot, leurs identités individuelles sont reléguées au second plan. Le terme suggère également un manque de maturité, d'autonomie et d'expérience, lié à leur jeune âge, impliquant ainsi une incapacité à prendre des décisions et un besoin d'être encadrés. Cela sert à justifier leur exclusion des processus décisionnels, y compris sur les questions qui les concernent directement : « *nous sommes là, en train de les réduire à un pronom. "Ils" et "eux" ne sont pas là* » (p. 202). La réunion qui se tient dans les locaux de Santa Marta, réunissant tous les membres de l'association pour discuter du refus des réfugiés de poser pour le calendrier de Noël, illustre bien ce processus de marginalisation. Bien qu'ils soient au cœur du débat, les ragazzi ne sont pas invités à y prendre part ni à s'expliquer, laissant leur posture sujette à diverses interprétations et alimentant ainsi le malentendu.

Un autre exemple de cette mise en marge est l'attitude des Rivera, le couple de peintres, qui ignorent délibérément ces jeunes venus se réfugier dans leur ville :

> […] le phénomène leur parut mineur, sans aucun potentiel esthétique. Ils avaient tous deux pensé que c'était là une réalité vulgaire, trop sociale et restrictive, impropre à générer de la création. Toutes ces souffrances, toutes ces détresses, cette étouffante administration, cette misère, étaient inintéressantes, aliénantes pour de véritables artistes. Alors ils ignorèrent superbement les ragazzi et toutes les activités liées à leur accueil. (p. 157)

Ce passage dépasse la question du rôle de l'artiste et de l'art désengagé, celui qui choisit de se tenir à l'écart des enjeux sociopolitiques et de l'indifférence de certains créateurs face aux réalités qui les entourent. Les Rivera estiment que le malheur des migrants est insignifiant et que ces derniers ne peuvent en rien contribuer à leur création artistique. Le vocabulaire

péjoratif employé pour décrire la réalité des ragazzi reflète un sentiment de mépris à l'égard de cette catégorie de la société, jugée inférieure et dépourvue de mérite.

La marginalisation des ragazzi se manifeste pareillement dans le traitement que reçoit la question de la migration clandestine de la part des médias et des politiques, qui réduisent souvent les migrants à des chiffres, à des statistiques, comme le confirme Jogoy après la découverte des débris du naufrage dont il a échappé, ainsi que des trente-sept cadavres de ses compagnons de voyage :

> À la télé ou dans les journaux, on n'en parla pas très longtemps. Cela occupa un encart, un petit communiqué, l'espace d'un entrefilet. On l'indiqua sur un bandeau rouge qui défilait au bas de l'écran avec de vagues avec de vagues informations et quelques chiffres. (p. 177).

Les termes « encart », « petit communiqué » et « entrefilet » reflètent la banalisation de la tragédie migratoire, qui occupe des espaces restreints et peu visibles dans les médias, suggérant un fort manque d'intérêt pour ce qui est perçu comme un événement récurrent et mineur. Cela est d'autant plus marqué par son apparition sur le bandeau rouge défilant, situé en marge de l'écran, généralement réservé aux informations secondaires, jugées indignes d'un affichage en plein écran.

Confrontés aux contraintes imposées par la société d'accueil, les ragazzi finissent par se marginaliser eux-mêmes, en s'enfermant dans leur propre univers, où ils réfléchissent sur leur situation et la remettent en question, dans l'attente d'un événement qui les tirera de ce contexte fragile et instable. Progressivement, les migrants d'Altino se replient dans leurs logements, se déplacent en groupe et abandonnent les cours d'italien, manifestant ainsi un refus de communiquer avec la société d'accueil.

D'un point de vue éthnocritique, les migrants dans le texte de Mohamed Mbougar Sarr sont des personnages liminaires, des non ou mal initiés (Scarpa, 2009), car, après tant d'épreuves, ils n'atteignent pas la phase d'agrégation qui se concrétise, dans leur cas, par le passage devant les commissions et l'obtention des papiers. D'ailleurs, la deuxième partie, intitulée « Dans l'attente », constitue la plus grande partie du récit. Elle correspond à la période de marge, ou à la phase liminaire selon le vocabulaire d'Arnold Van Gennep :

> […] tout personnage (surtout s'il s'agit de romans de formation) se trouve sans doute amené à traverser une ou plusieurs étapes de « marge » (avec plus ou moins de succès, et plutôt moins que plus dans le roman moderne qui «archive les anomalies » mais il nous a semblé que certains d'entre eux précisément ne la traversaient pas du tout, ne « passaient » pas et c'est à ces figures bloquées sur les seuils, figées dans un entre-deux constitutif et définitif, « inachevées » du point de vue qui est le nôtre ici, que nous

> proposons de réserver l'étiquette de « personnage liminaire ». (Scarpa, 2009, p. 27)

Les ragazzi demeurent à Altino, dans cette région qui borde l'Europe rêvée. Ils sont exclus du statut tant désiré et pour lequel ils ont risqué leur vie, celui du migrant prospère, ouvert sur le monde et capable de subvenir aux besoins de sa famille laissée derrière lui. Ces personnages ne s'accommodent ni ici ni ailleurs. Ils ont quitté leur pays, mais y pensent toujours, pris par un sentiment de honte, dû à l'incapacité d'y rester ou d'y retourner. À cela s'ajoute le sentiment de ne pas appartenir à ce nouvel espace qu'est Altino. C'est ce que le sociologue Abdelmalek Sayad appelle « la double absence » du migrant : « *absent là où on est présent- présent effectivement ici et fictivement là- et doublement absent- absent fictivement ici et effectivement là* » (2006, p. 162).

La question du centre et de la périphérie revient dans *La plus secrète mémoire des hommes* avec la « ghettoïsation » des littératures francophones, une appellation regroupant les écrivains d'expression française hors de l'Hexagone. Il s'agit d'une classification fondée sur les origines des écrivains, fortement contestée depuis des années, notamment à travers le manifeste intitulé *Pour une « littérature-monde » en français*[12], publié en 2007 dans *Le Monde*. Ce manifeste littéraire a été signé par quarante-quatre écrivains, parmi lesquels Amin Maalouf, JMG Le Clézio, Alain Mabanckou et Edouard Glissant. Ces écrivains y prônent la transcendance du nationalisme et la libération de la littérature de « *son pacte exclusif avec la nation* », afin d'embrasser une vision cosmopolite et une ouverture sur le monde.

Ainsi, il en est question dans le récit du *« gigantesque pouvoir de dire ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas, de tracer les limites de l'art littéraire, [qui] appartient exclusivement à ceux qui se donnent, et à qui on accorde, le droit de légiférer littérairement »* (Casanova, 1999, p. 50). En effet, le texte met en contraste « le Ghetto littéraire » et le champ littéraire français, en abordant la question des instances éditoriales et de la réception des œuvres des écrivains d'origine africaine. À travers l'expérience de Diégane Latyr Faye, il montre comment le lectorat et la critique africains se réfèrent à la critique littéraire française, considérée comme le centre, pour légitimer les écrivains et les œuvres :

> Il m'avait fallu attendre quatre ou cinq mois après sa publication pour qu'on le tirât du Purgatoire de l'anonymat. Un journaliste influent, spécialiste des littératures dites francophones, l'avait chroniqué en mille deux cents caractères espaces comprises dans *Le Monde* (Afrique). (pp. 25-26)

[12] Le lien vers le manifeste : https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html.

Après la parution d'*Anatomie du vide*, le premier roman de Diégane, le jeune écrivain fait face à l'effacement médiatique dont souffrent souvent les écrivains africains. Il est à noter que l'article en question est paru dans une rubrique consacrée à l'actualité africaine, abordant divers domaines de manière disparate, ce qui constitue un autre moyen de séparer l'Afrique du reste du monde :

> Sa dernière phrase m'avait accolé la locution redoutable, voire dangereuse, diabolique même, de « promesse à suivre de la littérature africaine francophone » […]. Elle suffit, par conséquent, à me valoir une certaine attention dans le milieu littéraire de la diaspora africaine à Paris […] Ce petit écho parvint chez moi, au Sénégal, et l'on commença à s'intéresser à moi puisque Paris l'avait fait […] (p. 26)

Le passage souligne l'intensité de l'impact du monde littéraire français sur le monde littéraire africain, qui lui reste subordonné : « *Même si cette littérature dispose d'institutions, d'événements et d'éditeurs spécialisés, elle reste attachée au centre parisien par des liens linguistiques, économiques et symboliques* » (Tervonen, 2005, p. 105). C'est grâce à l'article du *Monde* que l'auteur novice reçoit néanmoins une certaine attention, principalement de la part du Ghetto littéraire, plutôt que du monde littéraire dans son ensemble. Il s'agit d'une critique explicite que Sarr adresse à la tendance du monde africain à se tourner vers Paris, la « *banque centrale symbolique* » littéraire (Casanova, 1999), afin de définir ses propres centres d'intérêt en termes d'œuvres littéraires.

De cette manière, le Ghetto littéraire devient une sorte de prison, une enclave des littératures en dehors de la France métropolitaine, symbolisant le refus d'offrir à l'Africain l'accès au monde littéraire français. Il en va de même pour les autres écrivains africains évoqués dans le récit, qui subissent, sous diverses formes, cette discrimination. Faustin Sanza, par exemple, l'un des jeunes écrivains africains de Paris, se reconvertit en critique après l'échec de son poème épique *Le Badamier barbare*. Diégane évoque également William K. Salifu qui, après un succès mondial, est accusé d'avoir fait appel à un « nègre littéraire », ses autres livres étant considérés comme décevants et ne correspondant pas aux attentes.

En plus de la réception des œuvres, influencée par « *la banque centrale* », et de la marginalisation des littératures dites francophones, s'ajoute la passivité des précurseurs face aux étiquettes réductrices attribuées à la littérature africaine :

> […] les auteurs africains des générations précédentes : nous les tenions pour responsables du mal qui nous frappait :le sentiment d'être incapables ou de n'avoir pas le droit (c'est pareil) de dire d'où nous venions ; puis nous les accusions de s'être laissé enfermer dans le regard des autres, regard-guêpier, regard-filet, regard-marécage, regard guet-apens qui

> exigeait d'eux, à la fois, qu'ils fussent authentiques- c'est-à-dire compréhensibles. (p. 57)

Diégane Latyr Faye estime que la soumission au jugement de l'Autre réside en grande partie dans l'incapacité des anciennes générations d'écrivains à revendiquer pleinement leur originalité littéraire. En se conformant aux attentes et aux canons esthétiques définis par le centre dominant, ces écrivains n'ont pas su se défendre contre les préjugés et les stéréotypes, ni même de s'affranchir de l'emprise de la critique occidentale. Par leur attitude passive, les anciennes générations sont dès lors tout autant responsables de la marginalisation de la littérature africaine, en permettant la perpétuation de la perception selon laquelle cette littérature est minoritaire et périphérique.

La mise en marge de la littérature africaine, telle qu'elle est représentée dans *La plus secrète mémoire des hommes*, est le résultat d'un processus multidimensionnel et intersectionnel. Elle émerge de l'interaction des facteurs cités : la dépendance vis-à-vis de Paris, l'héritage littéraire et la passivité des écrivains eux-mêmes. Mais cette marginalisation est aussi le fruit de l'entrelacement de clichés associés à l'écrivain d'origine africaine.

Dans le cadre de son enquête, Diégane se tourne vers les archives, où il découvre les articles ayant constitué le procès public d'Elimane et de son livre. Chacun de ses articles adopte un angle d'attaque bien particulier visant à discréditer le livre et son auteur, tout en développant une argumentation nourrie de préjugés. Trois articles en particulier forment un tourbillon duquel T.C. Elimane ne semble jamais pouvoir s'échapper.

Brigitte Bollème prend comme point d'appui le supposé illettrisme des Africains, ainsi que leur supposée inaptitude à répondre aux tentatives d'instruction coloniale, une vision réductrice visant à maintenir l'image d'une civilisation africaine primitive et stagnante, incapable de s'adapter aux normes occidentales :

> On veut bien que la colonisation ait fait des miracles d'instruction dans les colonies d'Afrique. Cependant, comment croire qu'un Africain ait pu écrire comme cela en français ? […] S'il s'agit, improbablement, d'un des nègres de nos colonies, il y aurait là de quoi commencer à croire à la puissante magie qu'on leur prête. (pp. 87-88)

Cette approche sarcastique sert essentiellement à exprimer un déni des capacités intellectuelles de tout Africain. Elle renforce la critique de la raison africaine, en sous-entendant que celle-ci ne peut s'adapter, voire s'élever à la rationalité occidentale. L'allusion à la magie, avec l'emploi du conditionnel présent, constitue un dénigrement supplémentaire des croyances traditionnelles africaines, représentées comme incultes et dénuées de tout fondement. Ces propos justifient implicitement la colonisation, en la présentant comme moyen d'éduquer et de

civiliser les peuples africains jugés intellectuellement inférieurs, notamment à travers l'emploi du terme « instruction ». En somme, cette critique reflète un jugement de valeurs condescendant, basé sur l'infériorité intellectuelle présumée de l'Africain.

Le deuxième cliché exploité pour justifier l'attaque contre Elimane est celui de la sauvagerie et de la brutalité de la race noire. L'intrigue du *Labyrinthe de l'inhumain* est prise comme le reflet de cette barbarie. Le texte en question relate l'histoire d'un roi qui brûle ses aînés et disperse leurs restes en raison d'une prophétie. Edouard Vigier-d'Azenac, un célèbre journaliste du *Figaro,* s'attaque au contenu du livre en abolissant les frontières entre fiction et réalité, assimilant tous un continent à un personnage fictif dont les actes ne devraient pourtant relever que du cadre textuel :

> La barbarie des Africains n'est pas qu'imaginaire […]. Toutes ces pages sans grâce montrent que la civilisation n'a pas encore pénétré les veines de ces négrillons, qui ne sont bons qu'à piller, ripailler, trousser, brûler, s'enivrer, forniquer, idolâtrer des arbustes, tuer […]. (pp. 93-94)

Le commentaire du journaliste offre une image diabolisante et déshumanisante des Africains. L'idée selon laquelle la civilisation n'a pas encore pénétré leurs veines insinue que l'Afrique est figée dans un état barbare et primitif. Cette vision est renforcée par la succession des verbes « piller, ripailler, brûler, etc. », présentés comme leurs seules activités.

Enfin *Le Labyrinthe de l'inhumain* n'est pas au goût des Occidentaux. En effet, le texte déçoit car il ne répond pas à leurs attentes, incapable de satisfaire leur besoin de dépaysement exotique :

> Nous attendions à plus de couleur tropicale, plus d'exotisme, plus de pénétration dans l'âme purement africaine […]. L'auteur a des lettres. Mais où est l'Afrique véritable dans tout cela ? La grande faiblesse de ce livre est d'être trop peu nègre. (p. 98)

Dans son article paru dans *La revue de Paris,* Tristan Chérel déplore le manque de « couleur tropicale » et « d'exotisme », suggérant que la fiction ne correspond pas aux clichés préconçus. Il estime qu'il est possible de pénétrer et de comprendre l'âme africaine, de discerner ce qui est authentiquement africain de ce qui ne l'est pas.

Notons que tous ces éléments sont également une manière de justifier et de légitimer l'oppression coloniale. Ils s'entrelacent pour façonner le tragique d'Elimane et lui refuser une place parmi les grands noms de la littérature, bien qu'il soit un brillant homme de lettres :

> Je suis ensuite passé à la bibliothèque, pour jeter un œil aux parutions remarquables de l'an 1938. Elles m'ont révélé une promotion littéraire, poétique et philosophique française de premier plan : Bernanos, Alain, Sartre, Nizan, Gracq, Giono, Aymé, Troyat, Eve Curie, Saint-Exupéry,

> Caillois, Valéry… Rien de moins. Mais pas l'ombre d'un T.C. Elimane ni d'un *Labyrinthe de l'inhumain*. (p. 49)

Le nom de T.C. Elimane est omis de la liste des écrivains ayant marqué l'année 1938, bien que son œuvre ait fait couler beaucoup d'encre. Cette omission traduit son exclusion du monde des lettres et l'étouffement d'un talent prometteur qui aurait pu contribuer significativement à la littérature de l'époque. Il convient de souligner l'absence totale de noms d'écrivains noirs, alors que cette année correspond à une période cruciale de la littérature africaine, marquée par la confirmation du mouvement de la Négritude. C'est en effet au cours de l'année 1938 qu'ont été publiés *Retour de Guyane* de Léon Damas et de *Doguicimi* de Paul Hazoumé, deux œuvres majeures des littératures francophones.

Enfin, la mise à l'écart de Ndéné Gueye dans *De purs hommes* s'opère progressivement à travers l'accumulation et la combinaison d'événements et d'actions qui vont à l'encontre de la volonté générale :

> Factuellement, la rumeur avait raison : je m'étais plusieurs fois recueilli sur la tombe d'Amadou après ma première rencontre avec sa mère, j'avais passé une soirée avec le *góor-jigéen* le plus réputé du pays et j'avais enseigné Verlaine à l'université. (p. 156)

Le processus de marginalisation du narrateur est déclenché, en premier lieu, par sa décision de séparer l'artiste de l'homme, en refusant de mêler le « moi social » au « moi profond »[13]. En ignorant l'avis ministériel, qui interdit l'enseignement des auteurs dont la sexualité est jugée non conventionnelle et traîne dans sa boite mail depuis environ deux semaines, le jeune enseignant choisit d'introduire ses étudiants à la poésie de Verlaine. Outrés par ce choix, ces derniers décident d'en informer la direction et de protester. En insistant sur le fait que la vie privée de Verlaine ne change rien à la qualité de ses poèmes, Ndéné se trouve confronté à la colère de ses étudiants, qui se révoltent contre lui, désertent progressivement son cours et finissent par le boycotter.

Le narrateur est aperçu en compagnie de Samba Awa Niang, dont l'identité est bien connue de tous à Dakar, dans un lieu public du quartier du Plateau, un dimanche soir. Le Plateau, également appelé « centre-ville », est l'un des quartiers les plus fréquentés de la capitale, particulièrement animé le dimanche soir, lorsque la vie nocturne bat son plein et que les clubs et bars sont bondés. Ndéné passe la soirée dans un bar, en pleine discussion avec le

[13] Ce sont deux notions développées par Marcel Proust dans son *Contre Sainte-Beuve* (1954). Le moi profond, étant l'être créateur, se distingue de l'être social représentant, cette partie superficielle de l'homme qui se présente au monde. Selon Proust, on ne peut prétendre connaître l'écrivain par le biais de sa vie sociale. L'artiste se révèle uniquement à travers l'écriture.

plus célèbre *góor-jigéen* du Sénégal, sous les regards de tous, jusqu'à l'heure de la fermeture. Ils quittent ensuite les lieux ensemble, marchent côte à côte dans la rue, avant de se séparer.

Le personnage rend visite à la mère d'Amadou à plusieurs reprises dans la « maison maudite », cet endroit que tout le monde évite, car c'est là où repose le corps du défunt. Il s'y rend pour tenir compagnie à la dame, toujours en deuil depuis que le corps de son fils a été profané et que l'on lui refuse une sépulture digne ou une tombe.

Tous ces faits contribuent à forger la rumeur selon laquelle Ndéné est un homosexuel avéré, entraînant ainsi sa mise en marge. L'accusation qui pèse sur lui se base sur des actes associés à la représentation sociale de l'homosexuel. C'est l'intersection de ces événements, qu'il qualifie lui-même de vérités factuelles, qui façonne son statut de marginal et le stigmatise comme un individu défaillant au sein de la société. Le personnage se voit confronté à des actes discriminatoires, tels que sa dénonciation auprès du doyen, ou encore la découverte d'une insulte écrite avec des excréments humains sur la porte de son logement, qu'il doit pousser et franchir pour y entrer. En effet, « *La porte symbolise le lieu de passage entre deux états, entre deux mondes, entre le connu et l'inconnu* » (Chevalier et Gheerbrant, 1982, p. 779). Dans ce contexte, la porte symbolise la frontière entre le narrateur et sa société, la barrière qui les sépare. En choisissant de pousser cette porte souillée pour rentrer chez lui, Ndéné franchit un pas décisif vers son nouveau statut de marginal.

Le narrateur se retrouve mis au ban de la société dakaroise, dans l'attente de se repentir pour prouver qu'il est digne de réintégrer le centre : « *le marginal est toujours menacé d'exclusion* » (Bouloumié, 2003, p. 11). Ndéné est ainsi suspendu de l'université pour une durée indéterminée, jusqu'à ce qu'il présente publiquement des excuses. Il est également expulsé de la maison familiale après avoir refusé de nier les actes dont on l'accuse. En effet, Majmout convoque son fils pour lui faire part de la rumeur circulant à son sujet. Déçu par la réaction de celui-ci, le père menace de l'exclure définitivement du foyer familial : « *Je me tins un temps au seuil de cette maison où j'avais passé mon enfance et dans laquelle je n'avais désormais plus de place, même pas pour des souvenirs* » (p. 160). En se tenant sur le seuil de la porte, symbole de la frontière entre lui et sa famille, et en choisissant de ne pas répondre aux accusations, Ndéné se place à la lisière de sa famille, adoptant ainsi une position de marginal :

> Il fallait que je parte, que je quitte la capitale quelques jours. On m'y disait probablement homosexuel, mon poste d'enseignant y avait été suspendu, j'y étouffais. J'avais toutes les raisons de m'éloigner un temps. (p. 163)

Le personnage finit par être mis à l'écart par le reste de la société, qui, sous l'emprise de la rumeur, l'étiquette comme homosexuel. Cette situation le pousse à fuir temporairement la ville pour se réfugier dans un petit village, à la recherche de répit et de réponses aux questions qui le tourmentent.

2. Fardeau de l'altérité : responsabilités, culpabilité et honte

« L'enfer, c'est les autres »

Jean-Paul Sartre

Mais qu'en est-il de celui qui se trouve de l'autre côté, celui qui considère la différence comme intolérable ? La question : « *Maintenant que tu es là, que nous veux-tu ?* » (p. 186), jugée primordiale par le narrateur de *Silence du chœur*, à l'aune de la rencontre avec le migrant, qui quitte son lieu d'origine et s'engage dans une aventure incertaine pour s'installer dans un monde complètement étranger, rappelle l'idée d'une proximité avec cet Autre qui vient imposer sa présence. Elle traduit aussi, d'une certaine manière, une reconnaissance de l'état d'indigence et de vulnérabilité de cet individu. Enfin, elle soulève la question de la responsabilité envers cet Autre qui interpelle son prochain, ainsi que de la nécessité de répondre à son appel et de tenter de soulager sa détresse.

À l'issue de la Seconde Guerre Mondiale, de profondes réflexions sur la responsabilité envers autrui ont émergé, en réponse aux atrocités commises, notamment l'Holocauste. Emmanuel Lévinas a formulé à des idées anti-solipsistes selon lesquelles la responsabilité constitue le fondement même du rapport entre le Même et l'Autre, déterminant et conditionnant le type de relation à entretenir. Elle est, pour ainsi dire, inhérente à la rencontre avec l'Autre, parce qu'elle se pose comme un principe antérieur à toute forme de connaissance, autrement dit, à la compréhension intellectuelle d'autrui : *« Le lien avec autrui ne se noue que comme responsabilité, que celle-ci, d'ailleurs, soit accepté ou refusée, que l'on sache ou non comment l'assumer, que l'on puisse ou non faire quelque chose de concret pour autrui »* (Lévinas, 1982, p. 103). Cette responsabilité morale, au sens lévinassien, ne coïncide pas avec la volonté de l'individu : elle lui est imposée par la simple présence d'autrui. Dès que les regards se croisent, le Soi se trouve assigné à des obligations envers cet Autre qu'il ne connaît pas et ne comprend pas forcément : « *Dès lors qu'autrui me regarde, j'en suis responsable, sans même avoir à prendre de responsabilité à son égard ; sa responsabilité m'incombe* » (Lévinas, 1982, p. 92).

Emmanuel Lévinas va encore plus loin dans sa réflexion et rattache le processus de subjectivation à la responsabilité éthique : « *Le sujet est un être de rapport, de relation* » (Bailhache, 1994, p. 36). L'individu n'est sujet que dans la mesure où il est capable de répondre

à l'appel et de se reconnaître comme responsable. Il ne peut dès lors échapper aux exigences que lui impose la rencontre avec ce « visage »[14] qui attend qu'il le secoure. En présence de l'Autre, le sujet n'a pas le choix ; il se trouve dans l'obligation de répondre aux sollicitations. Il devient « *otage* » ou « *victime* » de l'Autre, de sa vulnérabilité et de sa détresse : « *Toute mon intimité s'investit en contre-mon-gré pour-un-autre. Malgré moi, pour-un-autre* » (Lévinas, 1974, p. 26). C'est ainsi que Lévinas définit la véritable éthique, qui ne se concrétise que dans la capacité de l'être à se reconnaître comme responsable envers l'Autre.

Mais qu'advient-il lorsque le sujet se trouve incapable d'agir face à la détresse de l'Autre, ou de se reconnaître comme responsable devant sa vulnérabilité ? Qu'en est-il lorsque la responsabilité que Lévinas qualifie d'infinie devient trop lourde pour que le Soi « *porte le poids du monde tout entier sur ses épaules* » (Sartre, 1943, p. 598) ? Dans le cas de certains personnages sarriens, la présence d'une « *singularité inadéquate à soi* » (Lévinas) devient accablante et impossible à assumer. Le constat de cet échec éthique n'est pas sans conséquences. Il suscite chez eux un sentiment de malaise, qui oscille entre culpabilité et honte, et altère leur estime et leur image de soi.

Culpabilité et honte, bien que distinctes, ont souvent tendance à être confondues. Les deux concepts relèvent d'une infraction à une norme sociale ou culturelle. Ces sentiments pénibles, liés au mal-être, à une déchéance ou à un acte regrettable, souvent irréversible, impliquent une perte de valeur de soi, plus marquée dans le cas de la honte.

Dans le cadre de l'étude du fonctionnement de la société japonaise, l'anthropologue américaine Ruth Benedict établit en 1946 une distinction entre les « cultures de la culpabilité » (guilt culture) et les « cultures de la honte » (shame culture). Son étude souligne le caractère intrinsèque de la culpabilité, qui concerne la conscience de soi, par opposition à la honte, qui implique le regard et le jugement d'autrui. Cependant, cette conception a été remise en cause par des études plus récentes, qui postulent que la dimension intersubjective est présente dans les deux cas. De cette manière, culpabilité et honte : « *peuvent survenir du fait de l'attention que l'on accorde à l'effet que l'on a sur autrui»* (Tangney, 1992, p. 206). Helen Block Lewis a introduit en 1971 un critère de différenciation important entre les deux sentiments. Selon la psychanalyste, la honte implique une disgrâce de soi et un jugement porté sur l'ensemble de l'être, tandis que la culpabilité concerne uniquement l'acte commis.

[14] Selon Lévinas, le visage de l'Autre est l'expression de sa vulnérabilité et de son humanité. Il incarne une invitation à l'éthique.

En psychanalyse, la culpabilité suppose un conflit avec le Surmoi, l'instance interne refoulante qui représente les interdits sociaux et culturels. La honte, quant à elle, est une évaluation négative de soi par rapport à l'Idéal du Moi, cette version idéalisée du Soi à laquelle l'individu aspire. Dans les deux cas, le jugement d'autrui est pris en compte. Dès lors, « *La culpabilité et la honte sont des souffrances* de *et* dans *l'intersubjectivité* » (Ciccone et Ferrant, 2015, p. 47).

À cet effet, le regard de l'Autre est impliqué dans la culpabilité, tout comme dans la honte. Il n'est pas fortuit si Lévinas cite, dans l'un de ses ouvrages majeurs abordant le rapport asymétrique avec autrui, *Ethique et infini* (1982), cette phrase tirée des *Frères Karamazov* de Dostoïevski : « *Chacun de nous est coupable devant tous, pour tous et pour tout, et moi plus que les autres* » (p. 310). Nous retrouvons ce même aspect intersubjectif chez Sartre, pour qui le sentiment de honte naît de la prise de conscience du regard de l'Autre, qui engendre une sensation de jugement. Quant à la culpabilité, il estime que :

> C'est en face de l'autre que je suis coupable. Coupable d'abord lorsque, sous son regard, j'éprouve mon aliénation et ma nudité comme une déchéance que je dois assumer ; c'est le sens du fameux : « Ils connurent qu'ils étaient nus » de L'Écriture. (Sartre, 1943, p. 481).

Lorsque Selvatore Pessoto rejoint Jogoy au hangar où les ragazzi se reposent après leur voyage périlleux, il arrive sans sa blouse médicale, contrairement à ses deux assistants, Lucia et Gianni. La blouse médicale, tout en protégeant les vêtements qu'elle recouvre, revêt également un caractère symbolique. Elle représente un gage de professionnalisme qui contribue à établir un lien de confiance entre le patient et le médecin. Elle incarne aussi l'engagement du médecin à secourir son malade, à mobiliser toutes ses compétences pour le sauver. En se débarrassant de sa blouse, Pessoto annonce d'ores et déjà son désir de se défaire de son engagement envers les ragazzi, dont la détresse le contraint sans cesse à être témoin de scènes troublantes, illustrant le tragique de ces individus en quête de salut. Le personnage est angoissé par cette présence imposante et dérangeante, qui le trouble au point de vouloir « *se crever les yeux pour s'échapper à ce qui s'agitait pitoyablement devant lui : un échantillon de la misère humaine* » (p. 20). Il tente d'atténuer l'effet de la situation, d'éviter autant que possible de l'affronter, en engageant la discussion avec Jogoy sur leur passion commune, le football, et en quittant le hangar dès que sa corvée est terminée. Il est important de noter que les consultations et les premiers soins prodigués par Pessoto aux migrants relèvent principalement de sa responsabilité professionnelle, bien que cela s'inscrive dans une démarche caritative, étant donné qu'il est le seul médecin d'Altino.

Le personnage développe une vision pessimiste en raison des expériences vécues avec d'autres réfugiés. Face à cette situation critique, Pessoto est convaincu qu'il ne peut pas grand-chose face aux malheurs de l'Autre. C'est pourquoi il supporte mal que les ragazzi soient à Altino, répétant sans cesse qu'ils ne devraient pas y être : « *Le problème, le seul problème grave, Sabrina, c'est qu'ils soient ici* » (p. 29). Leur présence lui rappelle son incapacité à endosser la responsabilité de ces visages qui viennent s'imposer à lui, ou à répondre à leurs attentes : « *Il se sentait de plus en plus pris en otage par une situation dont il n'était pas individuellement responsable, mais qu'on l'obligeait tous les jours à assumer seul* » (p. 27). Le narrateur explore ici le dilemme éthique qui pourrait surgir lorsque l'expérience de l'altérité devient contraignante, lorsqu'une tension s'installe entre responsabilité morale et liberté individuelle. Le passage illustre l'ampleur du fardeau moral que le personnage porte face à cette responsabilité inconditionnelle et illimitée, comme en témoigne l'énoncé : « *tous les jours à assumer seul* ». Ce dernier renforce en outre l'idée de l'inévitabilité de la situation. Le personnage se sent captif de cette situation contraignante, issue de sa responsabilité envers l'Autre et de l'injonction morale que lui impose la rencontre. Le fardeau semble croître et s'intensifier sans relâche, d'où l'impression d'être « *de plus en plus pris en otage* ». Cette charge émotionnelle peut être interprétée comme un sentiment de culpabilité, issu de l'impuissance à répondre à cette responsabilité éthique. Ce n'est pas un hasard si le médecin s'emporte en affirmant que le principal problème est que les migrants soient là, sous le regard outré des dames de l'association. La charge devient insupportable, provoquant une explosion émotionnelle et une volonté manifeste de se défaire de ses engagements. C'est cette même impuissance face à la vulnérabilité et aux souffrances de l'Autre qui génère un sentiment de honte chez le personnage, comme il l'exprime lui-même :

> Je ne peux rien du tout pour eux. Je le sais. Ça me fout la honte. C'est cette honte qui me tue. On ne meurt pas de leur détresse, on meurt de notre incapacité à y mettre fin. On pourrait les abandonner à leur sort. Mais ce choix serait plus honteux, plus mortel, plus insupportable pour nous, nous les grands humanistes à l'éthique impeccable, *no* ? Entre deux honte, on choisit celle qui tue le moins vite. (p. 33)

Le médecin exprime ici un puissant sentiment de honte, une manifestation explicite du conflit intérieur qu'il éprouve avec son Idéal du Moi. Cet écart entre ses idéaux humanistes et son incapacité à agir se concrétise dans cette déclaration, notamment à travers le ton ironique de l'expression : « *nous les grands humanistes à l'éthique impeccable*». Cette dernière incarne la valeur altruiste que Pessoto aspire à atteindre : celle d'un individu capable d'aider les ragazzi

et d'améliorer leur condition. L'ironie sert également à désamorcer partiellement le fardeau moral dont il souffre.

Les paroles du médecin révèlent un véritable déchirement intérieur. D'une part, il est conscient de la vulnérabilité de ces individus qui ont désespérément besoin d'être secourus. D'autre part, il reconnaît sa propre faille, son inaptitude à changer la situation. L'impératif éthique implique un désintéressement ou un effacement de soi au profit de l'Autre. La phrase « *On ne meurt pas de leur détresse, on meurt de notre incapacité à y mettre fin* » met en évidence une focalisation sur soi plutôt que sur la détresse de l'Autre. Elle semble davantage exprimer une préoccupation pour l'image de soi du personnage, déstabilisée par le décalage entre ses idéaux et ses limites. L'idée récurrente de la mort dans l'extrait illustre l'intensité du tourment et la lourdeur du fardeau liés à ce sentiment d'impuissance. La présence écrasante des migrants, telle qu'elle est ressentie par Pessoto, est également illustrée dans la deuxième partie de la fiction, qui s'ouvre sur lui, signalant que la situation perdure depuis six mois et que les illusions commencent à se dissiper :

> Quand ils se taisent, il y a un silence qui s'installe. Mais leur regard est brûlant. Ils attendent une réponse. Alors je finis par dire : "Courage, ça ira". Evidemment, c'est un mensonge. Je crois qu'ils le savent. Pourtant je suis médecin. Je devrais pouvoir leur dire la vérité : que rien ne s'arrangera vraiment et qu'ils devront apprendre à vivre avec ça. Mais à la place, je mens. Je leur dis "courage". C'est moi qui en manque. […] Lorsqu'un homme qui veut réconforter un autre homme lui dit "ça ira", je ne vois que deux hommes qui souffrent. L'un baigne dans sa tristesse. L'autre se noie dans son incapacité à parler à la douleur de l'autre. Devant la tristesse des autres, je préfère maintenant me taire. Le silence est commode. (p. 154)

Dans un monologue révélateur du fardeau qu'il porte sur sa conscience, Pessoto parle de cet Autre qui est à la fois victime et bourreau. Le personnage exprime une prise de conscience de ses limites et une volonté de se décharger de la responsabilité qui pèse sur ses épaules. Il se sent subjugué par le « regard brûlant » des migrants, qui incarne à la fois un jugement et une interpellation insistante, reflétant l'attente d'un salut qui semble impossible à offrir. Entre les verbes « baigner » et « noyer », il semble se considérer encore plus malheureux qu'eux, soulignant qu'il éprouve une forme d'agonie en raison de son incapacité à leur venir en aide. Pessoto se sent coupable de leur mentir, de leur donner de faux espoirs, alors qu'au fond de lui-même, il est convaincu du contraire.

Aux idéaux du grand humaniste manqués s'ajoutent les reproches de sa femme, qui l'accuse d'abandonner sa famille au profit du travail caritatif. L'incident survenu à sa fille représente la goutte de trop, celle qui le pousse à renoncer une fois pour toutes à cette

responsabilité. Face à cette situation écrasante, il opte pour le silence comme une échappatoire, silence qui constitue également un signe d'échec éthique. C'est aussi une manière de s'auto-punir, sachant pertinemment que son silence peut bien être interprété comme de la lâcheté. Une autre forme d'auto-châtiment est le renoncement aux entraînements de football avec les ragazzi, juste après avoir remporté la demi-finale :

> Avoir l'ambition de sauver les hommes était une affaire de dieu, et il n'était qu'un homme. Il fallait qu'il s'en souvienne. Les hommes qui se prennent pour des dieux finissent bien souvent coincés entre les deux, à l'étage du Diable. (p. 272)

Entre aspirations et réalité, l'écart semble immense et sauver des hommes apparaît comme une tâche extrêmement complexe. L'expression du sentiment de culpabilité qui accable le personnage est accompagné de tournures justificatives qui expliquent sa position, visant tout de même à se décharger de la faute et à apaiser sa mauvaise conscience.

Les ragazzi, quant à eux, se sentent coupables d'avoir abandonné les leurs dans des conditions souvent déplorables. Le sentiment de honte est également omniprésent chez eux, en raison de l'incapacité de rester et de réussir dans leur pays. L'impossibilité de s'épanouir dans leur environnement naturel les confronte à un sentiment d'échec personnel et renforce la pression qu'ils ressentent pour réussir ailleurs, afin de prouver leur valeur et de restaurer leur estime de soi.

Dans le cas de Fousseyni Traoré et Jogoy Sèn, leur culpabilité relève du « syndrome du survivant », qui désigne la détresse ressentie par ceux qui ont survécu à des tragédies telles que les génocides, les maladies graves, les accidents ou d'autres épreuves où d'autres ont péri. Cette forme de culpabilité, autrefois connue sous le nom de « syndrome des camps de concentration », a initialement été observée chez les rescapés de la Shoah. Elle s'est aujourd'hui étendue désormais pour couvrir le malaise éprouvé par les individus ayant échappé à des situations extrêmes :

> Le syndrome du survivant […] est caractérisé par la croyance d'avoir fait un tort ou d'avoir mal agi suite à une situation traumatisante qui a eu pour résultats la disparition des autres. Ce syndrome comprend des symptômes de culpabilité et de honte, associé à des émotions de tristesse, d'anxiété et une hypervigilance. (Callahan, 2018, p. 41)

Le récit de voyage de Jogoy Sèn dévoile les circonstances cauchemardesques qu'il a traversées avant d'atteindre un lieu sûr. Il est le seul survivant d'un naufrage qui a emporté tous ses compagnons. Jogoy est rapidement secouru sur la plage par Mario et Valeria Ferrante, les parents de Carla, qui l'accueillent chez eux et le mettent en contact avec leur fille. Cette

dernière lui assure une place au sein de l'association Santa Marta à Catane, puis l'aide à décrocher le poste de médiateur culturel de l'association à Altino. Témoin des malheurs de ses camarades avec qui il a partagé la mésaventure et qui n'ont pas eu la même chance que lui, Jogoy sait que la peine des ragazzi est bien réelle. Lorsqu'il veille sur eux durant leur première nuit à Altino, il les observe, avec un pincement au cœur, se débattre pour trouver le sommeil, espérant qu'ils connaîtront des jours meilleurs. Le personnage déploie des efforts pour aider ses frères africains, mais l'idée de les avoir trahis hante son esprit :

> […] le regard de Méduse s'ouvrit comme un gouffre devant lui ; Jogoy y tombe, aussi lourd qu'une grosse pierre. Il s'écoula sur le lit, et se sentit honteux de s'endormir si facilement alors qu'il avait passé la nuit à veiller des hommes dont le sommeil avait été impossible. L'impression qu'il trahissait leur fraternité d'insomniaques ne le quitta pas, même au plus profond de son sommeil. (p. 25)

Ce passage explore la honte ressentie par le personnage à cause de sa capacité apparente de s'endormir facilement tandis que les ragazzi n'y arrivent pas. En observant leur sommeil perturbé, Jogoy prend conscience d'avoir survécu à cette misère alors que ses semblables y galèrent encore, sans être certain qu'ils pourront la surmonter. Il est en proie à une préoccupation profonde qui émane du lien qui le relie à eux, celui d'une même origine, mais aussi d'une épreuve commune. Le contraste entre l'insomnie et le sommeil dans l'extrait illustre le décalage entre sa situation actuelle et celle des ragazzi. Ce trouble somatique dont souffrent les migrants résulte de la crainte, de l'incertitude et de la fatigue qui sont les effets de leur long et désagréable voyage. Ils désirent désormais pouvoir se laisser aller et retrouver le sommeil, comme Jogoy parvient à le faire, d'atteindre l'état de stabilité et d'apaisement. Le narrateur ne manque pas de signaler que Jogoy a souffert à son tour d'insomnie avant de retrouver le repos : « *Son corps avait aussi essuyé le long assaut de l'insomnie* » (p. 17). Cependant, cet apaisement est seulement superficiel, d'où l'impression persistante de trahison qui hante même son inconscient. Cette prétendue trahison résulte certes d'un auto-jugement, d'une introspection. Mais ce malaise émane aussi du jugement des autres : « *Parfois, le survivant s'accuse d'être responsable de la mort des autres. Ailleurs, il évolue sur un versant persécutif et se sent victime des reproches que le monde ou les disparus lui adressent* » (Bayle, 2004, p. 477). La figure de Méduse évoquée dans le passage symbolise la dureté de la situation, la complexité de l'état psychologique du personnage qui se montre sévère envers lui-même, ainsi que l'ampleur du malaise intérieur qui l'habite. Elle insinue que le jugement d'autrui a toujours sa part dans la création de ces sentiments malsains, que l'arme est toujours braquée (Sartre, 1943). En comparant le regard de Méduse à un gouffre dans lequel Jogoy tombe, le

narrateur souligne que le personnage est submergé par les accusations portées contre lui par ses semblables, qui lui reprochent d'avoir survécu :

> Il avait l'habitude, surtout dans cette maison, qu'on l'accusât de ne rien comprendre à la situation et qu'on l'y interdît de juger ceux dont les sentiments, lui disait-on, lui étaient étrangers. Il en ressentait une grande peine, mais avait appris à ne plus réagir. Qu'aurait-il pu répondre, du reste ? Que lui aussi, avait connu cette situation ? Que lui aussi comprenait leur frustration ? Que lui aussi avait dû attendre et patienter dans l'incertitude, l'amertume, la colère ? Sans doute. Mais Jogoy savait que dire cela n'aurait rien changé ; on lui aurait répondu que s'il avait un jour été un migrant, désormais, il ne l'était plus. Il avait obtenu ses papiers. Il n'avait plus le droit de dire qu'il les comprenait. Il incarnait ce qu'ils désiraient devenir mais détestaient puisqu'ils ne l'étaient pas encore et n'étaient pas certains de pouvoir jamais l'être : un homme qui avait ses papiers. (p. 235)

Jogoy est fréquemment accusé de ne pas comprendre les souffrances et les peines des réfugiés d'Altino, même s'il les a lui-même vécu bien avant eux. Les ragazzi refusent de reconnaître toute similitude dans leurs expériences et lui dénient son identité de migrant. Le statut actuel de Jogoy incarne à la fois l'objet de leur haine et de leur désir, ce qui illustre les sentiments ambivalents qui peuvent naître chez le sujet-migrant en raison de la précarité de la situation et de l'incertitude de l'avenir. Jogoy éprouve une grande peine d'être rejeté à cause de son statut administratif. Il sait que l'attente rend impossible toute tentative de les raisonner. L'obtention des papiers est le but ultime des ragazzi, qui attendent les commissions depuis des mois. Pour eux, ces documents représentent une reconnaissance de leur réussite, une preuve qu'ils ont trouvé leur place dans l'Eldorado convoité, une assurance de stabilité et de sécurité. Jogoy, étant un rescapé de la mort, se sent désarmé devant leur regard accablant. Le personnage ne proteste plus. Il subit leur jugement comme une sorte de châtiment consenti. Cette soumission à la punition, cette passivité devant l'assaut du regard terrible d'autrui, est due à un sentiment inconscient de culpabilité[15] qui réclame une punition. L'expérience migratoire est ainsi vécue par Jogoy comme une véritable déchirure, celle d'être considéré étranger à sa propre communauté.

Pour Fousseyni, il s'agit d'une condamnation du moi par sa propre instance critique, d'une culpabilité consciente. Ce sentiment, rattaché à une faute ou à une transgression particulière, s'exprime à travers une autocritique et une auto-condamnation. Fousseyni Traoré a fait la connaissance d'Adama Kouyaté dans une petite gargote au Mali. Ce dernier est vite devenu son ami, conseiller, protecteur, puis son compagnon de voyage. Au cours de la

[15] Freud parle de « besoin de punition ».

traversée, en plein désert, des vendeurs d'esclaves prennent en chasse le pick-up à bord duquel se trouvent les deux amis, accompagnés d'autres migrants. Adama bascule dans le vide, mais parvient à s'accrocher à l'arrière du véhicule. Il commence alors à supplier Fousseyni de l'aider, mais ce dernier, pétrifié, est incapable du moindre geste. Lorsqu'il parvient enfin à rassembler son courage et à lui tendre la main, une violente secousse les sépare, et Adama Kouyaté est à jamais perdu :

> A-t-il survécu à sa chute ? A-t-il été capturé par les vendeurs d'esclaves ? Qu'importe. Dans l'un ou l'autre cas, il était perdu. Tel est le récit de sa mort. Fousseyni pleure. Il pleure parce qu'il a perdu son ami. Mais il pleure surtout parce qu'il se sent coupable. Il s'en veut d'avoir eu si peur, d'avoir cédé à la lâcheté. Il s'en veut de ne pas avoir pu aider l'ami qui l'appelait. Il se dit que s'il avait immédiatement tendu la main à Adama au lieu de se cramponner au bâton, il aurait peut-être eu une chance de le sauver. Ils se seraient peut-être sortis ensemble du désert. (pp. 318-319)

Cet extrait illustre la culpabilité poignante et la douleur intense qui tourmentent le personnage après avoir survécu à l'épreuve où son ami a péri, se sentant en partie responsable de sa mort. Fousseyni se reproche d'avoir failli à son ami au moment où celui-ci avait le plus besoin de lui. Il estime que son inaction, lors de ce moment crucial, a été le sceau de la tragédie, que cette même main non tendue a signé l'acte de mort de son ami. Ce sentiment de trahison envers Adama le consume, lui qui l'avait accompagné, soutenu, et comblé de soins et de bonnes intentions depuis leur rencontre initiale : « *Le survivant est obsédé à l'idée d'avoir trahi le groupe des disparus dont il n'a pas partagé le sort ; il a le sentiment d'avoir commis une faute qui a précipité la mort de certains de ses proches* » (Bayle, 2017, p. 151). De ce fait, Fousseyni porte sur la conscience la mort de son ami. Le souvenir du geste manqué reste ancré dans son esprit et le ramène constamment à ce moment fatidique où Adama est perdu pour toujours, créant un fardeau émotionnel qu'il porte au quotidien.

Depuis la publication de l'œuvre controversée de T.C. Elimane, Brigitte Bollème s'engage dans une campagne d'investigation, motivée d'abord par ses doutes concernant l'africanité de l'auteur, puis par le silence inattendu de ce dernier face aux accusations. La critique littéraire entame sa démarche par l'article paru dans la *Revue des deux mondes,* dans lequel elle remet en question les facultés intellectuelles de l'homme noir et s'interroge sur la potentielle réussite de la mission civilisatrice. Elle complète son enquête en réalisant une interview avec les éditeurs du livre, au cours de laquelle elle est allée jusqu'à remettre en cause l'existence même d'Elimane.

Après l'éclatement du scandale, le jeune écrivain déserte la scène parisienne, laissant derrière lui tout un vacarme de critiques et d'accusations. Bollème informe Siga lors de leur

entrevue que le milieu littéraire avait tourné la page de cette affaire lorsque son enquête intitulée « *Qui était vraiment le Rimbaud nègre ?* » est apparue, soit dix ans plus tard. Mais la critique continue de ressentir le besoin de traquer Elimane, d'enquêter sur lui, de briser son silence et de percer son mystère.

L'histoire nous enseigne que depuis des siècles, le Blanc s'est attribué la responsabilité d'éduquer et de guider les autres peuples, comme en témoigne « *Le fardeau de l'homme blanc* »[16], le célèbre poème de Kipling qui évoque la responsabilité occidentale d'instruire et de civiliser le reste du monde, tout en insistant sur la supériorité de la culture européenne. C'est cette même idéologie qui a été utilisée pour justifier les expéditions coloniales et l'oppression exercée dans les colonies.

Dans cette perspective, Brigitte Bollème s'assigne la tâche d'enquêter sur Elimane et de briser son silence, estimant que ce dernier est injustifié étant donné la situation. Elle se lance donc dans ses recherches, se rendant à Cajarc puis à Tharon pour interroger les individus susceptibles de fournir ne serait-ce qu'un indice. Elle publie enfin les résultats de son enquête, même si, comme évoqué précédemment, l'affaire semble déjà appartenir au passé.

C'est au cours de cette démarche que la critique littéraire découvre le mensonge de Bobinal, apprend les véritables circonstances de la rencontre entre Elimane, Charles Ellenstein et Thérèse Jacob, ainsi que celles de la naissance du *Labyrinthe de l'inhumain*. Elle prend également conscience de la douleur ressentie par l'écrivain à cause de la polémique, de sa brouille avec son ami Charles, et enfin de sa disparition. Mais c'est la conclusion de l'enquête qui se révèle particulièrement intéressante, car elle exprime à la fois le sentiment de culpabilité de Bollème et une forme de repentir :

> Il ne m'appartient pas de juger l'homme ou l'œuvre. […] On en sait un peu plus sur la manière dont Elimane vécut ce tourbillon. On connaît une part de ses mœurs, de son caractère, de son esprit. On sait qu'il fut brillant et habité par les livres. Mais tout cela suffit-il à dire qui il était dans son âme ? (p. 241)

Un contraste marqué apparaît entre les propos tenus dans l'article et ceux-ci. En reconnaissant Elimane comme un homme de lettres et en concédant qu'elle n'avait aucune légitimité pour le juger. Bollème admet, de manière implicite, sa faute passée : celle d'avoir contribué à la chute de l'écrivain. Elle va jusqu'à lui dédier son enquête, comme une tentative de rédemption, un geste destiné à apaiser le sentiment de culpabilité qui la tourmente.

[16] Titre original en anglais : *The White Man's Burden* (1899).

Lors de son échange avec Marème Siga D., le personnage admet qu'elle n'a jamais vu le visage d'Elimane avant 1948. Pourtant, comme le souligne Diégane en se référant à Lévinas : « *le visage est un territoire sacré, un temple qu'aucune violence ne doit profaner, le Visage est le signe de l'Autre, l'image de son interpellation souffrante lancée, à travers moi, à toute l'Humanité* » (p. 78). Il constitue l'expression concrète de la subjectivité de l'Autre, car il s'agit d'une manifestation de sa singularité. Or, Bollème s'était déjà prononcée sur l'écrivain avant même d'avoir mis un visage sur lui :

> Vous ne trouvez pas étranger que j'aie cherché toutes ces années un homme dont je croyais être si familière que j'en avais oublié que je ne l'avais jamais vu et n'aurais su le reconnaître si je l'avais croisé dans la rue ? (p. 265)

En reconnaissant cela, elle admet avoir fauté en jugeant un être qu'elle ne connaissait pas véritablement. Ses propos expriment alors une forme de remords. Ils questionnent la légitimité de ses jugements antérieurs et laissent paraître son sentiment de culpabilité. Même sur la photo héritée de Thérèse Jacob, seule la moitié du visage d'Elimane apparaît. Cela souligne la méconnaissance persistante de Bollème quant à l'identité de l'écrivain, dont la connaissance reste partielle.

Thérèse Jacob décède peu après la publication de « *Qui était vraiment le Rimbaud nègre ?* », dont le titre même est une reconnaissance implicite du talent de T.C. Elimane. Ce n'est qu'à ce moment-là que Bollème envisage la possibilité que la dame ait menti. Jusqu'en 1985, elle continue à considérer l'éventualité d'avoir rapporté, en toute confidence, les hallucinations d'une dame souffrante, ce qui pourrait porter préjudice à sa crédibilité en tant que journaliste. Cela engendre chez elle le sentiment de honte, celui d'avoir manqué à son devoir professionnel. Elle se qualifie dès lors de piètre et mauvaise intervieweuse et critique sévèrement son enquête, la jugeant « *complètement ratée et pas très bien écrite* » (p. 261). Entre « *j'aurais dû* » et « *Il aurait fallu* », le conditionnel passé revient à chaque fois pour exprimer et accentuer les regrets du personnage.

Brigitte Bollème insiste sur le fait que l'affaire et l'auteur soient oubliés, que plus personne ne s'intéresse à l'enquête. Elle y trouve un soulagement, car cela lui permet de satisfaire le besoin de retrait, de discrétion, voire d'effacement. Cependant, si l'on peut parfois échapper au jugement d'autrui, il est souvent difficile d'éviter celui que l'on porte sur soi-même :

> La nécessité de fuir pour se cacher est mise en échec par l'impossibilité de se fuir. Ce qui apparaît dans la honte est donc précisément le fait d'être

> rivé à soi-même, l'impossibilité radicale de se fuir pour se cacher à soi-même, la présence irrémissible du moi à soi-même. (Lévinas, 1982, p. 87)

Siga signale à un moment donné que Brigitte Bollème commence à s'adresser à elle-même. Cela nous pousse à croire qu'elle s'adresse davantage à son Idéal du Moi, à cette image d'elle-même qu'elle cherche à atteindre mais dont cette faille fait cruellement défaut, plutôt qu'à son interlocutrice.

Bollème pense ainsi être à l'abri du regard des lecteurs. Mais ce n'est pas le cas de celui d'Elimane. Elle confie à Siga qu'elle a l'impression d'être observée par l'écrivain, d'être constamment accompagnée par son ombre invisible : « […] *c'était un œil rouge jeté sur mon front, et je sentais le poids d'une menace mortelle* » (p. 268). En voyant pour la première fois la moitié de son visage sur la photo, en lisant la lettre dans laquelle il exprime sa déception et sa colère, une partie de la subjectivité d'Elimane se révèle enfin à elle. Ainsi le jugement se manifeste aussi à travers ce regard qui l'assujettit, la rendant vulnérable à un potentiel châtiment.

Lorsque Majmout Gueye est désigné pour diriger la prière du vendredi, son premier et dernier prêche s'articule autour de la vidéo du déterrement d'Amadou. Son discours approuve l'acte, condamne fortement et clairement l'homosexualité, en assimilant les individus homosexuels aux criminels. Il insiste sur la rigueur morale nécessaire pour lutter contre ce qu'il perçoit comme un fléau. Ses propos sont accueillis favorablement par l'assistance, qui ne cesse de hocher les têtes en signe d'approbation. Toutefois, Majmout dévie à la fin en demandant aux fidèles de prier pour l'âme du défunt. En tant que religieux, il se porte responsable devant la vulnérabilité d'Amadou, soumis au jugement divin, et décide de le secourir du mieux qu'il peut. Cette parole jugée « *irresponsable et lourde de sens* » (p. 50), lui est immédiatement reprochée, et l'imam la regrette aussitôt :

> Mais allons donc, Ndéné, c'est évident : parce qu'on ne demande pas à des musulmans de prier pour un homosexuel ! […] Il a raison, Je n'aurais pas dû dire ça… On pouvait croire que j'éprouvais de la pitié pour lui. […] On ne peut pas se permettre d'avoir pitié des *góor-jigéen.* Il faut seulement prier pour qu'ils soient le plus loin possible de nous et de nos familles. (p. 51)

Ce passage implique une reconnaissance directe de la faute commise et une prise de responsabilité. En donnant raison à Mohammadou Abdallah, Majmout reconnaît avoir mal agi et avoir heurté l'opinion publique, en transgressant l'ordre social qui refuse toute sorte d'empathie envers les homosexuels. Il y exprime une sérieuse inquiétude quant à la manière

dont les autres le perçoivent, craignant d'être considéré comme un adepte d'une pratique que la société condamne ouvertement.

Effectivement, Cheikh Majmout Gueye est puni en étant évincé de ses fonctions d'imam de la mosquée du quartier et déchu de son rang de notable, ce qui représente une mort symbolique pour un homme de religion autrefois très respecté :

> La priorité de l'autre sur le moi, par laquelle l'être-là humain est élu et unique, est précisément sa réponse à la nudité du visage et à sa mortalité. C'est là que se passe le souci de sa mort où le « mourir pour lui ». (Lévinas, 1991, pp. 129-130).

Sa disgrâce se déroule devant le grand public, à travers le retour d'El hadj Abou Moustapha « Al Quayyum », venu prononcer un dernier prêche et désigner Mohammadou Abdallah comme le nouvel imam. Le fait d'avoir manqué à ses principes de fervent homme de foi, d'avoir trahi son Idéal du Moi, engendre chez le personnage un sentiment de honte : « *Âme droite et inflexible, fidèle exemplaire, musulman rigoureux. L'orthodoxie incarnée* » (p. 38). Sa honte est rendue publique, faisant de lui l'objet de haine et d'humiliation : « *On parle encore longtemps de la disgrâce de mon père, qui se retrouvait de plus en plus seul. J'avais presque pitié de lui. Il sortait et marchait au milieu des moqueries, des rumeurs, des bas mots, des regards hostiles* » (p. 102). Ainsi, Cheikh Majmout est condamné à porter le fardeau de son empathie et de sa compassion envers l'Autre :

> Jadis très populaire, mon père n'était plus que celui qui avait *recommandé de prier pour un homosexuel*, un mal-aimé. A la mosquée, il n'était plus au premier rang, ni parmi les suivants, d'ailleurs : il était devenu un fidèle parmi les autres, perdu quelque part dans les rangées, s'il réussissait à y trouver une place. (p. 102)

Le personnage porte à jamais les stigmates de sa réponse aux sollicitations de l'Autre. Sa communauté le relègue à une position marginale, lui qui était autrefois au centre de l'attention en tant que guide de ses semblables. Le fait qu'il se retrouve relégué quelque part dans les rangs suggère une volonté de s'y réfugier, afin de se protéger des regards réprobateurs et des jugements d'autrui, cherchant de se fondre dans la masse. Cela insinue également qu'il est difficile désormais de trouver une place au sein de sa propre communauté, et souligne le sentiment d'appartenance compromis qui en résulte.

Une autre forme de honte est présente dans le texte : celle qui accompagne les familles des homosexuels. Le texte explore les ressorts de ce déshonneur, qui pousse ces familles à renier leur proche et à le désigner du doigt, voire même à participer à son lynchage. Il s'agit,

pour elles, de se préserver de la société, de « *laver leur honte* » publiquement en éliminant sa source :

> Gay : voilà bien le seul linge sale qu'une famille était heureuse et soulager de laver en public, avec le secours de toutes les mains qui venaient frotter, frotter, frotter jusqu'au sang l'ignoble tache faite sur l'honneur et sauvegarder ce qui leur importait le plus : l'image qu'elles renvoyaient dans le petit ballet d'ombres de nos insignifiantes existences. Personne ne supporte la honte. (pp. 47-48)

Lorsque quelqu'un se révèle être homosexuel, la famille ressent le besoin de se débarrasser publiquement du poids de la honte, afin d'éviter l'exclusion sociale, comme celle qu'a subie la mère d'Amadou en prenant le risque d'enterrer son fils dans le cimetière musulman, puis dans la cour de sa maison. En faisant cela, ces familles visent également à préserver leur image sociale et à se protéger du regard des autres.

Enfin, la honte ressentie par le sujet queer lui-même est liée à une prise de conscience de sa déviance par rapport aux normes sociales et des conséquences d'un tel acte, tant pour lui-même que pour le reste de la société. Ndéné, grand admirateur de la féminité, est confronté à la possibilité de son orientation homosexuelle. Tout au long du récit, c'est le corps féminin qui est prisé, voire idolâtré dans l'imaginaire du protagoniste qui, grâce à sa qualité d'observateur, s'attarde sur ses détails et explore ses intimités féminines. Chaque femme rencontrée est décrite comme unique en son genre : Angela, Rama, les dames du *Sabar*, chacune est considérée comme un rare et mystérieux joyau qui captive à chaque fois toute son attention. La présence féminine constitue dès lors un repère solide et indispensable : « *Rama ne viendrait pas, et le monde, ce soir, avait perdu son sens* » (30). Nous constatons que ces paroles sont le produit de sa forte dépendance émotionnelle à la gent féminine, sans laquelle il se sent désorienté et, au point que toute l'existence semble dépourvue de significations. Face au désir homosexuel persistant, Ndéné se trouve en désaccord avec son idéal hétérosexuel. Il confronte alors ses propres peurs et laisse paraître la lutte entre ses limites et ses désirs :

> De quoi as-tu peur, Ndéné ? D'être devenu un petit pédé ? T'as peur de ce que ce regard te fait ? Toi, grand et fier hétéro historique, toi qui n'aimes et n'as jamais aimé que les femmes […] Comment ! Toi, musulman de culture, fils d'un homme pieux qui a failli être un imam, toi qui, enfant, a suivi l'école coranique, toi qu'on a élevé, éduqué, instruit dans la vertu de ce pays, tu serais devenu une tarlouze ? (p. 174)

Dans un monologue intérieur, Ndéné se confronte concernant le poids du regard de sa société. Il met à nu tout ce qui l'empêche d'avouer ou de percevoir sa vérité intime. Les attentes sociales constituent, entre autres, des obstacles qu'il a du mal à surmonter. L'emploi des termes dépréciatifs « pédé » et « tarlouze » est le reflet d'une auto-stigmatisation, le fruit de préjugés

intériorisés envers les homosexuels, qui engendre chez lui un sentiment de honte, voire de rejet de soi :

> Etre jugé ou ne pas l'être : qu'est-ce qui était pire ? Dans les deux cas, on est soumis au regard de l'autre, même si ce regard ne le voulait pas. En ne me jugeant pas, Rama me donnait le droit d'être entièrement libre. Je ne l'étais donc pas totalement. Si j'avais besoin qu'on ne me juge pas pour être moi-même, je dépendais encore de l'autre, de son jugement comme de son non-jugement. (p. 172)

Ndéné retourne déçu à la maison après avoir échoué à rencontrer Yatma. Puisque le regard de l'Autre est toujours impliqué dans le sentiment de honte, il fuit alors celui de Rama en se réfugiant dans la chambre et en fermant la porte derrière lui, même si Rama se montre compréhensive. Le narrateur affirme être toujours soumis au regard de l'Autre, qu'il soit empreint de jugement ou non, ce qui suscite un sentiment malsain qui altère l'image personnelle.

3. Enracinement et replis identitaires

« Je me place dans une collectivité un peu plus longue que mon individu »

Maurice Barrès

Le rejet de l'Autre implique ainsi des mécanismes de défense par lesquels l'individu vise à se protéger d'une altérité perçue comme menaçante, se repliant sur lui-même de manière à empêcher toute véritable connexion, avant de s'enraciner davantage dans des certitudes qui consolident son enfermement. En effet, le concept d'enracinement trouve place dans différentes considérations théoriques, en raison de ses ramifications psychologiques, sociales et culturelles. Le terme est dérivé du mot « racine », dont les significations varient selon le contexte et le domaine en question. Étymologiquement, le mot découle du latin *radix* qui signifie base, fondement, source. En botanique, la racine représente la partie souterraine et vitale d'une plante qui constitue son fondement, la nourrissant et la fixant au sol. En anatomie humaine, elle est la base d'une structure, l'endroit d'où émerge un organe. La racine d'une dent, par exemple, est la partie cachée qui la maintient solidement en position. En sciences du langage, elle renvoie au noyau d'un mot, à la partie fondamentale et irréductible qui porte le sens premier, à laquelle s'ajoutent des suffixes et des préfixes pour la formation d'autres mots.

Nous remarquons que l'idée d'attachement et de fixité revient dans les différentes définitions, d'où la référence métaphorique à la racine pour évoquer l'idée d'origine, de fondement, de bases profondes et de l'attachement à un territoire. Elle est le fondement sur lequel se construit et se forge l'identité. L'enracinement revient donc à un attachement profond au milieu d'origine et à sa communauté, aux traditions et aux valeurs ancestrales, tribales,

régionales et nationales. Il s'agit d'une revendication d'appartenance identitaire, une inscription dans un collectif qui procure à l'individu un sentiment d'assurance et de sécurité :

> L'enracinement est peut-être le besoin le plus important et le plus méconnu de l'âme humaine. C'est un des plus difficiles à définir. Un être humain a une racine par sa participation réelle, active et naturelle à l'existence d'une collectivité qui conserve vivants certains trésors du passé et certains pressentiments d'avenir. Participation naturelle, c'est-à-dire amenée automatiquement par le lieu, la naissance, la profession, l'entourage. Chaque être humain a besoin d'avoir de multiples racines. Il a besoin de recevoir la presque totalité de sa vie morale, intellectuelle, spirituelle, par l'intermédiaire des milieux dont il fait naturellement partie. (Weil, 1949, p. 61)

L'enracinement dans la pensée de Simone Weil est un véritable besoin d'affiliation à des milieux et d'intégration au sein de collectivités, ce qui assure à l'individu un apport moral, spirituel et intellectuel. C'est l'engagement actif qui l'aide à mieux comprendre sa réalité, à créer un lien profond avec son environnement et à cultiver un sentiment d'appartenance authentique. Par « *multiples racines* », la philosophe évoque la pluralité des appartenances et des perspectives, la nécessité d'établir des connexions avec divers aspects de l'expérience humaine. L'enracinement est aussi un rapport avec un passé dont l'homme conserve les éléments les plus significatifs, les épisodes de l'Histoire qui servent de leçon et, par conséquent, contribuent à la construction de son futur. L'enracinement weillien n'exclut pas les stimulants « *apports extérieurs* » : « *Les échanges d'influences entre milieux très différents ne sont pas moins indispensables que l'enracinement dans l'entourage naturel* » (Weil, 1949, p. 61). Le besoin d'être enraciné ne s'oppose pas à l'ouverture à ce qui est extérieur à sa communauté, qui constitue un potentiel facteur d'enrichissement.

Mais c'est l'enracinement au sens barrésien[17] qui nous intéresse dans cette partie de l'analyse, dans la mesure où il inclut un repli identitaire, un penchant pour l'enfermement, marqué par le refus de toute influence étrangère. En effet, la métaphore de l'enracinement constitue le pivot de la pensée nationaliste et conservatrice de Maurice Barrès. Le chantre de l'enracinement y exprime le sentiment d'être prédestiné à rester attaché, c'est-à-dire enraciné, dans sa terre natale, la Lorraine. C'est ce même lieu qui définit et trace sa vie, un lieu dont il ne peut se défaire. Barrès développe un culte pour la terre et les morts, dans le sens où l'homme est le produit de sa patrie et la perpétuation de ses aïeux :

> Notre raison, cette reine enchaînée, écrit-il encore, nous oblige à placer nos pas sur les pas de nos prédécesseurs : le climat, la végétation, chaque aspect, les plus humbles influences de notre pays natal nous révèlent et

[17] Maurice Barrès est écrivain et homme politique français, figure emblématique du nationalisme français.

> nous commandent notre destin propre, nous *forcent d'accepter* nos besoins, nos insuffisances, nos limites. (Tronquart, 1954, p. 139)

Pour Barrès, la grandeur de la nation est subordonnée à l'enracinement dans le passé et le milieu d'origine, ce qui se traduit par un culte de la terre natale et des ancêtres. Ce culte est jugé essentiel pour la préservation de l'identité nationale. L'homme libre n'est pas celui qui se détache de ses racines, mais celui qui comprend et accepte ce déterminisme de « *la terre et des morts* », lequel le rend plus fort, en lui offrant des repères le préservant de la dérive.

Son roman à thèse *Les Déracinés* offre une description de l'expérience du déracinement et ses effets néfastes à travers l'histoire de sept jeunes lorrains, qui quittent leur terre natale pour s'installer à Paris. Ils y connaissent l'échec et s'y perdent, à cause de leurs ambitions qui se heurtent à une réalité amère. Barrès offre une image sombre de l'expérience du déracinement, perçue comme une source de malheur et un risque de perte identitaire, en raison de la rupture des liens avec les origines et les racines. Ce premier volet du *Roman de l'énergie nationale*[18] présente le déracinement et l'éloignement de la terre natale comme synonymes de dépravation et de déchéance. L'enracinement barrésien inclut une survalorisation de sa patrie et de sa propre culture, considérées comme supérieures, accompagnée d'un jugement sévère à l'égard de ce qui est extérieur. Les voyages entrepris par Barrès, censés être une forme d'ouverture sur d'autres univers, n'étaient en réalité qu'une occasion supplémentaire de s'enfermer davantage et d'exalter sa patrie : « *Ses récits de voyages abondent en descriptions d'endroits désolés, de visages et de corps trop tôt vieillis, voire de souvenirs macabres* » (Bihr, 2023, p. 112).

Bernard Debarbieux (2014), dans une analyse des métaphores de l'enracinement, de l'ancrage et de l'amarrage, avance que le monde académique montre une préférence croissante pour la métaphore d'ancrage[19], qui n'exclut pas la mobilité et l'ouverture, au détriment de celle de l'enracinement, qui suggère un aspect rigide. Comparé à l'amarrage et à l'ancrage : « *l'enracinement renverrait à une inscription structurelle, plus forte donc, mais davantage capable de menacer l'acteur en question si l'environnement et la configuration spatiale venaient à changer de nature ou si l'acteur devait s'en éloigner »* (Debarbieux, 2014, p.72).

Dans notre corpus, certains personnages sont confrontés à des conflits intérieurs qui stimulent simultanément le désir de rester attachés à leur culture et celui de rejeter l'Autre, ce qui se traduit par un enfermement sur soi et un repli identitaire. Face à une altérité menaçante,

[18] Il s'agit d'une trilogie comprenant *Les Déracinés* (1897), *L'Appel au soldat* (1900) et *Leurs figures* (1902).
[19] « *Le terme d'ancrage permet de dépasser l'opposition entre mobilité et sédentarité en rassemblant à la fois le lien au lieu et le potentiel de mobilité du bateau entre des îlots d'archipel* » (Duchêne-Lacroix, 2007).

le besoin de s'attacher à ses racines, à ses pratiques traditionnelles et à ses particularismes culturels devient pressant. L'enracinement incarne une forme de protection contre l'égarement, une manière de se défendre contre un danger potentiel lié au contact avec cet Autre : « *l'enracinement apparaît donc comme une contrepartie, la construction a posteriori d'une fixité compensatoire* » (Marche et Vallas, 2016, p. 03).

Le personnage de Salomon est l'un des plus emblématiques en raison de l'influence qu'il exerce sur les ragazzi. Le narrateur introduit le personnage nigérian dans le vingt-sixième chapitre, lors du *giro case*, la ronde effectuée par Carla et Jogoy, accompagnés de Fantini, pour s'assurer que les ragazzi ne manquent de rien. Salomon partage un appartement avec six autres migrants (des Ghanéens et des Nigérians). Le narrateur décrit le désordre et le tumulte de cet appartement, entre rires, bruits de la télévision, déchets jonchant le lieu et mauvaises odeurs. Les ragazzi se livrent à des activités divertissantes en petits groupes, ce qui cause un vacarme. Au milieu de toute cette agitation se trouve Salomon, seul, serein et calme, un livre entre les mains. Cette première image de Salomon implique un certain retrait, un repli sur soi-même :

> Dans un coin de la pièce, comme s'il trouvait au cœur du bruit ambiant une atmosphère propice à la lecture, ou qu'une bulle invisible l'en isolait, l'air tranquille, un homme était assis, un grand livre entre les mains. Il ne leva pas la tête lorsque Carla, Jogoy et Giuseppe Fantini entrèrent. (p. 233)

Bien qu'il soit d'une grande popularité parmi ses compagnons, Salomon réussit à se retrouver avec lui-même. Le personnage arrive à rester seul, malgré le penchant des personnages africains pour la collectivité. La bulle invisible qui l'isole est celle d'un repli sur soi, résultat d'un « culte du Moi » qui le détache de ce qui l'entoure. Ce culte du Moi, selon Barrès, représente l'obligation de se protéger. Salomon trouve une nourriture spirituelle dans le livre qui se révélera plus tard être la Bible. Le culte du Moi implique la défense contre les « barbares », autrement dit, contre tout ce qui risque de porter préjudice à l'épanouissement et à la sensibilité de l'être. Il affirme les droits de l'individu contre tout ce qui se conjugue pour les entraver (Barrès). Salomon semble ignorer les visiteurs, excluant ces étrangers de ce lieu où ils ne sont manifestement pas les bienvenus :

> Attachons-nous à l'unique réalité, au moi. — Et moi, alors que j'aurais tort et qu'il serait quelqu'un capable de guérir tous mes mépris, pourquoi l'accueillerai-je ? J'en sais qui aiment leurs tortures et leurs deuils, qui n'ont que faire des charités de leurs frères et de la paix des religions ; leur orgueil se réjouit de reconnaître un monde sans couleurs, sans parfums, sans formes dans les idoles du vulgaire, de repousser comme vaines toutes les dilections qui séduisent les enthousiastes et les faibles ; car ils ont la magnificence de leur âme, ce vaste charnier de l'univers. (Barrès, 1911, p. 53)

Ce qui est intéressant aussi dans l'attitude sereine du personnage, c'est qu'il trouve un apaisement parmi ses frères africains, dans cette vivacité qui caractérise la vie communautaire des sociétés africaines. Cela représente une sorte de ré-enracinement symbolique et temporaire de l'esprit dans cet appartement, qui constitue une miniature de la société africaine : un retour aux sources qui permet au personnage de retrouver la « *stabilité face à la précarisation d'un monde en perpétuelle mutation* » (Bès, 2014, p. 61).

L'état du personnage reste ambivalent, car la bulle qui le protège est aussi perméable qu'invisible. Salomon n'est pas insensible à ce qui se passe autour de lui. Du fond de sa solitude, il est très attentif au débat qui oppose ses camarades aux visiteurs. Le « *lecteur solitaire* » n'est pas tout à fait indifférent à la situation, car il parle d'attente, de travail et d'argent. Il dénigre les efforts de l'association, l'accusant de leur nuire délibérément et de les tuer par cette tranquillité morbide, caractéristique de cette petite ville étouffante. Ainsi, Salomon n'est pas tout à fait coupé de son entourage : il aspire à voir un changement. Le personnage demeure silencieux quand Jogoy s'oppose à Appiah Mohamad. Mais lorsque Carla intervient, Salomon s'emporte en lui révélant tout ce qui tourmente les ragazzi : la détresse de leurs familles, l'attente des commissions et le manque de travail et d'argent. Salomon porte un doigt accusateur à Santa Marta : « *yeux terrible* » et « *flamboiement intense et brutal* », sa colère est clairement perceptible. Il s'agit de « *la colère ardente des déshérités contre les favorisés* » (Barrès, 1994, p. 224).

Le repli de Salomon est aussi apparent lors des répétitions avec le Padre Bonianno, où il refuse de partager des détails sur sa vie ou sur son voyage. Un seul fait revient à plusieurs reprises dans la discussion : celui de la mort de toute sa famille. Salomon révèle au curé qu'il est parti parce qu'il a vu Boko Haram assassiner ses parents, ses frères et sœurs, et qu'il n'a plus de famille. Le personnage estime que cela constitue l'élément central de sa vie, résumant son histoire à cette tragédie : « *Mon histoire, finit-il par dire, c'est que ma famille a été tuée. Je n'ai rien d'autre à vous dire. […] L'essentiel, c'est la mort de ma famille* » (p. 261). En tant que prolongement de cette famille, enraciné dans son passé, le personnage cultive un culte pour ses ancêtres. C'est à partir d'eux qu'il se définit, ce qui justifie que les venger soit son projet ultime : « *Les morts sont nos maîtres, nous pouvons adapter leurs volontés à la nécessité présente, nous ne pouvons ni ne voulons les renier* » (Barrès, 1994, p. 199).

Salomon fait part au curé de son désir de se venger de l'Europe qui, selon lui, a déchiré tout un continent. Il convient de noter que le personnage ne donne de sens à son existence que

par le désir de venger les siens : « *La mort nous appelle tous. Il faut répondre* » (p. 264). Ainsi, Salomon reste fortement attaché aux membres de sa famille décédée.

Le personnage déclare que les papiers ne l'intéressent pas et qu'il n'a rien à perdre. Ce déracinement, cet éloignement du personnage de sa famille et de sa patrie, est vécu comme une mort symbolique. La mort devient une obsession, symbole du passé tragique et du malheur vécu. Lorsque le curé fait remarquer qu'il a l'âge du Christ, Salomon souligne qu'il a l'âge auquel le Christ est mort. Les morts jouent dès lors un rôle capital dans sa vie, influençant toute son existence.

« *Pourquoi lui ?* » : cette question qui condamne Ousseynou Koumakh à tant de souffrance, revient à plusieurs reprises dans le texte. Le personnage consacre une grande partie de son existence à s'interroger sur la raison pour laquelle Mossane a choisi son jumeau. Est-ce parce qu'Assane était susceptible de lui offrir une place dans le monde des Blancs ? Est-ce vraiment parce qu'elle voulait devenir une de « *ces femmes blanches qu'Assane lui montrait dans les magazines* » (p. 157) ? Ousseynou qualifie Mossane de « *négresse aliénée* ». Il l'accuse de tourner le dos à leurs traditions au nom de la liberté lorsqu'il apprend qu'elle a décidé d'aller s'installer dans la grande ville du nord. Sur son lit de mort, des années plus tard, le personnage déclare à sa fille que toute l'histoire commence avec Mossane. Mais en réalité, elle commence bien avant.

Enfant, Ousseynou Koumakh est déjà terrifié à l'idée de devoir un jour quitter son milieu naturel et s'ouvrir à un autre monde. Lorsque Ngor confronte ses neveux à la nécessité pour l'un d'eux d'intégrer l'école occidentale, l'enfant est en désarroi, se révolte et exprime un refus catégorique d'accepter d'être le malheureux élu. Ousseynou dit être étonné par le calme de son oncle en abordant un fait aussi terrible, synonyme de perdition. Il ne se sent soulagé que lorsqu'Assane se porte volontaire. Cela lui assure une place permanente et sûre au sein de sa communauté, étant donné que c'est lui qui doit y rester pour préserver la culture et les valeurs traditionnelles.

Le personnage bénéficie de toute l'attention de sa mère et de son oncle en l'absence de son frère, une situation qui incarne une porte fermée sur l'extériorité. Les jumeaux grandissent pour constituer deux pôles antagonistes : ceux de l'enracinement et de l'ouverture, pour reprendre l'expression de Léopold Sédar Senghor. C'est Ousseynou Koumakh qui est l'agent protecteur des valeurs traditionnelles, bien imprégné des « *fondements de [sa] culture traditionnelle où Roog Sène est l'esprit suprême et les pangols les esprits des ancêtres* »

(p.175). Il perpétue l'activité traditionnelle de la région, devenant un jeune pêcheur « *solide et responsable, ancré dans* [sa] *culture* » (p.150). Ousseynou se reconvertit en fabricant et réparateur de filets de pêche après la perte de sa vue.

La question qu'Ousseynou se pose toute sa vie, celle qui continue de définir ses rapports aux autres, trouve son écho dans le manque de réponse et, surtout, dans un passé que le personnage est incapable de surmonter. Bien qu'Assane soit parti et que Mossane soit près de lui, Ousseynou reste prisonnier de ce questionnement persistant. Son aveuglement n'est pas uniquement physique : il s'agit d'une cécité intérieure, causée par sa déception amoureuse. La colère qui germe en lui l'empêche de voir que c'est lui que Mossane a choisi, de la reconnaître lorsqu'il passe la nuit avec elle, ou même de concevoir qu'Elimane puisse être son propre fils.

En se rendant dans la grande ville du nord pour chercher Mossane, Ousseynou remarque que la ville appartient désormais aux Blancs : « *Je commençai aussi à entendre la langue des toubabs. Et je perçus, dans leur voix, de la sérénité. De la sérénité et rien d'autre. J'étais ici chez eux, ils étaient chez eux ici- et pour longtemps encore* » (p. 160). Il s'agit d'un ailleurs hostile, autrement dit, d'un lieu de déracinement : « *Des odeurs de dépotoir et de pourriture m'écœuraient avant que celle de la mer, trouant parfois l'épais tumulte urbain, vînt me soulager* » (p.158). L'odeur de la mer lui rappelle ses origines et ce qu'il est : un pêcheur de la région de Sin Saloum, bien attaché à son village natal et à ses traditions. Le personnage est fasciné par la bruyante énergie de la ville. Néanmoins, il y perçoit immédiatement une mauvaise tentation, un lieu de perdition et de débauche, surtout après la nuit passée avec Salimata Diallo. Ousseynou s'empresse alors de rentrer chez lui :

> Je ne pouvais me permettre de rester en ville longtemps. J'avais mes affaires au village, et même si, grâce à l'argent que j'avais épargné, je pouvais séjourner un petit moment ici, je savais que la ville n'était pas faite pour moi. Je m'y sentais en proie à une impalpable menace. (p.162).

Une fois que le personnage est revenu en lieu sûr, les revers de cet ailleurs le rattrapent à travers Assane, qui vient lui annoncer sa terrible décision et lui laisser sous sa responsabilité Mossane, enceinte. Ousseynou a toujours vu dans cette ouverture sur le monde extérieur une porte vers un enfer terrestre. Il en est de plus en plus persuadé à cause du destin tragique de son frère et des lourdes conséquences de cette détermination à vouloir devenir un « Blanc », qui a affecté toute la famille. Cette appréhension se transforme en une volonté d'obstruer tout ce qui vient de l'extérieur, qu'il perçoit uniquement comme un danger :

> L'expérience d'Assane m'avait rendu cet enseignement hostile. Je n'en avais plus seulement peur. Je la détestais- ce qui peut être la forme ultime

> de la peur. Ce que les toubabs avaient fait d'Assane, ou encouragé en lui, m'avait fait croire qu'une telle formation ne pouvait que détruire en nous, Africains, ce que nous portions de plus profond. Cette école déracinerait tout ce que, pendant dix ans, nous avions tenté de semer chez Elimane. (p.176)

Mossane inscrit son fils à l'école des Blancs contre le gré d'Ousseynou. Les exploits scolaires de l'enfant le rendent anxieux. Il y voit la tragédie du père qui se répète. Ce sont ces mêmes inquiétudes qui le poussent à rejeter sa propre fille, bien avant sa naissance. La situation s'aggrave lorsqu'Elimane reçoit la proposition d'aller poursuivre ses études en France. Les peurs d'Ousseynou Koumakh sont vite confirmées dès que Mossane commence à dépérir, parce que son fils écrit de moins en moins :

> Les Blancs sont arrivés, et certains de nos plus valeureux fils sont devenus fous. Fous à lier. Fous d'amour pour eux, leurs maîtres. Assane et Elimane font partie de ces fous. Ils ont laissé Mossane, et elle a commencé à devenir folle à son tour. (p. 181)

La colère d'Ousseynou atteint son summum au moment où il apprend que son neveu a réussi à rédiger un livre en entier, alors qu'il n'a même pas pris le temps d'écrire une seule lettre à sa propre mère. Il décide de ne pas en parler à Mossane, de fermer définitivement cette brèche sur l'extériorité d'où est survenu tout le mal qui les a touchés : « *Ce fut une décision facile à prendre, même si elle était lourde de conséquences. Je ne la regrette pas, malgré tout ce qu'elle avait entraîné par la suite. Je l'aurais refait* » (p. 184).

L'importance des morts apparaît dans l'attention que leur portent les personnages dans le texte. Assane est probablement mort à l'heure où il continue d'obséder Ousseynou. De plus, ce dernier confie à Siga que, même après son décès, il fera toujours partie d'elle. En outre, le manguier qui se situe en face du cimetière représente un lieu emblématique pour la famille d'Ousseynou, car une partie importante de leur histoire s'y est construite. C'est sous le manguier que les entrailles du crocodile sont enterrées, en guise de tombe de Waly, le père des jumeaux. C'est en ce lieu que Mossane, surnommée « *l'amante des morts* », passe ses dernières années, contemplant le cimetière. C'est également sous le manguier que, chaque jour, Ousseynou vient lui poser sa question éternelle, et c'est là qu'elle lui répond, avant de disparaître. Enfin, c'est à cet endroit qu'Elimane, bien plus tard, vient s'asseoir et parfois s'y endormir. Tous ces éléments reflètent un fort attachement à ceux qui sont disparus, un enracinement dans le passé, incarnant un véritable culte des morts.

C'est également depuis le cimetière musulman que le cadavre d'Amadou est déterré, en raison de la sacralité des lieux, incapables d'accueillir un tel péché et, surtout, par respect pour les ancêtres dont on tente de préserver l'héritage religieux et moral. La société se sent touchée

dans ses profondeurs par ce corps intrus. Ainsi, la tombe d'Amadou est « *ouverte dans la chair de la terre comme une grande blessure* » (p. 12), que la communauté tente de soigner en lui refusant une place parmi ses morts. L'ordre général est menacé, ce qui nécessite une action rapide pour préserver la cohésion de la société face à la mauvaise influence étrangère :

> Nos valeurs ne sont pas celles-là. Tout simplement. On ne peut pas les accepter comme quelque chose de banal, ce serait le début de notre mort, une trahison de nos ancêtres et de nos pères spirituels. Pire : une trahison de Dieu. Pour moi c'est clair : si une minorité menace la cohésion et l'ordre moral de notre société, elle doit disparaître. Au moins, elle doit être réduite au silence, par tous les moyens. […] C'est presque un instinct de conservation, de survie. (p. 57-58)

Les propos de Majmout expriment un repli identitaire, un enfermement et un rejet catégorique de cette minorité, considérée comme un risque pour l'harmonie sociale. Il s'agit d'une défense fervente des valeurs traditionnelles, émanant d'un repli rigide sur soi. Lier l'élimination de cette minorité à un instinct de conservation et de survie présente la lutte comme indispensable, et suggère l'impossibilité d'un vivre-ensemble : « *On ne peut pas être* góor-jigéen *ici, sur cette terre où tant de saints ont vécu, et prétendre reposer dans un cimetière musulman. C'est impensable. Impensable* » (p. 58).

La persécution des homosexuels émane de la volonté d'écarter ce mal qui a frappé la société. C'est donc un acte visant à protéger les normes et les valeurs traditionnelles, une volonté de les perpétuer dans le temps : « *reprendre, protéger, augmenter cette énergie héritée de nos pères* » (Barrès, 1900, p. 282). Parler de la conservation des valeurs revient donc à désigner l'influence néfaste de l'étranger, qui se manifeste, entre autres, dans l'homosexualité. En ce sens, la société est : « *Envahie par des éléments qui n'appartiennent pas à son sol et à son esprit* » (Barrès, 1900, p. 102). Le phénomène est considéré comme un fléau apporté par le colonisateur. Aux yeux de la société, les personnages queer sont perçus comme des déracinés, ayant dévié du bon chemin en s'éloignant de leurs valeurs ancestrales. La persécution se concrétise dans des actes de violence Elle s'étend jusqu'à vouloir l'exclusion de ceux soupçonnés d'être homosexuels, ou simplement vus en leur compagnie :

> Ce que je crois, c'est que ce sont des gens qui se sont égarés, qui ont perdu leur foi, leur culture. Ils imitent des choses mauvaises, qui ne sont pas d'ici. Vraiment, elles ne sont pas d'ici. Ça fait partie des nombreux péchés que le Blanc a apportés. (p. 54)

Ces paroles expriment un culte de la terre et des morts, un fort enracinement dans ce que Barrès considère comme une entité sacrée qui doit être défendue, une valorisation du terroir et de l'âme ancestrale : « *Le système ne concerne pas que le Sénégal : chaque peuple de chaque*

pays du monde accuse l'étranger, le barbare, d'être la cause de sa décadence. De ce qu'il croit être décadence » (p. 87). Ce passage évoque la tendance universelle à attribuer ses échecs à l'Autre. L'auteur fait explicitement référence à la pensée barrésienne, qui qualifie de barbares ceux considérés comme des menaces extérieures susceptibles d'altérer l'identité nationale.

Sur la question de l'intérêt du narrateur pour l'esthétique féminine, Angela pointe du doigt son enracinement dans la tradition du pays :

> Ce que tu appelles homophobie esthétique n'est qu'une prison de ta culture traditionnelle et religieuse sénégalaise, une prison dans laquelle le corps féminin, idéalisé, réduit à sa pure forme, demeure le seul corps sexuellement désirable et digne de fantasmes. C'est encore très moral, très religieux, très culturel, quoi que tu dises. (pp. 84-85)

Pour Ndéné, il s'agit avant tout de défendre sa communauté. Bien qu'il soit perçu comme un déraciné par sa propre famille et par sa société, le narrateur exprime un fort sentiment d'appartenance et d'identité nationale en parlant de ses « compatriotes ». Ndéné semble adhérer pleinement à l'opinion générale de son groupe : « *Qu'elle aille s'étendre ailleurs, pourvu qu'elle ne s'incruste pas ici, voici que beaucoup de mes compatriotes disent et veulent. Et ça, je peux le comprendre* » (p. 88). Selon l'opinion anti-queer, la société dakaroise est affligée par ce fléau qui la ronge, ce qui nécessite un retour aux sources, aux valeurs traditionnelles et religieuses. L'enracinement se manifeste ainsi à travers la valorisation de la terre et du passé qui doivent être préservés à tout prix.

Ainsi, le refus de reconnaître l'Autre dans sa singularité devient une source de tensions et de fractures. Lorsqu'il n'est pas accepté dans sa différence, l'Autre est perçu comme un fardeau, une présence encombrante qui dérange l'ordre établi. Ce rejet peut entraîner des replis identitaires, favorisant l'émergence d'identités marginales. Il peut aussi provoquer des sentiments complexes, tels que la culpabilité ou la honte, liés à une défaillance dans la responsabilité morale envers l'Autre. Ce processus témoigne d'un échec éthique, où l'absence de reconnaissance mutuelle conduit à la rupture du lien entre le Soi et l'Autre, et à l'enfermement de chacun dans ses propres normes et valeurs.

Chapitre III

Odyssée africaine : de l'urgence du départ au possible retour

1. Lignes de fuite : du déracinement à l'errance

«C'est cet effort d'absence volontaire, de déracinement voulu,
[…] c'est cela et surtout cela que j'appellerai errance.»

Akira Mizubayashi

Le déracinement, qui constitue un état de rupture avec son milieu d'origine, ses traditions et ses racines culturelles, est considéré par Simone Weil comme un grand malheur affaiblissant l'individu. Selon la philosophe, les racines, et donc les appartenances, jouent un rôle essentiel dans l'épanouissement de l'être humain. Dans cette logique, nul ne choisirait volontairement de se placer dans un tel état ; celui-ci résulte le plus souvent de contraintes subies, qu'elles soient d'ordre personnel ou collectif. Un bon exemple est celui de la migration, souvent motivée par des conditions socio-économiques précaires qui exigent un changement d'environnement.

Les protagonistes de notre corpus quittent leurs pays d'origine pour s'installer en Europe, dans l'espoir de trouver de meilleures conditions de vie et de construire un avenir sûr. Mais cet éloignement est vécu comme un déracinement, car les personnages rompent avec une partie de leurs racines et se trouvent coupés de leurs proches. Face aux difficultés rencontrées, notamment la difficulté, voire l'impossibilité, de s'intégrer dans la société d'accueil, ainsi que l'incapacité, qu'elle soit temporaire ou permanente, de retourner dans leur pays d'origine, quelles alternatives s'offrent à eux ? Nous considérons l'hypothèse selon laquelle leur déracinement se transforme en errance, prenant la forme d'une ligne de fuite, qui leur permet d'échapper à des réalités contraignantes et de se libérer de l'aliénation. En effet, la ligne de fuite est un concept de Deleuze et Guattari qui représente un processus de rupture avec les systèmes établis, ouvrant ainsi la voie à de nouvelles possibilités d'existence :

> La ligne de fuite est une déterritorialisation. [...] Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau... Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. (Deleuze, 1977, p. 47)

Par déterritorialisation, Deleuze et Guattari sous-entendent le fait de quitter un territoire et de se libérer de certains codes : « *Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis* » (Deleuze et Guattari, 1972, p. 162). Ce concept décrit le processus de détachement et de libération des structures instituées. Il implique une rupture avec des pratiques sociales,

politiques et culturelles rigides, l'exploration ou la création de nouvelles structures, ainsi qu'une libération des contraintes.

Dans cette partie de l'analyse, nous examinerons la manière dont le sujet déraciné se métamorphose en sujet errant lorsqu'il se trouve confronté à un environnement hostile, où il rencontre la haine et le rejet de l'Autre. Le déracinement initial se mue en une errance, les deux processus prenant la forme d'une échappatoire qui peut offrir de nouvelles opportunités, tout en agissant comme un remède face aux défis. L'éloignement devient parfois nécessaire pour que les personnages trouvent un nouvel équilibre. Ces personnages sont :

> Coupés de leurs origines sans qu'on leur donne la possibilité de s'enraciner dans une civilisation qui se sabote elle-même, ils incarnent au plus haut degré le néo-humain sans attaches, sans références, celui que rêvent les idéologues de la post-modernité. (Gillon, 2014)

Diégane Latyr Faye quitte le Sénégal après l'obtention de son bac pour poursuivre ses études à Paris et préparer une thèse de doctorat. Le personnage est rapidement détourné de la voie académique par le désir persistant de devenir écrivain. Son premier texte, qui connaît un maigre succès, ne quitte jamais les rebords du « Ghetto ». Il sort insatisfait, voire honteux, de cette première expérience. Les louanges qui lui sont octroyées n'atténuent pas le malaise qu'il ressent. Diégane n'arrive pas à s'identifier à ses titres, qu'il juge clichés et épuisants, ce qui traduit une difficulté de s'intégrer dans ce statut que lui confère ce nouvel espace, ce « *statut incertain d'écrivain* » (p. 368). Le sentiment d'insatisfaction le pousse à la quête d'un nouveau livre, dont la première phrase refuse de s'offrir à lui depuis des mois, le laissant désemparé et sans repères. D'ailleurs, il erre dans les rues de Paris la nuit où il rencontre Marème Siga D.: « *J'y déambulais à l'affût du miracle* » (p. 27).

L'errance de Diégane touche ainsi à la question d'écriture : « *Mais pourquoi continuer, tenter d'écrire […] On ne savait pas* » (p. 56). Cette interrogation soulève une question existentielle pour un jeune écrivain qui vient d'entamer sa carrière. En errant dans les rues de Paris, Diégane semble chercher un sens à l'acte même d'écrire, ce qui reflète un état d'esprit errant, exprimant l'absence de direction. Le narrateur vit également un déracinement affectif. Il lui est devenu difficile de contacter sa famille, et les appels sont désormais une corvée qu'il reporte au maximum, les réservant aux cas extrêmes :

> J'ai fait ce soir ce que je redoute le plus au monde, Journal : j'ai appelé mes parents. Ma mère : tu as des problèmes ? Moi : Non, tout va bien. La mère : Vraiment ? Le fils : Vraiment. Elle : Tu appelles comme ça ? Lui : Oui, pour prendre des nouvelles. (p.70)

De « *Ma mère* » à « *La mère* » à « *Elle* » ; de « *Moi* » au « *Fils* » à « *Lui* », l'écart se creuse progressivement entre Diégane et sa mère, les transformant peu à peu en étrangers l'un pour l'autre. Même son retour au pays, après quatre ans d'absence, n'est pas motivé par une quelconque nostalgie. Il revient plutôt dans le cadre de sa quête de l'écrivain énigmatique.

Le détachement n'est pas seulement un sentiment chez Diégane, mais aussi un fait qui lui est reproché. En effet, sa relation avec sa famille est marquée par de longues périodes de silence, que sa mère attribue à son faible sens de la famille : « *Amères plaisanteries : elles portaient une silencieuse accusation* » (p. 68). Diégane, quant à lui, explique cette séparation par la fuite du temps. Il estime que la distance géographique est un facteur insignifiant comparé à l'effet du temps qui passe et transforme inévitablement les êtres : « *J'ai passé l'après-midi chez moi avec mes jeunes frères et mes parents, et tentai de me réhabituer à un quotidien dont ma vie en France m'avait ôté jusqu'au souvenir* » (p. 391). Les rapports familiaux sont ainsi affectés par cet éloignement temporel, qui engendre l'oubli. Les rides qu'il détecte sur les visages de ses parents deviennent le signe du temps qui passe, d'un lien qui se rompt, et d'un monde autrefois familier qui disparaît. À chaque appel vidéo, ce sont les signes de vieillissement qu'il remarque en premier, ce qui l'angoisse et le pousse à vouloir couper l'image pour ne pas avoir à subir les effets de ce déracinement temporel. L'idée que ses parents prennent de l'âge le peine, et il trouve de plus en plus difficile de maintenir le contact. Ce détachement est motivé par la peur de la perte. C'est pourquoi il tente de s'attacher aux livres plutôt qu'aux hommes. L'errance revient ici à un désir de fuir des situations insupportables, marquant un détachement psychologique et affectif.

Outre le sens de la famille qui semble être en crise chez Diégane, tout le pays traverse une période de bouleversement politique et social. Ce dernier arrive au Sénégal la veille d'un drame qui va secouer tout le pays. Il s'agit du suicide de Fatima Diop, une militante de *Ba Mu Sëss* (Jusqu'au bout). Diégane est accusé de ne pas montrer assez d'engagement quant aux affaires du pays. Un militant de BMS lui écrit, par exemple, sur sa page Facebook pour lui demander ce qu'il pense, en tant que « *voix des sans voix !* », des événements engendrés par le suicide de Fatima Diop. Diégane hésite un instant, puis finit par renoncer à répondre.

Le personnage avoue ne plus s'intéresser à ce qui se passe dans son pays depuis quelque temps. Paradoxalement, sa bourse d'étude, un pacte d'engagement avec sa patrie, devient dans son cas une manière de perpétuer et de légitimer ce déracinement : « *J'ai pris des billets de train pour le week-end suivant, vive la bourse de la République* » (p.111). Ce pacte est d'autant plus fragilisé que Diégane ne remplit pas sa part du contrat en abandonnant sa thèse de doctorat.

Par ailleurs, son ami, Chérif Ngaïdé, pense qu'il s'adresse à lui-même dans *Anatomie du vide* plutôt qu'au lecteur, en soulignant un manque d'engagement et un égocentrisme. De même, Aïda lui reproche son manque d'investissement dans son livre, de ne pas y marquer sa présence ni y laisser sa trace. Marème Siga remarque également son détachement de la réalité et son penchant à vivre dans un lyrisme constant. Selon Siga, Diégane ne vit pas l'instant présent ; au lieu de cela, il examine son potentiel littéraire, faisant de chaque expérience une possible matière d'écriture et imaginant déjà la phrase qui la décrirait :

> À quoi tiens-tu ? À quel désir es-tu soumis ? À quoi es-tu fidèle ? Même dans les débats sur *Le Labyrinthe de l'inhumain*, tu sembles indifférent […] où est ton feu ? Je t'en veux de traverser les choses et les gens comme les fantômes traversent les murs. […] On s'attache à toi, pendant un temps tu sembles t'attacher aussi. Mais une nuit, tu pars, on se réveille, ta place à côté de nous est froid et on ne sait ni la raison de ton départ ni ta destination. On sait seulement que tu ne reviendras pas. (p. 113)

Dans cet extrait, Béatrice confronte Diégane à propos de son détachement émotionnel et son apparente indifférence. Elle estime qu'il vit les relations sans véritable engagement ni implication émotionnelle. La métaphore du fantôme qui traverse les murs illustre la manière dont il semble franchir les expériences de la vie sans laisser de traces, ce qui crée une frustration chez ceux qui l'entourent. Cependant, l'errance est un peu plus qu'un état d'être chez Diégane, elle devient une partie de sa quête de reconnaissance de soi :

> L'errance a de nombreux visages et revêt différents aspects. Elle peut relever du déplacement physique mais aussi d'un cheminement intellectuel, ou encore d'une pathologie mentale. Errance de la pensée, de l'esprit, de l'imagination vagabonde, errance de la recherche, de la réflexion, de l'écriture. (Berthet, 2007, p. 09)

L'absence d'informations sur Elimane et la rareté des repères renforcent l'errance du personnage, qui est tout au long de la fiction à la recherche de fragments de puzzle. Dès le début du texte, une errance intérieure est perceptible chez Diégane Latyr Faye. Cette discontinuité est remarquée à travers les déplacements dans l'espace et dans le temps : les analepses et les prolepses, qui marquent le texte, s'ajoutent aux incessants voyages à travers une variété d'espaces, principalement grâce au récit de Siga D.

Le tableau suivant retrace l'ordre chronologique des déplacements d'Elimane Madag Diouf, permettant de suivre ses mouvements et offrant une vue d'ensemble de son parcours, à travers les informations fournies par les autres personnages ayant eu des interactions avec lui :

Indices temporels	Déplacements
1935	Elimane quitte son village et s'installe à Paris, où il y intègre un grand lycée et commence son hypokhâgne.
1937	Il se rend dans le nord de la France pour chercher le corps de son père avant de retourner à Paris.
1938	Le personnage disparaît après l'affaire de son livre et son affrontement avec Charles Ellenstein.
Entre 1938 et 1940	La mort des critiques français est imputée à Elimane, ce qui indique qu'il se trouve toujours en France durant cette période. C'est en 1940 que Charles et Thérèse reçoivent une lettre de sa part dans laquelle il leur signale qu'il a accompli sa mission.
1942	Selon le propriétaire du restaurant, place Clichy, Elimane se trouve au Sud de Paris, vers la porte d'Orléans. Il continue à se montre de temps en temps au restaurant.
1949	Elimane arrive en Argentine.
1959	Il est à Buenos Aires avec de fréquentes absences inexpliquées et des voyages à travers l'Amérique latine.
1966	La poétesse haïtienne continue de le voir de temps en temps en Argentine.
1969	Elimane informe la poétesse qu'il a trouvé la personne qu'il cherchait et qu'il rentre dans son pays.
1982	La poétesse le cherche au Sénégal, elle soupçonne qu'il y est.
1984	Il retrouve Engelmann à La Paz, en Bolivie. Elimane revient ensuite à Paris où il vit presque deux ans.
1985	Elimane est à Paris. L'homme du Vautrin est soupçonné d'être lui. Bollème est morte cette même année.
1986	Elimane rentre définitivement dans son village.

Elimane quitte son village grâce à une bourse offerte par l'administration coloniale. Il s'installe à Paris, où il rencontre Charles et Thérèse, puis publie son livre. Les accusations portées contre lui le plongent dans le désarroi et affectent significativement ses décisions et ses

actions. Le personnage finit par disparaître après une dernière altercation avec Charles à propos des attaques qui finissent par entraîner son exclusion de la scène littéraire. Dès lors, la fuite devient une réponse nécessaire pour échapper au danger et chercher de meilleures conditions. Ainsi, le personnage erre pendant une cinquantaine d'années à travers différents continents : l'Europe, l'Amérique et l'Afrique.

Elimane informe la poétesse, lors de leur dernière nuit ensemble, qu'il a passé la Guerre en France, à Paris puis dans un village des Alpes. Après la Libération, il est revenu à la capitale française, puis a voyagé pendant trois ans à travers l'Europe. Il a visité l'Allemagne, le Danemark, la Suède, la Suisse, l'Autriche et l'Italie. Elimane est ensuite parti en Amérique latine, où il a erré pendant trente ans. Le personnage est revenu en France vers les années 1980, avant de retourner dans sa terre natale et d'y passer le reste de ses jours.

Le parcours du personnage est caractérisé par une perpétuelle mobilité, et sa localisation reste souvent incertaine. Une aura de mystère entoure chaque information le concernant : aucun des personnages ne parvient réellement à savoir où Elimane se trouve. Celui-ci apparaît comme une figure spectrale, énigmatique et insaisissable. Les indices de ses déplacements sont rapportés à des époques variées par les différents personnages ayant croisé son chemin. Chacun d'entre eux détient un fragment de son parcours. Sa trajectoire est dès lors dispersée à la fois dans le temps, dans l'espace, et dans le tissu même du texte :

> Elimane m'avait raconté cette partie de sa vie avec pudeur, sans affectation, même s'il était évident que cela le blessait encore. À deux ou trois reprises, le silence qu'il observa, ou un tremblement dans sa voix, trahit une émotion encore vive, mélange de colère, de honte, d'amertume. […] il était venu en Argentine pour se remettre de l'amère expérience qu'avait été sa chute dans le milieu littéraire français. Ou bien pour l'oublier. C'était une explication satisfaisante : elle touchait à l'amour-propre, à l'orgueil, à l'estime de soi, à la dignité, à la fierté ; elle touchait à un ensemble de valeurs qui, bafouées, pouvaient pousser un homme à partir. (pp. 373-374)

Ces mouvements sont une réponse à deux embûches majeures de sa vie : la quête d'Engelmann, l'assassin de son ami Charles, et la quête d'un moyen de se remettre de l'affaire du livre. Disparaître revient, dans ce cas, à un refus de subir l'incompréhension et l'injustice. Il s'agit d'un mouvement de déterritorialisation par rapport à un milieu oppressant, une ligne de fuite qui préserve sa liberté et met fin à un conflit intérieur.

Marème Siga D. est une déracinée dès la naissance. En effet, sa mère est morte une minute après sa naissance et son père la rejette bien avant cela. Bien qu'elle soit élevée par les trois épouses d'Ousseynou, qui lui témoignent beaucoup d'affection en raison de sa condition

d'orpheline, son père lui inculque l'idée qu'aucune d'entre elles n'est sa vraie mère, qu'aucune ne le sera. Cela anéantit toute possibilité d'un réel attachement ou lien affectif de l'enfant envers sa famille. L'excès d'attention que ses belles-mères lui portent ne fait qu'accentuer cet état de détachement. Il suscite un sentiment de jalousie chez ses frères et sœurs, faisant d'elle « *la brebis noire de la fratrie* » (p.132).

Toutefois, c'est l'attention du père qui lui importe le plus. Dans sa quête d'amour paternel, Siga se heurte à un refus absolu. Cette impossibilité d'une connexion émotionnelle avec sa famille, et surtout avec Ousseynou Koumakh, condamne l'enfant à une précoce errance intérieure qui se concrétise dans des dérives, autant que sollicitations du père. Violation des règles, impudeurs, jeux et bêtises, réputation d'enfant possédé et de père mystique incapable de la sauver, Marème Siga provoque incessamment Ousseynou, qui lui inflige de violents châtiments corporels, le seul contact physique qu'elle puisse avoir avec lui et duquel elle sort à chaque fois plus que comblée.

Après la mort de son géniteur, la jeune fille s'installe dans la capitale, où elle s'inscrit à la faculté de philosophie. La détresse affective dont elle est victime depuis toujours la voue à des années d'errance à Dakar, à la recherche d'amour et de contact charnel, en s'attachant aux différents corps qui traversent sa vie. Entre déceptions et trahisons amoureuses, exclusion de la faculté, crises, tentatives de suicide, internement, recherche de son sauveur et quête des mots dans les rues de la capitale sénégalaise, le personnage perd tous ses moyens et mène une existence vagabonde :

> […] elle décrivit son errance dehors, son errance dedans. […] Le tourbillon l'avala encore. Elle évoqua ses terrifiantes hallucinations et ses délires dans les rues de la ville. Elle parla des bouts de charbons qu'elle ramassait pour écrire, la nuit, sur les murs de la capitale. (p. 207)

Cette errance représente une ligne de fuite créatrice dans la mesure où elle lui octroie un siège parmi les figures emblématiques de la littérature sénégalaise. Les détails de sa vie à Dakar sont rapportées par Diégane dans des passages où il résume au lecteur *Elégie pour nuit noire*, le premier roman autobiographique qui révèle l'écrivaine, dont la langue poétique : *« étreignit les boas et apprit la leur. Elle siffla sa haine de tous les étouffements du plaisir. Elle siffla son désir d'un autre monde, jamais connu, qu'elle entrevoyait pourtant chaque nuit en rêve* » (p. 208). Ce passage exprime la révolte intérieure de Marème Siga D. et son désir de liberté. Les boas symbolisent les contraintes rencontrées par le personnage au sein de sa communauté. Siffler sa haine représente un acte de rébellion contre toutes ces limites qui lui ont été imposées depuis son jeune âge. Le désir d'un autre monde illustre sa volonté d'explorer

des espaces moins oppressants que celui dans lequel elle se trouve, où elle peut mener une existence pleinement libre.

Dans *La femme errante* (2005), Karin Schwerdtner lie l'errance à « *la question de la rupture et au départ du pays* » (2005, p. 133). Elle est, pour ainsi dire : « *un déplacement migratoire qui symbolise une liberté par rapport aux déterminismes traditionnels du lieu et de l'ascendance. […]. Grâce à l'errance migratoire, la migrante se libère d'un carcan traditionnel et culturel en côtoyant plusieurs cultures et traditions* » (Schwerdtner, 2005, p. 154). Marème Siga D. quitte le Sénégal avec l'aide de la poétesse haïtienne, dans l'espoir de se réconcilier avec elle-même. Le personnage cherche à guérir des traumatismes de son enfance et de l'errance vécue à Dakar. La scène où Marème se trouve dans un parc, suivant une voix incertaine, illustre bien son état d'errance et son manque de repères : « *Je n'avançais pas seulement dans le labyrinthe du parc, mais dans le labyrinthe de ma vie. Métaphore facile mais juste. Une pirogue droguée et perdue en pleine mer, suivant dans la nuit le tango que chantaient des sirènes insaisissables* » (p. 318).

Siga connaît une certaine stabilité avant que l'ordre de sa vie ne soit de nouveau renversé par l'apparition de l'homme du Vautrin. La mort de Denise, puis celle de la poétesse haïtienne, sont autant d'événements tragiques qui se succèdent, poussant Siga à arrêter de chercher Elimane. Il lui est toutefois impossible de se défaire de son passé, qui continue de l'encombrer :

> Les souvenirs de mes années d'errance dans les rues de Dakar me hantaient, sous la forme de cauchemars et d'ombres que je n'arrivais pas encore à transmuer en images poétiques. Les plaies étaient pourtant là, béantes, disponibles : je n'avais qu'à me servir. (p. 283)

La scène où le personnage se perd dans le jardin est une métaphore de l'itinéraire tumultueux. Le nouveau monde auquel elle aspire s'avère être celui de la littérature. Elle trouve alors refuge dans la création littéraire, son ultime sanctuaire.

Pour les ragazzi, Altino est une « *terre de passages* » (p. 91), une station intermédiaire qui permet l'accès au « Rêve », c'est-à-dire d'atteindre leur destination finale. Par exemple, Bemba souhaite s'installer en Angleterre ou aux États-Unis, après la régularisation de sa situation, pour travailler dans les voitures d'occasion. Pris en charge par une association locale, qui œuvre pour faciliter leur passage devant les commissions, séjourner temporairement à Altino devient nécessaire pour pouvoir obtenir les documents requis.

Mais le retard des commissions génère des angoisses et des incertitudes, plaçant les migrants dans une attente indéterminée et les laissant bloqués à Altino contre leur gré. Cette vie en suspension, dans une sorte de l'entre-deux, s'apprête à l'errance et rend impossible tout ancrage dans cet espace, considéré comme un simple lieu de transition. Ainsi : « *La première épreuve est celle de trouver un pays d'accueil qui peut devenir rapidement l'épreuve de l'errance* » (Bolzman, 2014, p. 48).

Sur un plan plus individuel, l'égarement, l'ambiguïté et les détours qui caractérisent l'errance marquent le parcours de Jogoy Sèn. L'absence de précisions explicatives sur les motifs de sa mobilité, les chemins et lieux de passage imprévus, et une destination finale indéfinie, le personnage est enveloppé d'ambiguïté, constamment pris dans un sentiment d'incertitude et d'indétermination.

L'incertitude de son itinéraire commence déjà avec la mort d'Atab, le légendaire navigateur qui devait le conduire à l'autre rive, transformant le voyage en errance. Le protagoniste a constamment besoin de guides pour ses déplacements et ses décisions. C'est ainsi qu'il guette à trois reprises les deux coups de sifflets de Hamid, le passeur, pour rejoindre la barque, sans jamais être sûr de les entendre. Il avoue ne pas savoir où aller ou quoi faire lorsque Mario et Valeria proposent de l'accueillir chez eux et de lui faire découvrir la région. C'est Carla qui le guide vers l'association à Catane, puis à Altino. C'est aussi Thialky Boy Hawaï qui lui sert de guide touristique pour explorer Catane.

Après deux échecs, dus à la surveillance renforcée de la côte et aux conditions météorologiques défavorables, le personnage réussit à monter à bord de la barque censée le conduire vers le « Rêve », mais avec un guide atypique. Jogoy prend le large avec un imposteur, un simple pêcheur qui n'a jamais navigué si loin, l'enfonçant dans un destin incertain :

> Sans l'avoir vécu, personne ne peut imaginer ce qui se passe dans l'âme d'un homme perdu en pleine mer, qui espère voir des lumières, mais dont le regard ne rencontre qu'épaisses ténèbres, personne. Lumières ! Lumières ! Lumières qui refusaient de s'allumer dans la nuit interminable, lumières qui refusaient d'apparaître à l'horizon, lumières éteintes dans le monde, éteintes dans nos cœurs… Lumières ! Nous les mendions… (p. 143)

Dans cet extrait, Jogoy parle de l'errance physique et psychologique qu'il subit au milieu de la mer. Le désespoir accompagne sa quête d'un repère, d'un signe de salut. Pendant six jours, la barque dérive en haute mer, et Jogoy oscille entre espoir et désarroi, cherchant désespérément un bout de terre quelconque, même si cela signifie retourner en Libye. Pendant ce temps, des rêves sont brisés, la foi est mise à l'épreuve, et du sang est versé. Au fil des jours

de la traversée, certains hommes se débarrassent du pêcheur et jettent son cadavre dans les eaux. Jogoy associe cet acte au péché originel qui condamne l'humanité à l'errance, une idée renforcée par la description d'un décor primitif de la terre. Ainsi, Jogoy frôle la mort avant que la tempête ne vienne le délivrer.

Une fois installé à Catane, le personnage se trouve dans l'impossibilité de s'identifier à ses compatriotes : « *La communauté sénégalaise comptait de nombreux membres, et une forte propension à l'entraide la caractérisait. Pourtant, je me sentais étranger à leur façon d'être. Je cherchais autre chose ; j'avais besoin d'autre chose que je ne trouvais pas* » (p. 353). Ce détachement qu'il éprouve vis-à-vis des autres réfugiés sénégalais, ainsi que le sentiment d'être étranger parmi eux, sont dus à une quête intérieure à laquelle il ne trouve pas de réponse au sein de son propre groupe, ce qui lui attribue le statut de sujet errant : « *L'errant se définit surtout par l'absence d'attache, l'évitement du lien et dans l'impossibilité où il nous met de le connaître* » (Birraux, 1997, cité dans Bolzman, 2014, p, 46). Ce statut est renforcé par son activité de marchand ambulant à Catane, qui l'amène à être en perpétuel mouvement. Son intérêt pour le marché aux poissons, où il passe des heures à se perdre parmi les hommes, accentue encore cette instabilité. Après avoir accepté le poste à Altino, Jogoy retourne rendre visite à son guide à Catane, mais ne parvient pas à le retrouver. Cette nouvelle perte d'un autre repère solide suggère que l'errance du personnage se prolongera encore.

Le récit de l'égarement de Jogoy est inscrit dans son carnet, découvert après sa disparition sur son lit d'hôpital. Ce type de support, caractérisé par l'absence de contraintes et d'uniformité, car il s'agit d'une « *forme tout à fait libre* » (Dumont, 2019, p. 07), correspond parfaitement à la construction erratique du personnage. En effet, le carnet de voyage représente « *une forme d'expression ouverte à l'hybridation de différentes pratiques (le journal intime, le fragment, la "chose vue", le témoignage, l'anecdote, le reportage) et marquée par sa dimension interculturelle* » (Louÿs, 2018, p. 02). Il s'agit d'un support libre et hétérogène. Le carnet est alors ce support flexible qui peut contenir des idées et des notes, en somme, des fragments de pensée.

Le récit de voyage de Jogoy Sèn est un récit fragmentaire et anachronique, qui s'éparpille entre les trois parties du roman et se faufile entre ses différents chapitres. Il se compose de six fragments qui font écho aux six jours d'errance, variant entre quatre et onze pages et allant en decrescendo : trois chapitres dans « La longue arrivée », deux dans « Dans l'attente » et un seul dans « La langue de pierre ». L'absence de datation rend impossible de connaître les moments d'écriture, à l'exception du dernier chapitre rédigé après le massacre et

marqué par un intervalle d'une année de silence littéraire. Le texte est caractérisé par une temporalité discontinue en raison des analepses et des ellipses qui modulent le rythme de la narration : « *la discontinuité rompt avec un certain nombre d'assurances quant au sens qui n'est plus "donné de fait" : elle ouvre sur la question de l'origine, sur l'errance, sur la perte de maîtrise quant au futur* » (Heyndels, 1985, p. 22). Dans le premier fragment, le protagoniste raconte comment la barque erre pendant plusieurs jours avant qu'il ne s'éveille sur la plage sicilienne. Les deux chapitres suivants reviennent sur le début de l'aventure, puis reprennent le récit de la perte en mer Méditerranée et son sauvetage par les parents de Carla. En termes d'ellipses, la période la plus longue passée sous silence se situe entre le cinquième chapitre et le sixième chapitre.

Dans son carnet, Jogoy n'évoque pas sa vie à Altino avant l'arrivée des ragazzi. Des bribes d'informations sur cette période de sa vie sont offertes au lecteur par l'instance narrative omnisciente. De même, la spatialité reflète le mouvement erratique du personnage, à travers la multiplicité des lieux qui s'y inscrivent : Tripoli, Catane, Noto, Marzamemi, Altino, la plage, le marché, la mer, etc. La fin du récit indique que le personnage demeure en mouvement, poussé par le désir de retourner dans son pays.

Fousseyni, originaire de la région de Kayes au Mali, est contraint de quitter le pays pour se sauver de la violence de son oncle, qui va jusqu'à envoyer des gens le chercher dans la ville. « *Mais tu ne pouvais pas rester ici. Il n'y avait rien pour toi. Seulement la violence. Tu devais partir* » (p.298). La mobilité devient une nécessité, tout comme la fuite.

Fousseyni est représenté dans le texte comme un personnage perdu, submergé par ce qui se passe autour de lui. Il est constamment en quête de repères, cherchant quelqu'un pour le guider. Adama Kouyaté est son guide de voyage. Il explique à Fousseyni le parcours à suivre, les lieux par lesquels ils doivent passer avant d'arriver en Libye, ainsi que la manière de traverser le désert et la mer. À Altino, c'est Jogoy, que Fousseyni considère comme son grand frère, qui joue le rôle de guide. Habitué à un mode de vie plus ou moins sédentaire dans son village, Fousseyni se retrouve soudainement sur un itinéraire inconnu et incertain, contraint à suivre les directives des autres. D'ailleurs, c'est à la demande de sa mère qu'il quitte la maison :

> Dans un coin, Fousseyni Traoré était assis, les bras entourant ses jambes repliées sur sa poitrine. Il semblait totalement absent ; non pas indifférent, mais absent, comme si son âme tout entière s'était retirée, ne laissant plus qu'un triste corps sans souffle. Son regard errait, incapable d'accrocher quoi que ce soit ; il glissait sur les êtres et les choses, les traversait comme s'ils n'avaient eu aucun volume. Mais à vrai dire, en cet instant, celui qui manquait d'épaisseur c'était bien lui. (p. 453)

Après le massacre, le personnage entre dans un état second, dans une errance intérieure. Cette dernière est une manière de fuir une réalité accablante. Il ressent un besoin pressant d'évasion mentale, pour échapper à cette situation violente. De nature pacifique, Fousseyni est contraint de commettre un acte violent. Ayant quitté son pays pour fuir la brutalité et chercher la tranquillité, il se trouve, malgré lui, plongé dans un cycle de violence : « *L'errance serait donc une faille dans un cheminement, voire un type de cheminement "raté"* » (Benkhodja, 2016, p. 27).

Le détachement et l'errance de Ndéné sont motivés par un désir d'esquiver un quotidien étouffant : « *Je voulais m'endormir ivre de jouissance. C'était raté. Il faut toujours sur cette terre une voix charitable qui vous veuille le plus grand mal : vous ramener à la sobriété* » (p. 07). Ce besoin de fuite se manifeste rapidement après son retour de France, en raison du sentiment de désenchantement lié à la situation socio-politique du pays.

Le narrateur se désintéresse de l'actualité du pays. Bien que la vidéo soit virale, Ndéné semble ignorer le scandale et ne pas vouloir s'y intéresser. Son intention erre plutôt vers les bruits provenant de l'extérieur, là où les gens, incapables de dormir, se réfugient dans des discussions nocturnes, pour fuir un silence qui les obligerait à se regarder dans un miroir et se rendre compte de leur misérable existence.

Son détachement se manifeste également à l'université, où il renonce à la réhabilitation de l'enseignement de la littérature comparée. Ndéné n'est même pas au courant de la note du ministère concernant l'interdiction de l'enseignement des écrivains homosexuels, une directive qui date de deux semaines, et dont tout le milieu universitaire est au courant.

A la mosquée, il est physiquement présent, mais mentalement distrait par la vidéo d'Amadou. Au milieu du prêche, son esprit déambule vers la question des identités queer, suscitant une série de questionnements et attisant sa curiosité quant aux implications morales et sociales. Par ailleurs, Ndéné ne ressent pas le besoin de démentir la rumeur le concernant : « *N'écoutais-je pas en effet ses graves paroles de l'air absent d'un futur pendu, aveugle à la potence qui se dressait devant lui ?* » (p. 155). L'état d'esprit du narrateur est celui d'un être englouti dans un dilemme existentiel, ses pensées dérivant loin de sa réalité immédiate.

Enfin, lors de son séjour dans le village, le narrateur observe tout sauf Yatma, qui apparaît dans la plupart des photos, fixant chaque fois l'objectif. L'esprit errant de Ndéné, évitant de voir le jeune homme malgré sa présence évidente et imposante, représente une forme

de protection, un refus d'accepter la réalité de son orientation sexuelle, méprisée par sa communauté.

2. L'Ailleurs entre utopie et dystopie

« *Le départ dans la fièvre suscitée par l'appel du là-bas n'est qu'une illusoire séduction* »

Jean-Marc Moura

Explorer la manière dont la mobilité donne lieu à la rencontre avec l'Autre, à l'établissement de rapports interculturels, exige de prendre en considération l'Ailleurs, ce territoire nouveau et étranger vers lequel le voyage conduit, et qui représente un espace d'accueil éventuel pour les personnages. Jean-Marc Moura souligne, dans l'introduction de *L'Europe littéraire et l'Ailleurs* (1998), le potentiel narratif de cette notion, en insistant sur son omniprésence depuis les textes littéraires les plus anciens. Il met en avant sa capacité à mettre en scène la confrontation avec l'inconnu et sa valeur initiatique, faisant de l'Ailleurs un espace où le personnage émerge ou échoue : « *Depuis* Gilgamesh*, depuis* l'Odyssée*, cet ailleurs est une possibilité narrative.* Quelqu'un part quelque part *: tel est le schéma qui inspire les variations infinies d'intrigues naissant de ce qui est rencontré après le départ* » (Moura, 1998, p. 02). L'ailleurs s'inscrit dans une dichotomie avec l'ici. Il est cet espace de l'altérité qui s'oppose à celui où l'on se trouve, autrement dit, à un ici banal et familier. L'ailleurs évoque la distance géographique, l'inconnu et l'étrangeté, tout en suggérant l'idée d'aventure et d'exploration de nouveaux horizons.

C'est de cette manière que, dans les trois fictions constituant notre corpus, le déplacement vers l'Ailleurs se manifeste comme une première étape vers la construction d'un avenir et une ouverture sur le monde extérieur, qui paraît prometteur. Les personnages se mobilisent vers d'autres espaces en quête d'émancipation, échappant souvent à des conditions oppressantes. Plusieurs déplacements sont mis en scène, motivés par des raisons diverses. Qu'il s'agisse des ragazzi qui fuient la guerre et la misère, des écrivains, tels que Diégane et Elimane, qui cherchent à faire carrière, ou encore d'individus comme Assane en quête d'appartenance à la patrie idolâtrée, tous ces déplacements répondent à l'« *Appel de l'Occident. Ou plus exactement de l'Europe* » (Cheng, 1998, p. 91), qui les soustrairait à leur condition et leur offrirait de nouvelles opportunités.

En effet, l'Europe se présente dans *Silence du chœur* et *La plus secrète mémoire des hommes*, comme la destination principale dans un cadre migratoire, comme un « Ailleurs » convoité et survalorisé. Au début de l'aventure, elle revient chaque fois dans l'imaginaire de

ces personnages comme « la terre promise », celle qui offre l'espoir d'une vie meilleure : « *Cet ailleurs porte en lui l'idée d'une autre lumière qui par contrecoup donne le sentiment que le monde où nous vivons est une prison* » (Moura, 1998, p. 02).

L'Europe est cet espace surévalué, associé à l'idée de bonheur, perçu comme un lieu riche et développé, en décalage avec un ici qu'est l'Afrique, considérée comme un lieu négatif et répressif dans l'imaginaire du sujet postcolonial, en raison de la fascination que l'Occident continue à exercer sur lui. D'autres déplacements, bien que modestes puisqu'ils s'opèrent au sein de la même nation, ne sont pas moins importants, car ils s'avèrent particulièrement révélateurs pour les personnages concernés, comme c'est le cas pour Ndéné Gueye et Ousseynou Koumakh.

Une fois arrivé à l'Eldorado, l'illusion d'un Ailleurs idyllique s'estompe pour laisser place à une réalité plus sombre. L'euphorie et l'émerveillement cèdent alors la place aux désillusions puisque l'Ailleurs tant rêvé par les personnages se révèle hostile et dangereux. Nos trois textes élaborent ainsi une mise en contraste saisissante entre le fantasme initial et la dure réalité rencontrée dès que cet Ailleurs est appréhendé de plus près. De ce fait, cette partie du travail sera consacrée à l'analyse de la déconstruction du mythe de l'Eldorado, de la démystification de l'Ailleurs, telle qu'elle est proposée par Mohamed Mbougar Sarr.

Face à la précarité de la situation dans certaines régions du continent africain, aux difficultés socio-économiques, à la multiplication des zones de conflits, et à l'image de l'Occident, médiatisée et perpétuée par certaines idéologies comme un espace de progrès et d'ascension sociale, la jeunesse africaine est prête à monter dans les barques de la mort afin de « se sauver » et de réaliser son rêve. C'est pourquoi : « *La fascination pour l'Eldorado occidental est grande et "l'envie d'Europe" aussi, surtout pour tous ceux qui considèrent qu'il n'y a aucun espoir chez eux* » (Wihtol de Wenden, 2008, p. 60).

Dans *Silence du chœur*, ce sont de jeunes subsahariens qui quittent leurs pays clandestinement, s'exposent aux dangers, se livrent aux trafiquants des migrants et s'engagent dans une aventure risquée et incertaine pour rejoindre l'autre rive. Tous sont motivés par une réalité dysphorique qui les pousse à perdre tout espoir de réussite en terre natale. Tel est le cas de Salomon, qui fuit la guerre et la solitude après que toute sa famille a été exterminée par Boko Haram, ou encore Fousseyni qui échappe à la haine et à la violence domestique. Le parcours de ce dernier illustre bien les risques et les difficultés qui accompagnent un tel choix. Âgé à peine de vingt ans, il ne cesse de rencontrer des obstacles mortels depuis qu'il a quitté

son village en pleine nuit, sous l'insistance de sa mère : le serpent-génie qui l'empêche de quitter la brousse pour rejoindre la rue, ou encore les chasseurs d'esclaves qui causent la perte de son ami Adama.

L'auteur mesure, à travers ces témoignages, les risques pris par ces jeunes en désarroi afin d'atteindre l'Ailleurs rêvé. D'autres, plus âgés cette fois, prennent la même direction et le même risque pour atteindre leur objectif, en raison des responsabilités accrues ou de la frustration, provoquée par des désirs inassouvis en terre natale. C'est le cas de Mamady Kanté, âgé de trente-cinq ans, père de trois enfants, ou encore de Bemba, qui rêve de faire fortune. Les raisons du départ d'autres migrants, comme celles de Jogoy Sèn, restent inexplorées dans le texte, car les tragédies dévastatrices qui les poussent à prendre ce risque sont, à ce stade, plus qu'évidentes, et les défis que rencontre l'Afrique sont aujourd'hui bien connus à l'échelle mondiale.

La traversée étant réalisée et les difficultés rencontrées en cours de route surmontées, les réfugiés atteignent enfin, avec un grand soulagement, le sol européen. L'Ailleurs devient l'Ici, et la vie rêvée peut désormais commencer : « *Bienbénue en Italia, bienbénue à Altino ! Ici, vous êtes en sécurité ! La peur est finie !* » (p. 48). C'est avec ces mots que l'on leur souhaite la bienvenue au lendemain de leur arrivée à Altino. Il s'agit d'un accueil qui perpétue le fantasme d'un continent sûr et sécurisé. Mais le lecteur saura par la suite que la peur est loin d'être finie. Ce sont des propos qui les enchantent et suscitent une immense joie dans leurs cœurs, qu'ils extériorisent enfin après tant d'angoisse, à travers des cris et des applaudissements : « *Enfin ! Enfin ! On y est, en entre au paradis ! On entre au paradis !* » (p. 49). Bemba exprime dans cet extrait la vision utopique que possède le migrant de l'Europe, ce cliché qui motive tout départ. Les ragazzi pensent enfin décrocher le succès et la prospérité tant espérés, tout en étant persuadés que l'Europe leur offrira une opportunité sans pareille.

Toutefois, Fousseyni continue d'éprouver de la peur, un sentiment exacerbé par l'horreur vécue peu de temps auparavant aux portes de la ville : « *J'ai peur. Oui, j'ai peur, moi, Tarawélé, j'ai peur. Descendant de lion ou pas, walay j'ai peur* » (p. 112). La promesse de sécurité qu'offre l'association contraste avec l'incident survenu la veille, lorsqu'un groupe d'hommes, mené par Maurizio Mangialepre et ses cousins jumeaux, attend les migrants à l'entrée d'Altino avec l'intention de les intimider. L'opposition brûle un grand mannequin noir en guise de contestation : « *Et sur leurs visages, je vis la peur et l'impuissance. Nous avions gagné. Ils avaient perdu la parole devant les flammes et le symbole de leur destruction future* » (p. 106).

La référence récurrente à la peur, présente dans les propos des uns et des autres, émerge comme un motif puissant, mettant en évidence le contraste frappant entre les attentes et les promesses, d'un côté, et la réalité vécue par les migrants d'Altino de l'autre. Elle révèle également les paradoxes et les limites de la société d'accueil. Entre les garanties de sécurité offertes par l'association et le projet de destruction future de Mangialepre, se trouve le conflit entre le rêve du départ et la réalité brutale qui caractérise certaines expériences migratoires.

Tandis que Fousseyni est rongé par cette angoisse qui l'empêche de trouver le sommeil, Bemba dort paisiblement, impatient de voir arriver le lendemain pour commencer à travailler et gagner de l'argent. Lorsqu'il réapparaît au chapitre vingt-et-un, après six mois passés dans la ville, il exprime sa grande déception face à ce qu'il vit en Europe :

> Ça peut pas être ça l'Europe ! Pas possible ! Pas possible que ce soit pour ça que j'ai joué ma vie dans le Sahara puis dans la mer. On nous cache quelque chose. Pourquoi m'a-t-on mis ici ? Même Kayes est mieux que ce foutu village ! Où est le luxe ? Où est l'argent ? […] Moi je dis : on nous cache quelque chose. On nous cache à Altino. On nous garde ici pour nous empêcher de voir la vraie Europe. (p.187)

Bemba, qui cherche à aider sa famille qu'il a laissée derrière lui, exprime son mécontentement face à sa situation. La joie qu'il manifeste à son arrivée, convaincu d'avoir atteint les portes du paradis, se transforme en cauchemar. Mis à part quelques petites besognes occasionnelles, remontant à plusieurs mois et peu rémunérées. Bemba peine à trouver du travail et à gagner l'argent qu'il espérait tant. Il parcourt souvent les commerces à la recherche de quelque chose, aussi modeste soit-il, mais en vain : « *Même laver les chiottes je veux. Pourvu qu'il ait l'argent après ! Du vrai argent hein ! Les vrais euros ! Les billets !* » (pp. 188-189). Rêvant de se faire fortune et ayant risqué sa vie pour y parvenir, ce personnage se retrouve avec de simples « *pocket-money* » qu'il a honte de récupérer lui-même. Il s'agit d'une sorte d'argent artificiel, distribuée chaque vendredi par l'association sous forme de tickets que les ragazzi échangent contre de la nourriture dans les magasins. Cet argent, qui n'est pas réel, symbolise dès lors la fausseté des promesses et des aspirations initiales.

Cet Ailleurs est vécu comme une prison par les ragazzi, les empêchant de poursuivre leur rêve. Ils accusent l'association de leur barrer l'accès à la « vraie Europe ». En effet, même une fois dans l'Ailleurs, ils continuent de rêver d'un autre ailleurs, surtout après avoir consenti à tant de sacrifices. C'est en passant devant les commissions qu'ils espèrent obtenir les papiers et, par conséquent, quitter Altino pour saisir des opportunités ailleurs. Cependant, aucun signe d'une possible régulation de leur situation ne se profile à l'horizon. Ennui, désespoir, démasquage, désillusion : les tensions montent et les esprits deviennent fragiles. Les réfugiés

sont incrédules face à ce qu'ils découvrent dans cet Ailleurs autrefois convoité. Le choc est si intense qu'ils cherchent à l'atténuer en continuant de rêver d'un ailleurs meilleur. Bemba est convaincu que l'Europe paradisiaque, telle qu'il l'imaginait au départ, existe quelque part, et le mythe de l'Eldorado persiste en lui. Il fixe alors un nouvel objectif : aller en Angleterre ou aux États-Unis pour travailler dans le secteur des voitures d'occasion.

Même Salomon, qui n'est pas autant préoccupé par la régulation de sa situation que ses camarades et qui est parti en Europe pour assouvir sa vengeance, est déçu de la tournure des événements. Altino connaît une montée des hostilités envers les ragazzi suite à la mort du curé, en particulier avec les frères Calcagno qui les provoquent et les intimident quotidiennement : « *Leurs regards luisaient d'âpres éclats qui n'étaient plus ceux du Rêve, mais ceux de la survie à tout prix* » (p. 378). La tragédie qui frappe la ville pendant la célébration de la victoire de l'équipe d'Altino pousse les ragazzi à se préparer à l'entrée en guerre, car ils sont convaincus d'être les premiers accusés. En conséquence, le désordre prend le dessus : une atmosphère lourde et macabre enveloppe la ville et l'affrontement des ragazzi avec leurs opposants se prépare. Ces hommes sont au bord d'une destruction mutuelle malgré les efforts des forces de l'ordre, et la tragédie atteint son paroxysme :

> La corde de l'arc atteignit son ultime degré de tension. La flèche vibrait, prête à siffler et à fendre le monde jusqu'à se ficher dans le cœur haletant d'Altino. Le silence appelait la mort, dont le cheval hennissait déjà de loin. (p. 524)

Salomon trouve son salut dans cette situation, qui le rend plus vivant, lui qui a toujours été avide de confrontation. Il organise une réunion avant de se diriger vers le centre-ville, accompagné de ses camarades et armé d'un bâton pour mener la guerre contre ces Blancs qui leur ont causé tant de malheur.

Pourtant, la nature se révolte contre les atrocités que ces hommes se sont infligées tout au long du récit : l'Etna, le volcan emblématique de Sicile, jette sa lave et les oblige à évacuer la ville, cet espace qui constitue la scène de l'échec de cette rencontre : « *ne me laissez pas là, je ne veux pas mourir, pas comme ça* » (p. 558). Convaincu depuis toujours que la mort l'appelle, espérant un dénouement héroïque et épique, la déception de Salomon est profonde. L'état dans lequel il finit ébranle son idéalisation de la mort et révèle la banalité de son rêve face à cette réalité brutale.

De même, Fousseyni, arrivé dans ce nouvel Ailleurs pour fuir la violence et aspirant à une vie paisible, se retrouve plongé dans un tourbillon d'événements violents : « *Tout son esprit n'était plus que sang* » (p. 544). Connu de tous comme quelqu'un qui évite les ennuis et cherche

à rester en dehors des problèmes, le personnage finit par commettre un acte tragique : poignarder Sergio Calcagno pour protéger Lucia d'un potentiel viol. Pris par le choc, son esprit est accablé par les pensées de Gianni, Lucia, Adama et sa mère. Toutes les horreurs qu'il a vécues resurgissent et se mêlent à ce nouvel événement, défilant devant ses yeux, et l'horreur semble sans fin.

En raison des rumeurs qui circulent concernant l'orientation sexuelle de Ndéné, son Ici qu'est Dakar se transforme en un espace hostile et dangereux. Suspendu de l'université, pourchassé de la maison familiale, harcelé jusqu'à la porte de sa maison, l'Ici devient un espace d'aliénation, où le narrateur perd tout repère et son existence est complètement bouleversée. L'éloignement devient une nécessité et l'urgence du départ est pressante : « *Il fallait que je parte, que je quitte la capitale quelques jours. […] j'y étouffais. J'avais toutes les raisons de m'éloigner un temps* » (p. 163). La mobilité de Ndéné est temporaire. Il choisit un village à quelques kilomètres au sud de Dakar pour y séjourner quelque temps, afin de se trouver loin des tribulations de sa nouvelle existence. Cet espace prend la forme d'un refuge qui lui permettra de respirer un peu, trouver une certaine solitude apaisante et se ressaisir. Le refuge représente un lieu d'abri, un endroit de sécurité et de protection qui permet de fuir un danger. Il peut être physique ou mental, permettant de fuir l'oppression sociale et psychologique.

Ndéné est conscient que sa démarche ne lui procurera pas la paix qu'il souhaite, que cet espace ne cache pas les solutions qu'il cherche à ses problèmes : « *je savais que ce ne serait pas là que je trouverais le repos que je cherchais. […] Je n'attendais pas de ce village qu'il m'apaise ; je voulais juste qu'il me convainque qu'un apaisement était possible* » (p. 164). Ce séjour est une période de répit de la guerre psychologique menée à Dakar. Il y va pour fuir sa potentielle homosexualité, c'est pour cela qu'il est soulagé lorsque Rama, son idéal féminin, lui propose de l'accompagner. En effet, la femme constitue un principal refuge pour Ndéné, dont la présence constitue un solide et indispensable repère, maintenant l'illusion d'hétérosexualité avec laquelle Ndéné a toujours vécu. Le narrateur est fortement dépendant émotionnellement de la gent féminine, sans laquelle il se sent désorienté et l'existence est dépourvue de sens. La flatterie excessive du corps féminin, qui représente un lieu sûr pour le personnage, n'est en réalité qu'un camouflage, un voilà dissimulant son attirance pour le masculin, une échappatoire lui permettant de fuir son jugement intérieur et le procès social. Nous pouvons citer, à titre indicatif, sa fascination pour les dreadlocks de Rama auxquels il cherche à s'agripper, comme à une corde de sauvetage, à une ligne de vie qui le sauverait d'une

sexualité inavouée. Ainsi le corps féminin est l'ultime refuge de Ndéné dans les moments difficiles :

> J'avais pleuré longtemps dans les bras de Manon. Et puis soudain, encore en larmes, dans un geste qui me surprit et m'horrifia à la fois, mais un geste irrépressible, j'avais commencé à caresser ses seins et l'intérieur de ses cuisses, puis à vouloir la dévêtir. (p. 16)

À l'annonce du décès de sa mère, le narrateur se console dans l'acte sexuel avec Manon, son amante de l'époque. En s'engouffrant dans sa « *volupté charnelle* », il tente d'établir un équilibre face à un lourd défi, celui de la perte de la première figure féminine de tout homme. C'est, par ailleurs, un moyen d'assurer ou de perpétuer une liaison avec le féminin idéalisé. L'acte sexuel devient ainsi un moyen de se décompresser des contraintes de la réalité et de fuir ses tourments. L'idée d'emmener Rama avec lui est donc une manière de se protéger d'une possible auto-aliénation, de maintenir un lien avec le corps féminin. Mais la désillusion ne tarde pas à s'installer et le village devient la scène où Ndéné se confronte à ses propres limites.

Le narrateur décrit le village comme un endroit modeste et tranquille, mais charmant, où la mer et la plage constituent les éléments principaux du paysage. C'est un village de pêcheurs, animé principalement durant la journée par les enfants qui jouent et créent de l'ambiance. Il semble un peu désert en raison des hommes partis à la pêche et des femmes qui se reposent en attendant leur retour. Il devient plus vivant le soir, lorsque les pêcheurs reviennent. Ndéné et sa compagne se laissent captiver dès leur arrivée par un groupe d'enfants qui tente de pousser une petite pirogue dans l'étang, démontrant de la solidarité et de la persévérance qui fascinent le couple. Or, c'est l'entrée en scène de Rama qui fascine davantage le narrateur : « *Pieds nus, en robe longue, sa grande chevelure noire flottant derrière elle comme un pavillon de pirates, Rama courut rejoindre les enfants* » (p. 167). Ndéné la décrit comme un tableau vivant de grâce et de beauté, qui vient se mêler à la simplicité et à la splendeur de la nature et de la vie villageoise. Désireux de capturer la magie fugace de cette scène, et afin de renouer avec sa passion pour la photographie, Ndéné se saisit de son appareil photo pour conserver ces instants d'insouciance précieux mais éphémères. Chaque cliché est une tentative de préserver la pureté et la simplicité de ces moments, où la vie semble transcender sa banalité quotidienne. Il tente ainsi de capturer l'authenticité du moment et d'immortaliser ce fragment de bonheur, ce qui l'aide à prendre congé de ses soucis : « *L'apaisement était bien possible ici. Dakar et sa rumeur étaient loin* » (p. 167). Le personnage continue de prendre des photos au crépuscule, lorsque les pêcheurs sont de retour,

émerveillé devant ce moment d'effervescence condensant l'essence même de la vie de ce village côtier, chargé d'excitation et de vitalité :

> Quelle densité dans ces scènes de vie quotidienne ! Les marins déchargeaient les cargaisons. Les femmes traitaient déjà les poissons. J'essayais de capturer les corps tendus des hommes, allégories du travail et de la rudesse du réel, les mains des femmes manipulant les poissons, les grandes pirogues impassibles comme des divinités. J'essayais de ne pas trop réfléchir aux prises de vue, au cadrage, aux poses. J'essayais de garder leur fluidité et leur spontanéité aux clichés, la seule possibilité étant de suivre mon instinct. (p. 169)

Le quotidien de cette communauté maritime, où la pêche est l'activité principale, évoque implicitement les rôles traditionnels des hommes et des femmes, à travers les activités décrites. D'une part, les hommes déchargent les cargaisons des bateaux, une tâche ardue et exigeante qui nécessite une puissance physique, souvent associée à la masculinité. Le narrateur parle des corps tendus de ces hommes, comme allégories du travail et de la rudesse, renforçant l'image de l'homme comme pourvoyeur et travailleur. D'autre part, les femmes sont impliquées dans le traitement et le nettoyage des poissons, une tâche qui requiert une certaine délicatesse et souplesse, qualités qui caractérisent la féminité.

Avec Rama à ses côtés et le fait de renouer avec l'une de ses passions, Ndéné se sent en sécurité, loin de l'oppression vécue à Dakar et des doutes concernant sa sexualité. Il trouve du réconfort dans ce village où la vie semble « normale », où tout est à sa place, où la nature et les représentations traditionnelles ne dérogent pas. Le narrateur se sent bien dans cet endroit. C'est pourquoi il essaie de prolonger son séjour, angoissé à l'idée de devoir retourner à la capitale.

C'est pourtant dans ce même ailleurs, qui redonne espoir au personnage, que s'opèrent sa désillusion et la révélation de son penchant pour les hommes. Il se rend compte du décalage entre l'image qu'il se construit de lui-même, celle de l'idéal hétérosexuel, et sa véritable identité sexuelle. Le développement de comportements et discours exagérément hétérosexuels pour compenser son homosexualité refoulée résonne en psychanalyse avec la formation réactionnelle, le processus par lequel le sujet développe une attitude qui s'oppose au désir refoulé. Cela se concrétise, comme nous l'avons démontré, dans l'idéalisation du corps féminin, dans la forte dépendance affective et le désir souvent amplifié. Le second mécanisme adopté par le protagoniste est le déni, c'est-à-dire le refus de reconnaître des évidences ou des réalités menaçantes ou conflictuelles avec sa perception de soi. Lors de ce séjour, Ndéné ne remarque pas Yatma Ndoye, malgré sa présence évidente sur les photos. C'est Rama qui attire son attention sur le jeune homme, pour lequel il développe par la suite une passion sexuelle.

Ce village, censé être un oasis de tranquillité, se transforme dès lors en une scène de lutte entre Ndéné et ses désillusions.

C'est sur cette plage, où il pense trouver de l'apaisement le premier jour, mais où la chaleur réconfortante cède sa place à un vent glacial, que Ndéné affronte enfin ses démons intérieurs. Pris de désespoir et de honte, il déchire les photos de Yatma Ndoye pour briser son emprise et se libérer du poids de son regard puissant, dans l'espoir de retrouver un réconfort que, à ce stade de l'histoire, le lecteur sait être trompeur. Le regard de Yatma, persistant et révélateur, suggère que certaines vérités ne peuvent être simplement bannies. Il est également introspectif. Tel un miroir, il renvoie à Ndéné une image de lui-même qu'il a longtemps niée et refoulée : « *Je crus, pendant quelques secondes, ressentir un certain soulagement. C'était, au contraire, le sentiment naissant de mon angoisse redoublée* » (pp. 175-176). Réalisant son incapacité à s'en détacher, Ndéné se met à poursuivre les bouts dispersés sur la plage, tels des fragments de soi ou des vérités perdues, dans une tentative de recoller les morceaux et de retrouver sa vérité. Cela marque la fin de la lutte intérieure, le « *laissant comme mort sur le rivage désert* » (p. 176).

Dans le cadre du projet colonial, visant à asseoir une domination politique, économique et idéologique, l'enseignement de la langue française s'est imposé par le biais de l'institution scolaire, qui a œuvré à sa diffusion dans les colonies, au détriment des langues locales : « *Le français sera la seule langue en usage dans l'école, le langage petit nègre est interdit* »[20]. Au Sénégal, l'école coloniale a vu le jour en 1816 avec la création de l'École mutuelle de Saint-Louis, suivie de l'établissement d'autres institutions au fil des années. Cependant, elle n'était pas encore rendue obligatoire. Ce n'est qu'à partir de 1922 que l'enseignement du français a été instauré comme obligatoire dans les territoires de l'AEF (Afrique-Equatoriale française) et de l'AOF (Afrique-Occidentale française). Il s'agit d'une pratique éducative assimilationniste, aspirant à contrôler les populations autochtones, surtout l'élite. En 1914, William Ponty, alors gouverneur de l'AOF, a présenté sa conception de ce à quoi l'école coloniale devrait ressembler :

> L'enseignement doit avoir un double but, il doit être premièrement : l'instrument le plus efficace de notre œuvre civilisatrice, imposer aux indigènes cette idée qu'ils peuvent et doivent améliorer leurs conditions de vie. Deuxièmement : être pratique, servir au développement économique des colonies du groupe. (p. 482)

[20] Circulaire de W. Ponty, Journal officiel de la Colonie du 28 mai 1914.

L'Africain apprend les rudiments de cette langue sur les bancs d'une école où la civilisation occidentale est présentée comme celle du progrès technique et scientifique. Il y fait la connaissance avec les belles lettres de la langue de l'Autre, qui contribuent à façonner sa perception de cet Ailleurs. C'est la représentation des villes françaises dans la propagande scolaire colonialiste comme espace de modernité et de réussite qui séduit les jeunes esprits et suscite une admiration que la réalité, souvent bien différente, ne tarde pas à démentir.

Les bourses d'études offertes aux élèves talentueux par l'administration coloniale représentent, en effet, une opportunité significative. Elles leur permettent non seulement de poursuivre leurs études supérieures en métropole, mais également de s'ouvrir davantage au monde occidental qui les fait rêver et de rejoindre l'élite. Pour ceux ayant l'ambition de devenir écrivains, cette opportunité est d'une importance particulière. En s'installant en France, surtout à la capitale, ces jeunes peuvent rencontrer des éditeurs susceptibles de s'investir dans leurs œuvres, ce qui leur donne la possibilité d'émerger dans un milieu culturel et intellectuel plus vaste, leur permettant ainsi d'obtenir une meilleure reconnaissance ainsi qu'un plus grand lectorat. En ce sens, Paris est « *un lieu où les Belles Lettres sont vraiment comprises où elles peuvent se développer et être reconnues à leur juste valeur* » (Castillo-Berchenko, 2001). C'est de là que se développe, chez le « *produit de l'école occidentale* » (Sarr, 2021, p. 177), le mythe de Paris, la ville qui apparaît aux yeux de l'Africain comme un espace de connaissance, d'art et de culture.

Elimane Madag Diouf fréquente l'école française dans une mission installée dans un village voisin, de l'âge de dix ans à vingt ans, et obtient son baccalauréat en 1935. Ses instituteurs sont immédiatement impressionnés par son intelligence et sa rapidité à assimiler les enseignements. Durant sa scolarité, Elimane passe beaucoup de temps chez le curé de la mission, le père Greusard, dont la bibliothèque joue le rôle d'un catalyseur, captivant le garçon et nourrissant son amour pour la lecture et l'écriture. Grâce à son talent exceptionnel, l'institution coloniale propose au jeune prodige de poursuivre ses études en France :

> [Cette bourse] lui permettrait de vivre convenablement. Il allait préparer le concours de la plus grande école française de l'époque, celle qui formait les intellectuels, les penseurs, les écrivains, les présidents de la République, les professeurs. Les yeux d'Elimane, me dit Mossane, brillaient quand il en parlait. (p. 179)

La rareté d'options en termes d'établissements d'enseignement supérieur rend l'installation en métropole presque incontournable pour les jeunes bacheliers en quête de savoir académique, de réussite et de reconnaissance. Paris, en particulier, est perçu par le colonisé

comme la ville de l'épanouissement et de l'ascension sociale, offrant la promesse d'un avenir meilleur. C'est de là que provient l'émerveillement d'Elimane à l'idée de cet Ailleurs, reflétant son aspiration et celle de Mossane à appartenir à l'élite :

> […] la capitale française semble avoir été le creuset où se forgèrent les idées d'une élite de couleur qui allait, non seulement fournir des cadres directeurs des nouveaux Etats africains, mais encore jeter les bases de véritables mouvements culturels distincts de ceux de la métropole. (Kesteloot, 1963, p. 21)

Avec son potentiel transformateur et sa capacité à former et à préparer les intellectuels africains, Paris semble être la destination parfaite pour ceux qui aspirent à construire leur avenir et celui de leur continent. Ainsi, Elimane Madag quitte son village et s'installe dans la capitale française.

Pendant les deux premières années, Ousseynou et Mossane reçoivent régulièrement des lettres d'Elimane : « *Il nous disait sa vie à Paris, nous racontait ses rencontres, ses émerveillements, nous parlait des amis qu'il se faisait, des Blancs, des Africains qu'il avait connus là-bas* » (p. 180). Puis, les correspondances commencent à se faire rares. Cette période coïncide avec son entrée en internat au lycée parisien, la préparation du concours de l'École normale, puis avec son renoncement aux études afin de se consacrer pleinement à l'écriture. Le personnage achève son livre au début de l'année 1938.

Malgré sa réticence quant aux emprunts littéraires, Charles Ellenstein finit par accepter de publier *Le Labyrinthe de l'inhumain*. Elimane est plus que ravi, ne doutant pas un instant de ce que lui réserve le monde littéraire dans lequel il rêve d'évoluer. La réalité ne tarde pas à se révéler bien différente de ses attentes. Le livre est salué par certains, contesté par d'autres. Ce qui unit les uns et les autres, c'est leur incapacité à saisir la profondeur du texte. Il s'agit d'une époque où le concept d'intertextualité n'est pas encore reconnu comme une pratique littéraire établie. L'illusion du succès ne tarde pas à s'évaporer et la critique se déchaîne contre lui. Bobinal, Bollème, Vaillant, Vigier-d'Azenac et bien d'autres, aucun d'entre eux ne semble avoir compris l'œuvre d'Elimane, dans cet espace que ce dernier considérait comme un haut lieu de la littérature. Cette incompréhension frappe le personnage de plein fouet, le laissant abattu, écœuré, et surtout désillusionné :

> Elles l'ont rendu très malheureux. Pendant cette période il se terrait chez lui, attristé, très marqué. Ce que vos confrères et vous-même écrivez sur Le Labyrinthe de l'inhumain l'a abattu. Il disait que vous ne compreniez pas, qu'aucun de vous ne comprenait, que vous faisiez tous, même ceux qui prenaient sa défense, des contresens de lecture. (p. 234).

Abandonnant sa famille et son pays, laissant tomber ses études pour se consacrer à l'écriture, et brisant son amitié avec Charles, les sacrifices qu'il fait sont considérables. La blessure qui lui est infligée est immense, le poussant à reconsidérer son rapport à l'écriture. Il fuit hâtivement ce lieu qui était autrefois celui de la réalisation de son rêve. Mais les stigmates de ce qu'il a vécu à Paris le hantent sans relâche tout au long de son existence, influençant sa perception et modifiant ses priorités, ses buts et son rapport au monde.

L'espace littéraire dont rêve le personnage se mue en un théâtre de sang, en un champ de vengeance destiné à apaiser la haine suscitée par l'incompréhension de l'œuvre et par les critiques émises sans véritable lecture de celle-ci : « *ce n'est pas à l'incident de l'enfer mais au sang des damnés qu'il fallait goûter. […] la terre absorbe plus lentement le sang que l'eau. J'ai compris qu'il fallait boire aussi, laper comme une bête sauvage* » (p. 270). Entre la fin de 1938 et juillet 1940, sept des journalistes qui ont critiqué le livre d'Elimane sont morts. Bobinal d'un arrêt cardiaque et les six autres, à savoir Léon Bercoff, Tristan Chérel, Auguste-Raymond Lamiel, Albert Maximin, Jules Vérdine et Edouard Vigier d'Azenac, se sont suicidés :

> Un à un, sauf deux qui tanguent sur une barque à la surface, les pécheurs seront repêchés du lac des Enfers. J'y serai avec eux mais nul ne me repêchera puisque je suis les eaux du lac. […] Il ne m'ont jamais vu. Comment auraient-ils pu me couper la tête ? C'est un pauvre homme anonyme et honnête qu'on décapita sur l'échafaud de gloire sous les crachats du peuple. Il n'a pas crié. (pp. 270-271)

Dans la lettre adressée à Charles et Thérèse le 4 juillet 1940, coïncidant avec la fin des tragédies, Elimane parle de « *pécheurs* », faisant allusion aux sept critiques décédés, ainsi qu'aux deux qui subsistent encore sur la barque, n'ayant pas encore été engloutis, autrement dit, emportés par sa vengeance. Il les qualifie tous de pécheurs, que ce soit ceux qui l'ont défendu ou ceux qui l'on critiqué, les tenant tous comme responsables par un effort collectif de son malheur. Il y évoque son procès public, soulignant que ces critiques ne l'ont jamais vu, c'est-à-dire jamais compris, mais qu'ils ont néanmoins osé le décapiter, alors qu'il s'apprêtait à faire une entrée remarquable dans les lettres françaises. Brigitte Bollème est convaincue qu'Elimane a poussé ces hommes au suicide par l'exercice de la magie noire et la persécution psychologique. Elle examine et recense les circonstances de chaque décès dans un document intitulé « *Rapport suicides ou meurtres* », les reliant tous au *Labyrinthe de l'inhumain*.

Reste Bollème, qui initie toute la vague de haine, en mettant en question l'africanité de l'écrivain. Vers mi-janvier 1985, l'homme du Vautrin commence à apparaître au club et à attirer toute l'attention, avant de disparaître pendant quelques jours. L'homme réapparaît en février, et Denise le rejoint dans la chambre 6, intriguée et enthousiaste à l'idée d'échanger

avec lui et de percer son mystère. Lorsqu'elle lui demande ses projets pour les prochains jours, Le « *prince africain* » informe Denise qu'il s'apprête à tuer, une pratique qu'il exerce depuis de longues années. Il précise qu'il ne lui reste plus qu'une seule personne à éliminer : « *et ensuite j'en aurai fini, tout sera accompli* » (p. 312), lui demandant de garder le silence. Mais Denise ne tient pas sa promesse, prenant à la légère ces paroles, en les attribuant à la solitude, à l'ennui et aux délires de la vieillesse. Elle rapporte sa conversation avec le vieil homme à Andrée et Lucien, les propriétaires du Vautrin. C'est à partir de ce moment que Denise commence à se sentir suivie et les symptômes de la crise de sa drépanocytose arrivent aussitôt. Quelques jours plus tard, elle est admise à l'hôpital, où elle perd la vie : « *c'était l'homme du Vautrin qui avait tué Denise, et l'homme du Vautrin était Elimane* » (p. 321). Deux jours après, Brigitte Bollème décède également d'un arrêt cardiaque.

Les choses ont bien changé depuis le temps d'Elimane Madag Diouf, la littérature africaine a connu un véritable essor. Pour Diégane Latyr Faye, ses principaux modèles sont les précurseurs de cette littérature, qui ont contribué à éveiller son engouement pour l'écriture. Son intérêt pour cette dernière s'est manifesté dès sa première année dans un internat militaire, où il commence à se perdre entre les livres et à développer l'ambition de devenir poète : « *Je pastichais, parodiais, plagiais. Je feuilletais avec frénésie mon* Précis des littératures nègres » (p. 21). Cependant, la France demeure l'une des destinations principales pour les écrivains africains en quête de reconnaissance plus vaste et pour les étudiants avides de savoirs, à la recherche de perspectives pour construire leur futur. Elle continue à jouer un rôle crucial dans la promotion et la diffusion des littératures africaines grâce aux maisons d'édition, aux rencontres et événements culturels, aux institutions et aux prix littéraires, ce qui offre un environnement propice à l'épanouissement des écrivains et à la mise en lumière des œuvres à l'échelle internationale.

Diégane décrit son parcours estudiantin en France comme « *un exil de l'éden de l'écrivain* » (pp. 24-25), à cause de son désir persistant de devenir écrivain. En abandonnant sa thèse de doctorat, il se tourne à nouveau vers la littérature et écrit son premier texte, *Anatomie du vide*, qu'il fait publier par une maison d'édition peu connue :

> Le livre fit un four (soixante-dix-neuf exemplaires écoulés les deux premiers mois, ceux que j'avais achetés de ma poche inclus). Mille cent quatre-vingt-deux personnes avaient pourtant liké le post que j'avais publié sur Facebook pour annoncer la parution imminente de mon livre. Neuf cent dix-neuf avaient commenté. « Félicitations ! », « Fier ! », « Proud of you ! », « Congrats bro ! » […] Soixante-dix-neuf exemplaires. (p. 25)

Ce passage met en évidence la dissonance frappante entre l'illusion créée par les réseaux sociaux et la réalité des ventes du roman. Le nombre élevé de « j'aime » et de commentaires sur le post de Diégane suggère un grand intérêt pour son livre, alimentant ainsi des attentes élevées chez le personnage. Mais, la réalité est tout autre : le texte ne rencontre pas le succès attendu en termes de ventes, ce qui souligne un fort contraste entre l'illusion initiale, façonnée par les interactions du monde virtuel, et la réalité tangible du marché. C'est seulement quelques mois plus tard que l'ouvrage reçoit une certaine attention grâce à l'article du *Monde (Afrique)*. Cette reconnaissance médiatique lui vaut un élan de visibilité, et l'écrivain se voit invité à des festivals, des rencontres, des salons et foires littéraires : « Anatomie du vide *fut commenté à compter de ce moment (commenté ne signifiant pas : lu)* » (p. 26). Diégane avoue être dans un état de désenchantement face à une popularité limitée au « Ghetto » littéraire francophone, dans lequel les écrivains africains sont souvent enfermés par les logiques de l'institution éditoriale :

> Je ne suis absolument pas connu comme auteur hors du Ghetto africain. Les archives de la presse se fichent que je sois un jeune africain prometteur qui a eu un article dans un journal célèbre. Comme écrivain africain, je n'ai aucune notoriété littéraire dans le monde extérieur. (p. 72)

Ce sentiment soulève un problème plus large, celui des « étiquettes » rattachées à la littérature africaine et à ses auteurs, les enfermant dans des catégories préconçues. Arrivant à Paris avec le rêve de devenir un grand écrivain, de connaître une appréciation mondiale, le personnage se heurte aux limites imposées à la diaspora des écrivains africains en France. Le décalage entre les attentes et la réalité semble alors être immense. À la question posée par Stanislas, son colocataire, concernant son désir d'être connu en dehors du Ghetto, Diégane Latyr Faye répond :

> Oui. Aucun écrivain ne l'avouera publiquement. Chacun niera, en accompagnant sa déclaration d'une pose rebelle. Mais au fond, cela fait partie des rêves de beaucoup d'entre nous (pour certains, c'est même LE rêve) : l'adoubement du milieu littéraire français (qu'il est toujours bon, dans sa posture, de railler et conchier). C'est notre honte, mais c'est aussi notre gloire fantasmée ; notre servitude, et l'illusion empoisonnée de notre élévation symbolique. (p. 72)

Le personnage exprime ici la complexité du sentiment qui accompagne certains auteurs d'origine africaine, tiraillés entre la volonté de s'assumer pleinement et se distinguer dans le champ littéraire, et la recherche de la reconnaissance de la part de l'Autre. Cette quête est souvent marquée, selon, Diégane par une illusion empoisonnée : il s'agit d'une reconnaissance qui compromet l'estime de soi de l'écrivain. Elle le pousse à se fixer des objectifs illusoires et

à faire des compromis qui l'éloignent de sa vocation première : écrire comme un acte artistique libre et sincère.

Le destin tragique d'Elimane illustre bien l'écrivain ébranlé par les attentes et les critiques du « monde extérieur », qui le détournent de sa passion initiale et brisent son élan créatif. Cette dysphorie, qui gagne peu à peu le narrateur suite à cette épreuve, le pousse à errer dans les rues de Paris, désespérément à la recherche d'une inspiration qui refuse à se présenter à lui. Diégane se sent malheureux, voire honteux. Il ressort meurtri de cette première expérience, qui devait pourtant marquer son entrée dans le monde littéraire. Ce qui rend l'expérience encore plus amère, c'est l'échec à se faire reconnaître comme auteur africain à part entière dans le champ littéraire français, et la difficulté à marcher sur les traces des grandes figures du *Précis des littératures nègres* qu'il admire tant.

Ainsi, les trois textes illustrent le désenchantement des personnages une fois arrivant à cet Ailleurs ardemment espéré. Qu'il s'agisse des écrivains confrontés à des obstacles qui brisent leurs inspirations artistiques, de l'illusion de soi de l'être queer qui se fracasse en quittant sa zone de confort, ou encore des réfugiés qui y perdent parfois la vie, l'Ailleurs se révèle être un espace de désillusion. Nous n'oublions pas Assane Koumakh, qui part à la guerre avec l'espoir de contribuer à la création d'un monde paisible où son fils pourra grandir. Il estime qu'il en est de son devoir, car la France a besoin de « *ses fils et frères africains* » (p. 167). Le personnage ne revient jamais de cette guerre et ne rencontre jamais son fils : « *Ce qui se passe ici ferait pleurer n'importe qui. C'est la guerre* » (p. 405). Les espoirs et les rêves d'Assane laissent place à la dure réalité de la guerre, une épreuve dans laquelle de nombreux Africains ont été entraînés. L'Ailleurs, autrefois prometteur, se transforme dès lors en un espace dysphorique.

3. Retour au pays natal : tentatives de reterritorialisation entre réussite et échec

« *Je viendrais dans ce pays mien et je lui dirais :*
"Embrassez-moi sans crainte" »

Aimé Césaire

Le retour à la terre d'origine symbolise la fin d'un voyage ou d'une quête, marquant souvent l'achèvement et l'accomplissement d'une mission, lorsque le personnage se sent enfin prêt à réintégrer son milieu naturel. Ulysse retourne dans son pays après vingt ans d'absence, entre guerre et errance, pour être réuni avec sa famille et rétablir son statut et son royaume. Le retour d'Ulysse est triomphal, dans le sens où il réussit à retrouver sa place légitime après avoir

surmonté tant d'épreuves et d'obstacles. Le retour peut prendre une autre ampleur, celle d'un remède à l'échec, à la souffrance et à l'exil vécus dans l'Ailleurs. Ayant échoué dans sa quête de l'immortalité, le retour de Gilgamesh à Uruk constitue un renoncement à sa quête illusoire et une réconciliation avec sa condition humaine et sa mortalité.

Du côté des littératures francophones, le motif du retour occupe une place centrale depuis ses prémices. *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) représente l'un des retours littéraires les plus célèbres. Dans cette œuvre poétique en vers libres, qui est tout autant un manifeste littéraire qu'un cri de révolte, Aimé Césaire explore le sentiment de déchirement et de déracinement causé par l'arrachement au pays, qui rongen le poète loin de son pays ancestral, la Martinique, tout en dénonçant la condition oppressante de l'homme noir engendrée par le colonialisme et le racisme. Il y évoque à la fois le désir et la responsabilité impérieuse du retour, confrontés à la difficulté de sa réalisation. Le retour du poète n'est pas uniquement géographique : il s'agit d'un retour culturel et spirituel, étouffé par les forces coloniales, celui qui permettrait l'émancipation et le rétablissement de la dignité et de la fierté de l'homme noir : « *La Négritude est la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir, de notre histoire et de notre culture* » (Césaire, 1977, pp. 269-270). En renouant avec ses racines, Aimé Césaire espère la libération de son esprit et celle de tous les peuples noirs qui ont tant souffert des injustices.

Dans *L'aventure Ambigüe* (1961) de Cheikh Hamidou Kane, le retour au pays natal est davantage un rendez-vous avec la mort plutôt qu'un retour aux origines. Tiraillé entre les enseignements traditionnels et religieux des Diallobé et ceux reçus à l'université française, Samba Diallo n'est plus celui qui a quitté sa communauté. Son retour est marqué par la désorientation et l'angoisse. La mort du personnage est envisagée comme un acte nécessaire au maintien de la cohésion sociale, car il est perçu comme un membre égaré de la société qui refuse d'obéir à son ordre. Cependant, elle est aussi considérée comme une délivrance pour le personnage, qui appréhende la mort comme un séjour au paradis, une idée qui lui a été inculquée dès son jeune âge.

Dans « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains d'Afrique noire », Abdourahman Waberi arrive au constat suivant : la question du retour au pays natal se fait de plus en plus rare dans le roman africain au profit d'un intérêt croissant pour celle du départ et de l'arrivée en Occident, l'époque moderne étant marquée par la mondialisation et la mobilité :

> Ces nouvelles générations ne se contentent plus d'écouter sagement les grands maîtres, de quelque école qu'ils soient. À cet égard, on notera combien le thème du retour au pays natal a pratiquement disparu du paysage romanesque africain, c'est le thème contraire (l'arrivée de l'Africain en France) qui fait fureur chez les jeunes écrivains et, dans une moindre mesure, chez les moins jeunes. (Waberi, 1998, pp. 12-13)

Des écrivains contemporains vivant à l'extérieur du continent africain prennent comme lieu d'énonciation l'Europe, notamment la France, pour raconter l'expérience de la migration et de l'exil. La plupart de ces auteurs s'inscrivent dans le mouvement de la migritude, qui prend comme point d'appui le thème de la migration, tout en valorisant le décentrement et l'hybridité, et en s'éloignant de tout ancrage géographique : « *Les écrivains de la migritude tendent en effet, aujourd'hui, à devenir des nomades évoluant entre plusieurs pays, plusieurs langues et plusieurs cultures, et c'est sans complexes qu'ils s'installent dans l'hybride naguère vilipendé par l'auteur de* L'aventure ambiguë » (Chevrier, 2004, p. 100). La littérature africaine tend ainsi vers un cosmopolitisme littéraire. Toutefois, l'Afrique reste fortement présente chez quelques auteurs qui, en s'ouvrant sur le monde, restent fidèles à leurs origines. C'est le principe même de « l'enracinerrance », qui représente une conciliation entre l'enracinement identitaire et la mobilité :

> Le concept d'enracinerrance est délibérément oxymorique : il tient compte à la fois de la racine et de l'errance ; il dit à la fois la mémoire des origines et les réalités nouvelles de la migration ; il remarque un enracinement dans l'errance. (Charles, 2000).

Le cosmopolitisme n'exclut pas l'attachement à son pays et à sa culture. Il s'agit plutôt d'une exploration qui permet de préserver son identité culturelle tout en embrassant la diversité du monde. C'est pour cela que l'Afrique se trouve au cœur de l'écriture de Mohamed Mbougar Sarr, malgré la diversité des espaces géographiques convoqués dans ses textes, lesquels ne cessent de réfléchir aux problèmes et à la condition actuelle du continent noir. La mobilité n'y est pas conçue comme une rupture définitive avec l'Afrique, et le retour au pays natal semble toujours envisageable. C'est plutôt la possibilité de sa réalisation qui est remise en question, à cause des défis, des tensions identitaires et des désillusions qui accompagnent le retour après une période d'absence, plus ou moins prolongée.

Le pays natal est l'espace qui répond à un besoin fondamental de l'être humain, celui de l'appartenance, qui procure un sentiment de sécurité et de connexion émotionnelle avec ses origines. Cependant, le retour est-il possible après tant d'errance ? Dans quelle mesure la réintégration est-elle possible ? Il nous semble que le concept de reterritorialisation est d'une grande utilité pour répondre à ces questionnements. En effet, la reterritorialisation représente

le « *mouvement qui consiste "à refaire territoire" sur quelque chose d'autre, c'est-à-dire "d'une autre nature" que celle du territoire qu'on quitte* » (Sasso et Villani, 2003, p. 88). Le mouvement de reterritorialisation implique la réappropriation d'un espace géographique, social ou culturel, lorsqu'un individu entreprend de se reconnecter avec un espace autrefois familier. Cela peut inclure une réadaptation aux normes et aux coutumes spécifiques du pays natal. La reterritorialisation s'inscrit dans une continuité avec la déterritorialisation, qui constitue le mouvement inverse, celui « *par lequel on quitte un territoire* » (Sasso et Villani, p. 85). C'est un processus qui implique la rupture des liens avec l'espace d'origine. Ces deux concepts permettent de comprendre les expériences liées à la migration et au retour, ainsi que l'intégration et la réintégration des individus et des groupes d'individus dans de nouveaux territoires.

Le voyage d'Elimane Madag n'est jamais envisagé comme un parcours unidirectionnel. La veille même de son départ, il promet à sa famille de revenir, déterminé à ne pas se perdre dans l'Ailleurs : « *Je reviendrai, mère. Je ne me perdrai pas là-bas. Je reviendrai et tu seras fière de moi* » (p. 180). Cette promesse s'érige en fil conducteur, en lumière au bout du tunnel qui guide le personnage sur son chemin. Tout au long du voyage, le retour à son village est perçu comme l'étape ultime, une finalité tant espérée. Le retour, dans le cas d'Elimane, symbolise la fin d'un voyage parsemé d'embûches, tout en marquant la fin des tourments. L'injustice dont il est victime en France accentue le sentiment d'exil chez lui et rend le retour d'autant plus une délivrance. Mais le retour ne peut être réalisé tant que sa mission n'est pas accomplie. Chaque étape de sa quête de vengeance, qui prend un temps considérable, le rapproche un peu plus du moment attendu : « *Désormais que tout est accompli et à accomplir, je peux enfin rentrer chez moi* » (p. 238). Cette phrase qui conclut la lettre d'Elimane à Charles et Thérèse exprime un soulagement quant à l'idée de pouvoir rentrer chez lui et un sentiment d'accomplissement. Elle témoigne de la persévérance dont il fait preuve pour atteindre cet objectif. L'expression « *Tout est accompli* » suggère que sa quête dans l'Ailleurs est achevée, tandis que « *Tout est […] à accomplir* » sous-entend qu'une autre vie l'attend dans son village natal. D'ailleurs, comme l'explique Dib à Diégane, le retour d'Elimane Madag chez lui marque le début d'une autre phase de sa vie, d'une nouvelle manière d'exister.

Le personnage retourne dans son village en 1986, à l'âge de soixante-dix ans, après une absence de cinquante et un ans, ne retrouvant pas ceux qu'il a connus jadis : « *Puis ce jour-là, au cimetière, Madag est revenu, habillé très simplement, comme tous les vieux de chez nous* » (p. 441). La ressemblance avec Ousseynou est tellement frappante qu'Elimane n'a pas eu

besoin de se présenter. En arrivant vêtu de manière traditionnelle, il réintègre instinctivement les valeurs et les coutumes de sa société. D'ailleurs, le revenant exige d'être appelé uniquement par son nom traditionnel, Madag, qui signifie le voyant. Ainsi, « *il se rappelait le chemin de cette maison où il avait grandi* » (p. 441). Dans le village, on ne parle plus de *Mbin Koumakh* (Chez Koumakh) mais de *Mbin Madag*. Le retour de Madag est réussi dans la mesure où il reprend sans difficulté la place qui lui est réservée parmi les siens, étant considéré comme « *le digne descendant de Koumakh* » (p. 442), ce qui affirme son héritage familial et sa légitimité au sein de sa communauté, en tant qu'« *autorité spirituelle* », un homme exceptionnel d'une grande sagesse, tout comme Ousseynou Koumakh avant lui. Ses qualités dissipent tous les doutes. Elimane reprend dès lors les fonctions autrefois détenues par Ousseynou, que ce soit à la maison familiale ou dans le village. Il passe ses journées entre les consultations mystiques et la réparation et le tissage de filets de pêche.

Elimane n'est plus l'adolescent rêveur et plein d'espoir, passionné de littérature, qui quitte le village. À présent, il est un homme âgé dont le silence dissimule de l'amertume et du chagrin en raison des rêves brisés et des promesses non tenues. Chaque soir, depuis son retour jusqu'à son dernier jour, il se recueille devant la tombe de Koumakh et sous le manguier, là où Mossane passe la moitié de sa vie à l'attendre : « *Je prie surtout pour ma mère, pour qu'elle me pardonne. Je n'arrive pas à la voir. Pourtant je l'ai cherchée partout : dans ce qu'on peut voir comme dans ce qu'on ne peut pas voir* » (p. 445). Elimane réapprend à percevoir le monde invisible grâce à ses connaissances mystiques. Mais il avoue ne pas réussir à voir sa propre mère. Il implore le pardon de Mossane, à qui il manque la promesse de retour, cette dernière étant réalisée tardivement. Le personnage prend conscience de la souffrance de sa mère pendant son absence, elle qui dédie sa vie à lui. La dette est lourde et la nouvelle existence d'Elimane dans son pays natal n'est pas celle d'avant. Elle est marquée par un profond sentiment de culpabilité, de souvenirs douloureux et de regrets.

Le personnage interdit que des livres traînent sous ses yeux à la maison, ne souhaitant pas être confronté à leur présence, lui pour qui la bibliothèque du père Greusard était autrefois une source de fascination et d'inspiration artistique : « *cette haine des livres […] avait à voir avec son long voyage de cinquante ans chez les Blancs* » (p. 444). Ce sont la littérature et le désir de devenir écrivain qui ont motivé son départ. En évitant le spectacle des livres, Madag exprime le désir de fermer à jamais la porte sur l'Ailleurs, qui lui a nui, ainsi qu'à sa famille. Une autre interdiction est celle d'entrer dans sa chambre lorsque la porte est fermée. Madag est

mort à plus de cent ans, paisiblement dans son sommeil, après avoir béni toutes les maisons du village. Il repose dans le cimetière en face du manguier, à côté d'Ousseynou Koumakh.

La relation de Diégane Latyr Faye avec son pays est, en effet, plus complexe. Au départ, il est convaincu de pouvoir un jour y retourner. Au fil des jours, cette conviction s'estompe. Diégane est, certes, de plus en plus pris par sa nouvelle vie en France. Mais l'angoisse qu'il ressent est liée au passé, à la fuite du temps, à la façon dont celui-ci affecte les choses. Les rides sur les visages des parents en sont la preuve tangible. Le monde jadis connu n'existe plus. Diégane se sent trahi par cette réalité changeante. Il remet en question la possibilité du retour et l'idée de l'existence immuable de son pays d'origine. Joseph Ndinda parle, dans une analyse de *L'Impasse* (1996) et *La Source de joies* (2003) de Daniel Biyaoula, de « *l'impossible retour* », pour décrire ce rapport complexe qu'entretient le migrant avec son pays natal :

> […] le migrant conserve avec lui une représentation figée de son espace d'origine, qui le mettra en déphasage avec sa terre natale au moment où il y revient, entre-temps, la terre d'origine a subi des mutations que le migrant ne perçoit plus. (Ndinda, 2011, p. 151)

Diégane n'envisage pas un retour définitif. Au contraire, il semble avoir fait le deuil de son ancienne vie au pays. Le lien s'estompe petit à petit à travers les appels avec les parents qui s'espacent au fil des jours. C'est une reconnaissance poignante du fait que le personnage n'a peut-être plus sa place d'avant, que le pays familier, métamorphosé par tous les changements socioéconomiques et, surtout, par le passage du temps, rend le retour difficile, voire impossible :

> [Le jour] où je rentrerais définitivement à leurs côtés viendrait rapidement. Mirage que ce jour dans le désert de l'exil. […] J'ai atteint le stade terminal de l'immigration : je ne crois plus simplement à la possibilité du retour : je me suis convaincu de son imminence et persuadé de regagner le temps passé loin des miens. Ces tragiques espérances me font vivre autant qu'elles me tuent : j'affecte de croire que je rentrerai bientôt chez moi, que tout y sera inchangé et que je pourrai rattraper. Le retour qu'on rêve est un roman parfait- un mauvais roman donc. (p. 69)

Pris au piège dans un cycle d'attentes et de déceptions, Diégane lie le retour à son pays natal à quelque chose d'irréalisable, à une chimère insaisissable. Il se décrit comme étant au stade final de l'immigration, celui de l'impossible retour. Son rêve de retour, où tout serait figé dans le temps, où il pourrait rattraper le temps perdu, est illusoire. Il prend conscience que le retour ne serait pas idyllique, que la déception serait au rendez-vous.

Après quatre ans d'absence, le retour au Sénégal s'impose comme nécessaire à Diégane dans le cadre de sa quête de T.C. Elimane. Il coïncide avec un événement tragique : celui du

suicide de Fatima Diop : « *Le pays, ce soir-là, retenait son souffle et sa nausée* » (p. 333). Le personnage revient donc dans un pays en crise, dans un espace de tensions exacerbées par une crise politique et sociale, marqué par une guerre acharnée entre le gouvernement en place et l'opposition, chacun pointant du doigt l'autre pour les maux du pays et se disculpant de toute responsabilité. Le Sénégal est au bord d'une révolution. Diégane se trouve, dès son retour, pris dans cet engrenage politique et médiatique.

Les parents de Diégane sont surpris de le voir. Sa mère, en particulier, le soupçonne d'être impliqué dans une action politique, pensant que son retour est lié aux événements en cours. Diégane éprouve de la honte à l'idée d'avouer la véritable raison de son retour. Ce n'est ni par nostalgie, ni par engagement politique et social, ni par devoir familial, mais pour une raison purement personnelle et surtout littéraire. Son ami Chérif lui reproche de devenir égocentrique en abandonnant les questions sociales. Un internaute pointe au doigt son manque d'engagement sur un réseau social : « *Voilà pourquoi tu ne seras jamais reconnu ici […] Et quand t'es rien chez toi, t'es rien nulle part* » (p. 369). Ainsi, le personnage garde cette raison pour lui-même et essaie de profiter de son séjour au pays, de se reconnecter avec sa famille, avant de s'occuper de l'affaire d'Elimane. Diégane exprime un sentiment d'ambivalence, se sentant à la fois triste et heureux. Il se réjouit de retrouver ses parents, mais, en même temps, il est attristé de constater de près tous les changements majeurs.

L'ambivalence de ce retour réside également dans le fait qu'il marque à la fois les retrouvailles et la rupture définitive avec Aïda. Cette dernière est à Dakar pour couvrir les événements liés au suicide de Fatima Diop. Les deux jeunes tentent de rattraper le temps perdu, un an sans se voir, dans un logement Airbnb qu'Aïda a loué au centre de la Médina :

> La médina palpitait comme un gros cœur en plein coup de foudre. La vie dégorgeait de ce quartier populaire par tous les pores ; et ce trop-plein d'éclats de voix, de querelles, de rires, de coups de klaxon, de bêlements de moutons, de chants religieux, d'odeurs de poubelles, d'odeurs de viande grillée, de fumées de pots d'échappement, ce trop-plein là, tout de splendeur et de misère, avait fini de saturer tout l'espace disponible, qu'il fût visible ou invisible. Puis, ne sachant plus où aller, il s'étalait et s'offrait, attendant d'être pris ou de prendre. Ici ce n'est pas la mort, mais la vie qui menaçait de vous cueillir à un coin de rue et de se déverser en vous jusqu'à vous couper le souffle. (p. 348)

Le spectacle de la Médina ouvre les yeux du personnage sur la force vitale et chaotique qui règne dans l'espace. Il se sent pris au dépourvu par l'atmosphère, comme s'il redécouvrait ce lieu pourtant familier. En se plongeant au cœur de son tumulte avec tous ses sens, il se reconnecte avec le lieu et se laisse submerger par son énergie singulière, ambivalente dans son

mélange de splendeur et de misère. Diégane retrouve après une longue absence un espace à la fois fascinant et menaçant, suggérant ainsi un rapport complexe avec le pays. Les amoureux se donnent un troisième rendez-vous le jour de la marche organisée par le collectif citoyen BMS. Mais entre le square du boulevard Raspail, où ils se sont rencontrés, et la place de l'Obélisque, où ils prévoient ce dernier rendez-vous, la distance est considérable et l'écart est énorme. Diégane se rend à l'évidence que ces rencontres avec Aïda sont plus empreintes de vengeance que d'amour ou de nostalgie. Il finit par mettre un terme à cette relation.

Diégane se prépare à participer à la révolution populaire lorsqu'un autre événement tragique vient le bouleverser et l'empêcher de rejoindre la grande marche : la tentative de suicide de son ami Chérif Ngaïdé. Ce dernier se sent responsable de la mort de Fatima Diop, car c'est lui qui a suggéré l'idée selon laquelle le suicide serait un mode d'action politique, une forme de protestation efficace. Fatima se brûle vive devant l'Assemblée nationale. Chérif, le cœur lourd de culpabilité, se donne la mort à son tour dans son appartement.

Le retour du personnage déclenche alors des révélations sur la situation critique du pays, la détérioration de sa relation avec Aïda, les séquelles de l'exil sur son être, la manière dont ses proches l'aperçoivent, ses propres limites en tant qu'écrivain en termes d'engagement, et la révolution imminente qui est sur le point d'être confisquée. Au milieu de cette tourmente, Diégane Latyr Faye conserve une seule conviction : la littérature demeure l'ultime foi, honte, orgueil, problème et réponse, ce qui compte vraiment. Ainsi, il ne perd jamais de vue la raison pour laquelle il est revenu et se consacre de plus en plus à la cause littéraire.

La quête des derniers indices sur Elimane l'oblige à s'enfoncer encore plus profondément vers le centre du pays, dans la région sérère. Il prend la route de Fatick, suit la direction sud-ouest et s'engage au cœur du Sine. Diégane se trouve alors à proximité de son « *berceau traditionnel* » (p. 425), le village natal de ses parents, qui est voisin de celui d'Elimane. Au cours de son trajet, alors qu'il décrit les lieux, il redécouvre aussi leur splendeur. Il s'agit d'une autre atmosphère, plus sereine que celle de la ville, et les souvenirs d'enfance refont surface. Diégane arrive près du Sine Saloum, se trouvant à seulement dix minutes du village d'Elimane. À mesure qu'il se rapproche, les incertitudes quant à ce qu'il pourrait découvrir le jettent dans une appréhension profonde.

Diégane découvre grâce à ce voyage le dernier chapitre de la vie d'Elimane, celui de son retour au pays natal. Il apprend que l'écrivain est rentré chez lui après tant d'années, que son retour est à la fois un soulagement et un cauchemar. Diégane réalise que, malgré son retour

physique et spirituel, Elimane ne s'est jamais véritablement remis de l'affaire de son livre et qu'il est resté prisonnier de son *Labyrinthe*. Les révélations sur la manière dont l'affaire l'affecte jusqu'à ses derniers jours mettent en lumière l'ampleur des séquelles laissées par cette épreuve sur l'écrivain.

Diégane fait face à une déception littéraire : s'attendant à une suite du premier livre ou à un autre qui le surpasse, il découvre un récit autobiographique qui, à son avis, risque d'altérer l'œuvre d'Elimane. Il décide alors de le détruire, pour préserver à la fois l'œuvre et son égoïste souvenir d'Elimane : « *je retournerai à Paris* » (p. 457). Pour Diégane Latyr Faye, le jeune écrivain qui rêve de devenir grand et d'être reconnu à l'échelle internationale, il n'est jamais question d'un retour définitif au Sénégal. Ce retour brusque est uniquement dans le cadre d'une mission bien précise qu'il vient d'achever. Avec tout ce qui s'est passé depuis son retour, le rapport au pays natal est encore plus complexe et problématique. Cela se reflète dans la manière dont il imagine le dernier couplet de la chanson que Siga lui chante lors de leur première rencontre, une chanson que Dib lui chante durant son enfance. Elle relate l'histoire d'un vieux pêcheur défiant une déesse-poisson. Alors qu'il s'aventure de plus en plus dans l'océan, le pêcheur se sent prêt d'affronter l'inconnu et sa barque s'enfonce au loin dans les eaux. Mais il ne se retourne jamais vers le rivage où sa famille l'attend. Le pêcheur se perd derrière l'océan où *Roog* est sa seule compagnie :

> J'imagine que le pêcheur revient un jour, longtemps après. Mais il n'est plus le même. On le dit à moitié fou, détruit à l'intérieur par ce qu'il a vu derrière l'océan. On raconte que la lutte avec la déesse lui a infligé des blessures que rien ne peut guérir. Il en fait des cauchemars la nuit. Il ne parle presque plus à sa femme et à ses enfants. […] Ensuite il disparaît un jour. […] il dit qu'il retourne auprès de la déesse-poisson. (p. 436)

Diégane fait référence dans ce passage à la façon dont les expériences traumatisantes altèrent profondément l'être et laissent des marques indélébiles, affectant à jamais sa perception des choses et son rapport avec le monde. Certes, le pêcheur revient, mais il est brisé de l'intérieur et porte à jamais les cicatrices de son affrontement avec la déesse-poisson. De même, le revenant, après avoir vécu dans l'Ailleurs, trouve des difficultés à réintégrer sa communauté, en raison des changements survenus en son absence et de son expérience à l'étranger. Renouer les liens avec les siens devient alors un défi dans cet environnement qui lui est désormais étranger. La décision du pêcheur de retourner vers la déesse est une métaphore de l'impossible retour, de l'incapacité à surmonter l'épreuve, de retrouver une existence « normale » ou un sens de l'appartenance.

Pour le jeune écrivain, le retour est un mythe, un idéal inaccessible. Même lorsque les intentions et les projets existent, et qu'un retour physique semble réalisable, il estime que : « *le retour définitif est une utopie* » (Schaeffer, 2001, p. 175). Les changements survenus à titre personnel ou collectif empêchent un tel processus et transforme le lien avec la terre d'origine : « *Je l'ai […] supplié de ne pas écrire un énième* livre sur le retour au pays natal. *Il jura d'éviter cet immonde bourbier que l'exil ouvrait aux pays de tous les écrivains qui croyaient rentrer chez eux* » (p. 108). Dans cet extrait, Diégane s'adresse à Musimbwa au sujet du retour, une question qui touche plusieurs personnages dans le texte, dont Musimbwa lui-même et Marème Siga, représentant deux cas extrêmes : l'un ne quitte jamais véritablement son pays natal, tandis que l'autre n'y retourne en aucun cas.

Musimbwa, un jeune écrivain congolais de la jeune garde des écrivains africains résidant en France, entretient une étroite amitié avec Diégane. Malgré leur proximité, leurs fréquents échanges et le fait qu'ils partagent la même condition, celle de jeunes écrivains africains migrants, Diégane remarque que son ami demeure réservé lorsqu'il s'agit de parler de son pays d'origine ou de sa vie au Zaïre. Le narrateur estime que cette période de sa vie renferme la clé de la compréhension de toute son œuvre, qui est marquée par une métaphore de la surdité. Musimbwa confie à Diégane qu'il ne garde que des souvenirs malheureux de cette période ; même ceux qui sont heureux sont empreints de tristesse, car ils lui rappellent qu'ils sont à jamais détruits.

L'histoire de Musimbwa est peut-être la plus tragique du texte. Enfant, il assiste impuissant à l'assassinat de ses parents depuis le fond d'un puits inachevé. De là, il entend les hurlements de sa mère, « *si violents et inhumains* » (p. 418), jusqu'à ce qu'il perde connaissance. Celui que Musimbwa appelle « la mort », l'homme qui torture sa mère et tue son père, trouve l'enfant dans le puits. Il décide de lui épargner la vie car il le considère comme déjà mort de l'intérieur, vu l'horreur à laquelle il avait assisté. En faisant cela, « la mort » lui inflige une torture qui dure toute une vie. Après le départ des « *bergers de la mort* » (p. 412), l'enfant se réfugie une seconde fois dans le puits inachevé et attend la délivrance, par sa mère ou par « la mort » lui-même. Mais l'homme qui incarne le mal ne revient pas et sa mère est morte. L'enfant décide alors de prendre les choses en main. Il se dirige vers la maison de sa tante qui se trouve dans un village voisin. Musimbwa et sa tante deviennent des réfugiés de la guerre. Ils fuient ensemble le pays et s'installent en Europe :

> Mais c'est une illusion qui perdure : les gens comme moi ne quittent jamais leur pays. Lui, en tous cas ne nous quitte jamais. Je ne suis jamais

> sorti du puits inachevé. Tout ce temps c'était en moi qu'il creusait. J'y suis encore. C'est de là que je t'écris. C'est de là que j'ai toujours écrit. (p. 420)

Malgré sa fuite physique, le personnage est resté enfermé dans le passé, prisonnier de cet événement tragique qui a bouleversé son existence et auquel il ne peut échapper. Son esprit demeure enraciné dans le puits, et les cris de sa mère continuent de le hanter. Son pays natal, ainsi que le puits qui est témoin de sa nouvelle naissance, du commencement d'une nouvelle existence tragique, restent les endroits où ses pensées sont ancrées et vers lesquels son regard est dirigé. Dès lors, Musimbwa continue de vivre au Zaïre, dans son pays natal qui n'existe plus.

La lecture du *Labyrinthe de l'inhumain* et le sort d'Elimane éclairent quelque chose en lui, en prenant la forme d'une prise de conscience. Il informe Diégane qu'il retourne au Congo, tout en étant incertain d'être prêt. Il ressent le besoin impérieux de répondre à ce « *véritable* appel » (p. 108). Pour Musimbwa, c'est une erreur de continuer à vivre en Occident, de poursuivre le Rêve européen et de s'attacher à la littérature occidentale. Il voit cela comme un piège tendu aux Africains, un terrain hostile qui étouffe et anéantit tous ceux qui tentent de lui appartenir : « *Il faut dégager de là, Faye. Nous devons tous foutre le camp de là. L'asphyxie approche* » (p. 423). La tragédie d'Elimane émane de son illusion de pouvoir appartenir à cet Ailleurs. Bien qu'il donne « […] *tous les gages culturels de la blanchité ; on ne l'en a que mieux renvoyé à sa négreur* » (p. 422). Selon Musimbwa, fuir cet environnement dangereux devient indispensable pour les écrivains africains. Il estime que l'histoire d'Elimane doit leur servir d'avertissement, car c'est le même sort qui les attend s'ils persistent dans leur quête de l'Ailleurs : « […] *ayez une terre à vous* » (p. 422). Pour Musimbwa, il vaut mieux, pour les écrivains et pour la littérature africaine, trouver leur propre chemin, inventer leur propre littérature et s'énoncer à partir de leur propre lieu :

> J'ai pris ma décision ces derniers jours, Faye : je ne reviendrai jamais en France. Pas tout de suite du moins. Peut-être jamais. Ce que je dois écrire vraiment ne peut s'écrire qu'ici, à proximité de mon puits. Que ce dernier soit inachevé est métaphore existentielle : ma tragédie intérieure mais aussi le sens de mon avenir. Je dois creuser ce puits jusqu'au bout. Je dois continuer et terminer le puits de mon père. […] je ne retournerai pas à Paris, où on nous nourrit d'une main pour nous étrangler de l'autre. Cette ville est notre enfer déguisé en paradis. Je vais rester ici, […] écrasé par le réel déguisé en vieille guimbarde sans freins ; mais ce sera ici. (p. 423)

Le pays natal est paradoxal pour Musimbwa, parce qu'il est à la fois le lieu de son malheur et de son avenir. Il souhaite désormais transformer sa tragédie en une aubaine. L'extrait illustre sa ferme résolution de demeurer en République Démocratique du Congo, tout en laissant la porte ouverte à un éventuel retour à Paris. Cependant, cette porte se ferme

rapidement et les doutes s'estompent, rendant sa décision de rester au pays définitive. Le personnage exprime le désir de compléter l'œuvre de son père, d'achever le puits. Il s'agit d'une métaphore de sa volonté de poursuivre et de préserver son héritage familial et de rester fidèle à ses racines. Il souhaite contribuer à la construction de son pays avec son talent et son savoir-faire d'écrivain, en continuant d'écrire et en éduquant les plus jeunes. Musimbwa refuse de se soumettre à nouveau à la manipulation de Paris, préférant la réalité brutale de son Ici au succès illusoire de l'Ailleurs.

À l'antipode de Musimbwa se trouve Marème Siga, qui quitte son village après la mort d'Ousseynou, avec l'intention de ne plus jamais y revenir : « *Les ponts étaient coupés* » (p. 206). Elle s'installe à Dakar pour poursuivre ses études en philosophie et accueillir le monde à bras ouverts. Néanmoins, sa nouvelle vie à Dakar est ponctuée d'aventures, d'échecs, de déceptions sentimentales, de tentatives de suicide, d'anéantissement et d'errance : « *Le tourbillon l'avala encore* » (p. 207). Mais rien ne lui fait envisager de retourner chez elle.

La rencontre avec la poétesse haïtienne marque un tournant majeur dans la vie du personnage et lui donne un nouvel élan. La poétesse l'aide à sortir du gouffre et devient sa confidente, sa conseillère et sa protectrice. Elle lui propose de l'aider à reprendre ses études, à Paris plutôt qu'à Dakar. Marème Siga part s'installer quelques mois plus tard dans la capitale française, où elle s'inscrit à l'université et commence à travailler au Vautrin.

Le premier livre de Siga D. est paru en 1986, suscitant un immense choc au sein de la société sénégalaise en raison de l'impudeur de l'écrivaine. Son pays lui reproche continuellement d'avoir transgressé les normes établies et les règles du *masla*[21] : « Élégie pour nuit noire *fut le début du malentendu de Siga D. avec sa société. Il persiste. Il s'est creusé. Siga D. n'est jamais revenue chez elle. Je crois qu'elle mourra sans jamais y retourner* » (p. 209).

Le rapport problématique de Siga avec son pays commence dès sa relation complexe d'amour et de haine avec son père. Après le décès d'Ousseynou et les tumultes vécus pendant son jeune âge, dus à la haine de son père, Siga est condamnée à ne plus vouloir retourner dans son village. Les épreuves traversées à Dakar n'améliorent pas la situation du personnage. La vie dakaroise se révèle impitoyable, éteignant peu à peu l'excitation et la soif de découverte du monde chez Siga, qui se trouve plongée dans une lutte constante afin de ne pas se perdre.

[21] Selon Massamba Guèye, le *masla* constitue : « *L'attitude positive de bienséance qui permet à la personne de pouvoir négocier tous les conflits, toutes les situations pour que, socialement, il n'y ait une vérité qui éclate* ».

Les livres de Marème Siga viennent tuer toute possibilité de retour et marquer la rupture définitive entre l'écrivaine et son pays. Diégane souligne que toute son œuvre est basée sur la trahison, voire le meurtre du « nous », de la culture d'origine, du pays natal, raison pour laquelle sa société ne cesse de lui en vouloir. Dib, par exemple, exprime à Diégane sa déception face à l'ingratitude de Marème envers sa famille, face à ses « scandales » qui parviennent jusqu'au village : « *Voilà ce qu'était ma triste vie : une vie d'Ulysse défoncée, mais une Ulysse sans retour […]. Je savais que je ne retournerais pas au Sénégal, Diégane : ma rupture avec le pays avait été trop profonde* » (p. 318). Le rapport de Siga avec son pays devient donc un cumul de déceptions et de malentendus. Incapable de trouver un foyer réconfortant au Sénégal, elle décide d'opter pour une autre patrie, celle des livres : « *[…] oui : je serai citoyenne de cette patrie-là, je ferai allégeance à ce royaume, le royaume de la bibliothèque* » (pp. 319-320), trahissant ainsi le pays natal pour rester fidèle à la littérature, faisant de cette rupture le fondement même de son œuvre littéraire.

Le plan initial de plusieurs des ragazzi est de « *réaliser [le] Rêve, puis revenir pour tuer la honte* » (p. 313). Ils conditionnent leur retour à la régularisation de leur situation et à la fortune qu'ils espèrent faire en Europe, afin de pouvoir retourner fièrement dans leur pays. Cependant, le destin en décide autrement. Il n'y a pas de possibilité de retour jusqu'à la fin du texte, car le but pour lequel ils se sont mobilisés et ont pris beaucoup de risques n'est jamais atteint. Pour d'autres, moins soucieux de la régularisation de leur situation, le retour est tout aussi improbable. D'après le récit de Rokia Traoré, l'oncle de Fousseyni est devenu encore plus tyrannique et violent depuis son départ. Pour Salomon, plus personne ne lui reste au pays où il a tout perdu. Il n'a donc aucune raison d'y retourner.

Dans le dernier chapitre de son récit de voyage, Jogoy Sèn se déclare vidé de tout effort à cause des épreuves traversées. Mais ses limites sont surtout atteintes après avoir assisté à la mort de six individus. Le personnage, épuisé, cherche désespérément du repos. Pour lui, ce repos ne peut être trouvé que dans son pays natal, parmi les siens :

> Je suis fatigué, au bord du vide. Très près. J'ai envie de rentrer chez moi. J'ai envie de revoir ma famille. Je ne sais pas si j'aurai le temps, avant de tomber à jamais dans le vide. Mais si le temps venait à me manquer et que je devais rester ici, si je n'ai pas le temps parce que le vide m'a happé, qu'on me prenne, et qu'on me ramène chez moi. Qu'on me ramène auprès des miens. Qu'on me ramène parmi les chants et les cercles et les chœurs du ndût, seul lieu où l'âme guérit, seul lieu où la solitude n'existe pas, seul lieu où l'on sait de quoi on parle […] Car du ndût je suis né et au ndût je retournerai. (pp. 535-536)

Jogoy, se sentant au bord de l'anéantissement, fait un effort supplémentaire pour exprimer son besoin de retourner chez lui. Il estime que son berceau traditionnel est le seul endroit où il peut trouver la paix, se sentir compris et soutenu. Le retour répond à un besoin existentiel de se retrouver auprès de sa famille, à un attachement solide à ses traditions et à sa culture. En parlant du ndût, le personnage souligne la nécessité de retourner là d'où il est venu.

À l'inverse des deux autres textes de notre corpus, qui se concentrent principalement sur la question du départ du pays natal, *De purs hommes* est le récit du retour au pays natal d'un jeune homme, à la recherche de sa place après des années d'absence. En effet, le protagoniste retourne dans un pays en proie à un choc de valeurs. Il aspire à comprendre les mécanismes régissant sa société, qui ont conduit à un tel choc. Ndéné, ayant quitté le Sénégal pour faire ses études en France, retourne s'installer au pays avec l'ambition de révolutionner l'enseignement de la littérature comparée au sein de l'université. Il enchaîne ainsi les colloques, les journées d'études, les séminaires et les ateliers avec la ferveur qui caractérise les jeunes fraîchement diplômés.

Mais le terrain est loin d'être propice à un tel changement. Le département où enseigne le narrateur est marqué par la volonté de maintenir en place une certaine stagnation : « *[…] ils veillaient à faire du département un formidable mouroir où perdaient rapidement et définitivement leur souffle ceux qui prétendaient encore en avoir* » (p. 23). Ndéné est aussitôt découragé par la réalité universitaire, par un système qui refuse d'évoluer, par les difficultés que ses collègues, des individus influents et avec de bonnes relations avec les responsables de l'université, lui créent pour l'empêcher de les surpasser ou de les remplacer. Le narrateur décide de mettre fin à ce qu'il qualifie de « *croisade donquichottesque* » (p. 25) et de se tenir au strict minimum : donner des cours, publier quelques articles et remplir les tâches administratives. Les embûches atteignent même sa salle de cours, où les étudiants se montrent réticents face aux choix de leur professeur en matière de textes et d'auteurs après l'interdiction ministérielle des auteurs soupçonnés d'être homosexuels. Cette interdiction fait partie d'un problème plus vaste, celui d'un conflit majeur qui affecte la société, celui des identités minoritaires.

Au début du récit, Ndéné Gueye est de retour depuis quatre ans et l'étincelle est déjà éteinte. La nuit est animée par les bruits de la ville qui parviennent jusqu'à sa chambre. Mais le personnage ne veut que dormir, ce qui constitue un signe de renoncement et de fuite de tout ce qui se passe en dehors de l'appartement, de tout ce qui veut le « *ramener à la sobriété* » (p. 7). Le rapport du protagoniste au pays natal est donc problématique. Ndéné porte un regard

critique et exprime un mélange de désespoir et de déception concernant la situation dans laquelle se trouvent ses compatriotes :

> Pourtant, des éclats de voix au-dehors refusaient de s'évanouir : voici le chœur diffus d'un peuple fatigué, mais qui avait depuis longtemps perdu le goût de dormir. Ils parlaient, si on peut ainsi appeler ces phrases sans origine ni but, […] Parler. […] Dans chaque phrase, chaque geste, ils engageaient tout le poids de leur existence, qui ne pesait rien. La balance de leur destin ne frémissait pas. Son aiguille indiquait toujours le zéro, le néant. Le plus terrible était que cette lutte à mort ne se déroulait pas sur une scène grandiose, digne de ses enjeux ; non : elle se passait dans l'anonymat immense de rues sablonneuses, sales, plongées dans le noir. Tant mieux, ils se seraient tous suicidés s'ils s'étaient vus les uns les autres. C'était déjà assez triste comme ça. (p. 8)

À travers ces paroles crues, Ndéné met en lumière le tragique de la réalité sociale de sa terre natale, celui d'une lutte quotidienne d'un peuple vivant sans perspectives ni espoir. Il dresse un tableau terne d'une existence en apparence vivante, mais qui, en réalité, relève du néant, étant dénuée de sens. Ces noctambules qui peuplent les rues dakaroises sont emprisonnés dans un total désespoir et une détresse, tout en feignant de vivre dignement. Leur lutte contre la perdition est si accablante et désolante que le narrateur se sent soulagé à l'idée que cela se déroule à l'abri des regards.

La description des rues en dit long sur le rapport de Ndéné avec son pays, étant donné que la description spatiale offre « *une représentation de la situation à laquelle se réfère le texte* » (Denis, 2016). Les adjectifs employés pour décrire les rues de Dakar indiquent que le personnage entretient un rapport peu favorable avec la ville, évoquant un environnement sombre et hostile qui engendre un sentiment de désorientation, causé par le manque de clarté.

La vidéo de l'exhumation du cadavre d'Amadou, les événements liés à l'homosexualité, les rumeurs à propos de la sexualité du narrateur et les conséquences désastreuses sur sa famille, la suspension de l'université ainsi que le harcèlement constant n'améliorent pas son rapport avec ce lieu, qui devient de plus en plus oppressant. Il subit une exclusion sociale, le poussant à envisager la fuite comme unique échappatoire. En rentrant de son séjour, Ndéné est horrifié par la mort du jotalikat et la violence infligée à son ami, M. Coly. En effet, après avoir été surpris ensemble, le jotalikat est tabassé jusqu'à la mort, alors que M. Coly subit de graves traumatismes et perd un œil :

> J'entends la rumeur de la ville au-dehors. Je l'écoute quelques minutes, immobile et seul dans le couloir dont les lumières s'éteignent, puis, doucement, je sens monter en moi l'onde de crue d'une haine pure pour la ville, pour sa rumeur, pour tous ses habitants. J'éprouve soudain le désir de les tuer, de les tuer tous, sans prendre le temps d'y regarder au cas par

> cas, sans nuance, sans chercher à voir qui est bon, qui est méchant, qui est humain, qui est humain à demi. Je n'en ai même pas l'envie : ils sont tous coupables. Il ne peut y avoir d'innocents parmi eux. (p. 185)

Dakar s'érige dans le texte comme un espace sanguinaire et impitoyable. Ce qui frappe Ndéné, c'est que de tels actes se déroulent comme s'il s'agissait de la norme, sans aucune protestation ou sanction, et que tout le monde semble acquiescer. La vision dysphorique de l'espace prend forme complète et une montée de colère saisit le personnage, faisant naître en lui un désir de vengeance brutal et aveugle. Il tient pour coupable toute la société, incapable désormais d'apercevoir le bien dans un tel environnement ou dans de telles circonstances. Cette fois, il n'est plus question de fuite, mais d'affrontement. Il se révolte contre cet espace, en prenant la ferme résolution de défier les normes établies. Il décide d'embrasser pleinement sa nouvelle identité, celle que la rumeur lui a attribuée : « *L'air chaud de la ville m'embrasse déjà le visage. […] Tout le monde ici est prêt à tuer pour être un apôtre du Bien. Moi, je suis prêt à mourir pour être la seule figure encore possible du Mal* » (p. 189). L'image de l'air chaud embrassant le visage de Ndéné symbolise les dangers qu'il s'apprête à affronter. Le narrateur est conscient des risques encourus. Cependant, il est déterminé à ne plus se cacher, à résister à la pression et à l'oppression sociales, à défendre son individualité et ses valeurs, même si cela signifie faire face à des conséquences mortelles. Le récit se clôture sur Ndéné atteignant le bout du couloir de l'hôpital, prêt à fièrement porter l'étiquette de *góor-jigéen.*

À travers la mobilité et les déplacements des personnages, se déploie un jeu complexe entre départ et retour, entre la quête d'un Ailleurs utopique et la confrontation avec une réalité souvent brutale. Les lignes de fuites, symboles de résistances face aux contraintes, révèlent une volonté de fuir l'insupportable, mais aussi de se réinventer. Quant au retour au pays natal, il s'apparente à une tentative fragile de reterritorialisation, où les épreuves vécues modifient irréversiblement le rapport au territoire. Ainsi, le lien avec la terre d'origine reste problématique, particulièrement après une mauvaise expérience dans l'Ailleurs et une relation conflictuelle avec l'Autre.

Qu'en est-il, dès lors, du rééquilibrage proposé par Mohamed Mbougar Sarr en réponse à ces tensions ? Le chapitre suivant explore les processus de réinvention des rapports, où de nouvelles formes de liens peuvent émerger, offrant ainsi des pistes pour dépasser les conflits et rétablir des équilibres plus harmonieux.

Chapitre IV

Vers une réinvention des rapports

1. Décentrements et existences nomades

« La vie d'un nomade est intermezzo »

Giles Deleuze et Félix Guattari

L'influence européenne sur le monde, notamment en Afrique, est indéniable, en grande partie en raison de l'histoire commune marquée par des rapports de force, où l'Europe s'est érigée en puissance normative. En effet, le modèle centre-périphérie a longtemps caractérisé les rapports entre l'ancien colonisateur et l'ancien colonisé, avec l'Europe en tant que centre gravitationnel de ses anciennes colonies, l'espace vers lequel les regards sont dirigés, le modèle culturel, linguistique, économique, politique et social. La dichotomie centre-périphérie a été développée au début des années 1980 en géographie par Alain Raynauld, où la centralité n'est pas une question de disposition spatiale des territoires, mais plutôt de l'influence d'un espace sur d'autres qui lui sont subordonnés :

> Le centre se caractérise par la concentration, en un lieu, d'une certaine masse de population, de fonctions économiques, d'activités de production et de services, de richesses. Il est doté d'une capacité d'innovation et de créativité. Bénéficiant d'une grande accessibilité, il est un lieu très attractif. Par les polarisations qu'il engendre, il est un puissant moteur de l'intégration territoriale. (Cattan, 2006, p. 47)

Nous avons bien compris que la question ne se limite pas à la géographie, mais porte principalement sur des espaces socio-économiques. Dans son article, Cattan souligne que le modèle centre-périphérie est couramment employé pour décrire et dénoncer les inégalités entre les régions privilégiées, considérées comme développées, et celles qui sont défavorisées, sous-développées ou en voie de développement. Par conséquent, ces espaces centraux attirent, par leur potentiel socio-économique et culturel, les flux migratoires, en quête d'émancipation et de conditions de vie améliorées.

Avec l'avènement de la mondialisation et celle de l'idée d'un « village planétaire », caractérisé par une croissance considérable des échanges commerciaux, culturels et humains entre les différentes régions du monde, nous assistons à un monde de plus en plus interdépendant. Dans ce contexte :

> [Une] certaine version de l'« Europe », réifiée et célébrée dans le monde phénoménal des rapports de pouvoir quotidien en tant que scène de naissance de la modernité, continue de dominer le discours de l'histoire. L'analyse est impuissante à l'éradiquer. (Chakrabarty, 2009, p. 68)

En effet, le modèle européen demeure une référence essentielle et continue d'être perçu comme le pôle d'attraction pour de nombreux individus à travers le monde, étant considéré comme l'épicentre des normes culturelles, sociales et économiques.

De même, la ville, en particulier la capitale, est souvent perçue dans l'imaginaire collectif comme un espace qui incarne la modernité, la liberté, les opportunités, le plaisir de vivre : un moyen pour fuir l'enfermement des villages. Elle est l'archétype du lieu de réussite et d'ascension sociale, par opposition aux villages et aux zones rurales où, dans le contexte des sociétés africaines, restent ancrés dans la tradition et la collectivité. La ville est un centre de concentration des populations et des activités, un espace où l'acquisition des connaissances, des compétences et des richesses est favorisée. C'est pourquoi le personnage du roman africain, influencé par le déclin du mode de vie traditionnel et l'émergence d'autres modes plus modernes, à la recherche de liberté individuelle et de prospérité, se tourne vers la grande ville qui lui promet des conditions de vie plus favorables.

> Les héros des romans africains sont donc, dans leur majorité, des "personnes déplacées" et, dans le cas des romans de la ville, cela correspond à la réalité sociale : l'essor urbain étant, la plupart des habitants des villes d'Afrique sont des citadins de fraîche date. Tel est souvent le cas des auteurs eux-mêmes pour lesquels la découverte de la ville après une enfance villageoise a souvent constitué un tournant important de leur expérience propre. (Chemain, 1981, p. 220)

Le mouvement migratoire de la périphérie africaine vers les centres urbains est récurrent chez beaucoup d'auteurs africains, comme le souligne Roger Chemain. Ces écrivains ont souvent vécu cette expérience eux-mêmes, que ce soit en intégrant l'école dans la grande ville, dans le contexte colonial, ou en recherchant des opportunités et de la modernité dans le contexte postcolonial, avant de transposer ces expériences dans leurs œuvres littéraires.

Ces centres tant convoités, en raison de leur forte concentration économique et sociale, sont souvent des lieux de conflits et de rivalités. Ils sont le théâtre de luttes, où des individus fraîchement arrivés se battent pour y obtenir une place et y être reconnus. La déception est fréquemment au rendez-vous et les chances de réussite restent limitées, en raison des attentes et des aspirations trop élevées. Nous avons observé comment les personnages de notre corpus ont été victimes des injustices, en cherchant ardemment à intégrer ces espaces. Nous pensons notamment à Assane et à Elimane, qui voyaient dans Paris un lieu de promesse et dont l'épanouissement est entravé dans ce même lieu par une réalité cruelle. La mise en texte des expériences migratoires et des séjours des personnages dans ces espaces, habituellement liés au succès inconditionnel, prend la forme d'une prise de conscience de leurs limites dans l'œuvre sarrienne. Cela répond, entre autres, à un souci de démystification et de déconstruction de leur centralité. Sortir de l'emprise du centre, contester le rapport de force et rééquilibrer les pouvoirs impliquent une remise en question de la légitimité du centre en tant qu'arbitre des

règles régissant le monde. Cela nécessite une exploration des perspectives marginalisées, celles des périphéries, qui passe par un travail de décentrement, consistant à détourner l'attention et le regard du centre et à lui soustraire le pouvoir décisionnel, régulateur et normatif, pour transférer l'intérêt vers les marges. Dipesh Chakrabarty parle de « *provincialiser l'Europe* », de relativiser la référence à l'Europe qui continue d'influencer et de régir les sciences sociales, sans pour autant nier son apport intellectuel. L'objectif principal est de souligner la nécessité de reconnaître la diversité des savoirs et des expériences, les multiples modes de penser à travers le monde, qui ne se limitent pas au modèle européen.

Sur un plan purement littéraire, la critique parle d'« *écriture décentrée* » pour désigner une forme de contestation qui s'énonce à partir du centre : « *est décentrée une Ecriture qui, par rapport à une Langue et une Culture centripètes, produit un texte qui maintient des décalages linguistiques et idéologiques* » (Laronde, 1996, p. 8). Dans le cas de la littérature migrante subsaharienne, il s'agit d'auteurs qui écrivent à partir de la société d'accueil et dans la langue de l'Autre, tout en lui restant exogènes. Ils cherchent à témoigner de la marginalisation et des difficultés rencontrées, à contester le pouvoir dominant du centre en exerçant une « *torsion sur la forme et la valeur du message* » (Laronde, 1996, p. 8).

Nous analyserons cette « torsion » à travers le décentrement spatial mis en œuvre dans le texte. L'espace, en tant que composante signifiante et déterminante de l'œuvre littéraire, est choisi et disposé de manière à constituer une stratégie narrative qui permet à l'auteur de véhiculer un message. Ainsi, nous visons à examiner la manière dont la donnée spatiale permet la destruction du centre. Nous soutenons l'idée selon laquelle Mohamed Mbougar Sarr effectue un décentrement spatial en mettant au cœur de la narration des espaces traditionnellement périphériques, et en les présentant comme décisifs dans la trame de l'histoire, situant dès lors l'essentiel en dehors des « centres ». Le décentrement se réalise en outre à travers la mise en texte d'une géographie nomade et le rapprochement de terres lointaines. Par géographie nomade, nous entendons l'idée de « *territoire flottant* » (Maffesoli, 1997), qui se traduit par le choix de l'auteur de privilégier la mobilité et la déterritorialisation comme principes d'écriture, à travers les déplacements plus ou moins perpétuels des personnages. En ce sens, le nomadisme constitue, tel qu'il est postulé dans « Traité de Nomadologie : la machine de guerre »[22] par

[22] Il s'agit du 12e plateau de l'ouvrage *Mille plateaux* (1980), dans lequel une philosophie de la mobilité est développée. Ce chapitre explore comment le nomadisme, qui s'oppose à la sédentarité, constitue une forme de résistance des groupes hétérogènes à l'Etat.

Deleuze et Guattari, « *une arme de guerre* » contre l'assujettissement des appareils répressifs des sociétés.

La donnée spatiale de *La plus secrète mémoire des hommes* est marquée par une pluralité géographique. C'est une fiction où l'action ne se limite pas à un seul espace, dans la mesure où il n'y a pas d'espace principal, et les événements se déploient sur trois continents, à savoir l'Afrique, l'Europe et l'Amérique du Sud. Le texte opère un décentrement de la capitale française, traditionnellement perçue comme le centre gravitationnel des littératures francophones. Paris, souvent considéré comme la destination de prédilection pour les jeunes écrivains africains en quête de succès littéraire, se dilue parmi d'autres espaces. Cette ville est, pour ainsi dire, reléguée au second plan, puisqu'un nombre important d'événements décisifs se déroule en dehors de ce lieu.

La capitale française est surtout un lieu de frustrations, laissant les personnages insatisfaits ou en suspension. Dans le cas de Diégane Latyr Faye, la ville est la scène d'une carrière ratée, d'une thèse inachevée, d'une rupture amoureuse et d'une prise de conscience de ses limites. Après une période d'errance entre les archives, à la recherche d'éclaircissements sur l'affaire d'Elimane, et face au désenchantement suscité par la situation des écrivains de la diaspora africaine à Paris, le personnage décide de partir pour Amsterdam afin de rencontrer Siga. Le texte s'ouvre sur Diégane quittant la capitale néerlandaise, où il découvre les revers de la vie d'Elimane. Il y trouve les réponses aux questions laissées en suspens à Paris.

Ce séjour à Amsterdam fonctionne également comme une porte d'entrée vers d'autres espaces, permettant un voyage entre des terres géographiquement éloignées. Le récit de Marème Siga D. commence dans son village natal, qui sert de toile de fond à l'histoire familiale des Diouf depuis 1888, année de la naissance des jumeaux. Situé au cœur du Sine, dans la région sérère du Sénégal, ce village est le point de départ de toute l'intrigue. Il est la scène d'événements décisifs qui façonnent le cours de l'histoire : la naissance des frères Koumakh, la rencontre entre l'Afrique et l'Europe à travers le fait colonial, la querelle constante des jumeaux et leur déchirement précoce, leur histoire avec Mossane, la perte de vue d'Ousseynou, le départ d'Assane pour la guerre, la naissance d'Elimane en l'absence du père et son éducation jusqu'à son départ pour Paris. Le village est également témoin des répercussions de cette rencontre avec l'Occident et du départ d'Elimane, notamment la démence et la disparition de Mossane, ainsi que l'exil intérieur de Marème Siga, qui vit comme une étrangère parmi les siens avant de quitter définitivement le village. Le récit se déplace ensuite vers Dakar pour raconter la mésaventure de Siga et décrire sa vie dans la capitale sénégalaise, décrite comme

« *de chancellements silencieux au bord d'une haute falaise* » (p. 211). Le texte relate comment elle s'y perd dans une quête démesurée de liberté, avant de rencontrer la poétesse haïtienne qui la sauve d'une mort certaine.

Le récit revient en France, où Marème Siga D. décide en 1983 de partir à la recherche d'Elimane, une quête qui la mène jusqu'à Brigitte Bollème. L'enquête menée par la journaliste et les questions qu'elle soulève orientent le récit vers la Loire-Inférieure, plus précisément vers deux villages : Cajarc et Tharon. Ce sont deux communes provinciales où le couple d'éditeurs possède des maisons de campagne. Ne trouvant pas de réponse à Paris, Bollème se rend rapidement à Cajarc, où elle passe trois jours durant lesquels elle apprend que Charles et Thérèse se sont séparés en 1942, que Charles a quitté le village la même année, et que Thérèse l'a quitté à son tour quatre ans plus tard. Elle part ensuite à Tharon, où Thérèse vit seule dans la maison des parents de Charles. Là, elle découvre les véritables circonstances de la rencontre du couple avec Elimane, les rouages de leur amitié, la nature réelle de leur relation, la dispute autour des emprunts littéraires, la publication du livre, les séquelles de la polémique, dont la disparition d'Elimane et la fermeture de Gemini, entre autres. Le lecteur apprend qu'au cours de deux ou trois semaines, Elimane, accompagné de Charles, sillonne le nord de la France à la recherche du corps de son père, explorant plusieurs villages de la région où se sont déroulés des combats pendant la Première Guerre Mondiale, notamment dans les départements de la Somme et de l'Aisne.

À la sortie de Tharon, la narration se dirige vers Paris, en 1942, où Charles est revenu chercher Elimane. La ville est décrite comme un espace angoissant et dangereux sous l'Occupation, contrairement aux deux villages, situés en zone libre à l'époque, qui constituaient des refuges sûrs, notamment pour Charles Ellenstein, qui est juif :

> Il traverse la ville à pied, et doit s'arrêter plusieurs fois pour reprendre son souffle. Son cœur s'emballe dès qu'il fait quelques pas, et Ellenstein, qui est encore jeune et en bonne santé, se demande si c'est le changement d'air qui lui cause ces essoufflements répétés. (p. 247)

Charles Ellenstein se sent menacé dans cette ville où il a autrefois vécu librement et connu de beaux jours. Mais les années 1930 sont désormais loin derrière lui. Les inquiétudes du personnage se révèlent rapidement fondées après sa rencontre avec Claire Ledig, qui le présente à son futur bourreau, Engelmann. Charles cherche Elimane pendant quelques jours, mais en vain. Il apprend que son ami a déménagé au sud de Paris, à la porte d'Orléans, et qu'il se montre de moins en moins dans leur restaurant habituel en raison de la dangerosité de la situation pour les Africains à cette époque.

Après ce voyage dans le temps, nous revenons dans le Paris des années 1980, où Marème Siga D. poursuit l'histoire de son entrevue avec Bollème. Elle évoque l'histoire de l'homme du Vautrin, le décès de Denise, de Bollème et de la poétesse haïtienne. Le récit prend ensuite la direction de l'Argentine, à Buenos Aires, où le personnage se rend pour visiter la ville de son amie et se recueillir sur sa tombe.

Le troisième livre s'ouvre à Dakar, où Diégane retourne dans le cadre de sa quête. Mais son esprit divague de l'Afrique du XXI^{e} siècle à l'Amérique latine du XX^{e} siècle, avec le récit de la poétesse haïtienne qui le transporte à travers les époques et les continents. La poétesse haïtienne raconte l'histoire de sa rencontre avec Elimane, survenue lorsqu'elle avait dix-huit ans en Argentine, après avoir vécu entre Haïti, les États-Unis et le Mexique. Elle évoque leur dernière nuit ensemble, avant son départ pour Paris. Quelques années plus tard, elle demande une mutation à Dakar afin de pouvoir s'y rendre et chercher Elimane. C'est là qu'elle rencontre Marème Siga.

Ainsi, le récit se déplace constamment entre différents lieux, s'appuyant sur la pluralité des environnements. L'action ne se limite pas à un seul espace, et les personnages ainsi que l'intrigue sont en perpétuel mouvement, sans qu'il y ait un espace principal où se déroulent les événements ni où les personnages se fixent. Cette spatialité plurielle abolit toute idée de centralité. Chaque espace évoqué permet de transcender les frontières géographiques, en ajoutant une dimension nouvelle à l'histoire.

Le décentrement de Paris s'opère par ailleurs en matière de dynamisme contestataire et révolutionnaire, en plaçant les révolutions ailleurs, notamment à Buenos Aires et à Dakar. La narration ôte à la capitale française tout signe de résistance et ne fait aucune référence à l'insurrection parisienne. Le Paris de la Seconde Guerre Mondiale, tel qu'il est dépeint dans le texte, est une ville résignée aux forces nazies qui la contrôlent et y rôdent de manière naturelle. Le texte parle de « *Paris occupé, rempli d'officiers et de soldats allemands, placardé d'affiches nazies et de croix gammées, presque vide de monde, constellé de jaune* » (p. 248). La capitale ne remplit plus ses fonctions ; elle n'est plus le siège de pouvoir de l'État français. Elle est devenue un espace dangereux, soumis à l'ordre allemand où l'on « *courait à la mort* » (p. 246). Rejoindre la capitale est, pour ainsi dire, un « *projet absurde ou suicidaire* » (p. 250). L'épouvante ressentie en ce lieu pousse Charles Ellenstein à parler, non pas de pouvoir ou de vouloir, mais de « *devoir […] mourir* » (p. 248). Au niveau national, les soulèvements et les affrontements trouvent leur bastion en dehors de la capitale, notamment dans la Somme et de l'Aisne, des départements périphériques de Paris.

Un autre signe de soumission se manifeste dans la relation entre Claire Ledig et l'officier allemand. Lorsqu'elle parle de lui à Charles, elle insiste sur le fait qu'il ne soit pas comme ses pairs. Claire semble charmée par tout ce qu'il représente. Les anciens collègues sont dans un café quand Engelmann arrive fièrement en uniforme. Cependant, « *les clients du café le regardent sans hostilité* » (p. 256), ce qui suggère une acceptation et une normalisation de la présence de l'occupant. L'absence de réaction hostile indique une forme de résignation collective des habitants de la capitale, qui se sont adaptés à la domination allemande.

Ce sont d'autres villes et capitales du monde qui sont agitées par les mouvements révolutionnaires. La période où Elimane séjourne en Amérique latine coïncide avec la dictature militaire (1966-1973), connue sous le nom de la « Révolution argentine », instaurée par un coup d'État. La poétesse haïtienne évoque dans son récit le renversement d'Arturo Illia, qui préside le pays pendant trois ans, par l'armée argentine en 1966. Le personnage parle de la manière dont le général Onganía prend le pouvoir à son compte et instaure une dictature militaire.

Résidant à Buenos Aires à cette époque, la poétesse vient de terminer ses études lorsqu'elle commence à participer à la lutte contre la junte militaire : réunions, affiches, pétitions, tracts, publications et projections des œuvres avant-gardistes. La jeune femme est arrêtée et emprisonnée à plusieurs reprises. Elle parle de la lutte qui subsiste malgré les atrocités infligées aux militants : « *Il y a eu des violences mais elle continua ; des défigurations, des mutilations, des tortures, mais elle continua. Il y eut des morts. On lutta encore* » (p. 385).

Enfin, la poétesse haïtienne évoque le *Córdobazo*[23], qui marque le début des révoltes populaires et symbolise la détermination du peuple à ne pas céder : « *Un vent de révolte commençait à souffler, ceux qui avaient lutté ces dernières années trouvaient dans ce sursaut populaire un motif d'espoir, le* Córdobazo *avait montré de manière spectaculaire et violente la résistance des humiliés* » (p. 385). La description du climat de révolte installé à Buenos Aires, en tant qu'épicentre de la résistance, contraste fortement avec celle donnée à Paris, perçu comme un espace résigné.

À Dakar, le suicide de la jeune militante constitue un appel à la révolte, réveillant une douleur longtemps enfouie dans un peuple vivant dans la misère au quotidien :

> Fatima Diop devint, quelques heures après sa mort, un miroir de concentration où chaque Sénégalais vit son propre reflet hideux et ou

[23] Le terme signifie littéralement le « coup de Córdoba ». Il fait référence à un mouvement de protestation populaire qui a eu lieu dans la ville de Córdoba, en Argentine, en mai 1969.

> projeta ses misères quotidiennes, sa frustration trop longtemps retenue, sa peur de commettre le même geste qu'elle au terme d'un jour de détresse. (p. 342)

L'événement tragique et tout ce qui s'ensuit, de la passivité du chef d'État aux accusations réciproques entre le gouvernement et l'opposition, en passant par les sentiments et émotions contradictoires qui envahissent les cœurs : le climat est plus que propice à la révolte. Une grande marche se prépare en hommage à la défunte et pour exprimer le ras-le-bol d'un peuple épuisé. N'acceptant plus la situation, les manifestants se rassemblent à la place de l'Obélisque, avant que les rues de Dakar ne se remplissent en cette journée décisive du 14 septembre 2018.

Traditionnellement conçue comme le foyer des mouvements populaires et des changements révolutionnaires, la capitale française se voit détrônée par d'autres villes en matière de révolte. En contrastant un Paris résigné avec Dakar et Buenos Aires, bouillonnantes de mouvements de résistance, le récit met en avant ces deux autres capitales, situées aux antipodes l'une de l'autre, pour créer un décentrement qui révèle un renouveau de perspectives, une volonté de déplacer l'attention vers d'autres lieux, ôtant ainsi la centralité à Paris.

Le travail de décentrement s'élabore en outre par le déploiement de la notion de nomadisme, qui désigne des migrations et des déplacements humains motivés par diverses raisons. Historiquement, il s'agit d'un mode de vie fondé sur le changement d'habitat, en opposition à la sédentarité qui caractérise certaines populations. Aujourd'hui, avec l'ouverture sur le monde et la facilité de la circulation entre ses différentes régions, le nomadisme prend une autre ampleur et d'autres dimensions. Dans le contexte des sociétés contemporaines, le nomadisme répond à un besoin d'embrasser le monde avec toute sa diversité, à un refus de l'enfermement sur soi. Michel Maffesoli (1997) voit dans cette pratique une potentielle devise qui repose sur l'idée de « *Retrouver le Soi à travers l'aventure* » (p. 103), l'homme postmoderne étant « *un* "exote", *voyageur-né dans des mondes pluriels et acceptant les multiples saveurs de ce qui est, par essence, divers* » (Maffesoli, 1997, p. 106). Maffesoli parle d'un « *enracinement dynamique* », c'est-à-dire d'une dialectique entre le besoin d'appartenance et le désir de détachement : « *la nécessaire sédentarité et la pulsion de l'ailleurs* » (Maffesoli, 1997, p. 96). Le nomadisme constitue une forme d'intégration dans un ensemble global, qui repose sur un dépassement des divisions et distinctions, établies surtout par la pensée occidentale.

L'idée d'un enracinement dynamique est concrétisée dans *La plus secrète mémoire des hommes* par le personnage d'Elimane, qui est à la fois partout et nulle part, ce qui lui confère

la qualité de caractère insaisissable. Son parcours est caractérisé par un perpétuel mouvement qui le conduit à travers différents espaces et contextes, sans jamais se fixer définitivement. Elimane refuse d'être assimilé à un espace, refuse la sédentarité permanente et tient à sa solitude. Cela renforce son aspect mystérieux, le rendant à la fois omniprésent et constamment en fuite.

Suivant l'itinéraire du personnage, et grâce au tableau récapitulatif de ses déplacements précédemment présenté, nous savons désormais que le parcours du personnage, bien qu'il commence et se termine dans son village natal, est marqué par des va-et-vient entre trois grandes régions du monde, parcourant ainsi différentes zones géographique et culturelles. Tantôt en Europe, tantôt en Afrique et tantôt en Amérique latine, le personnage explore une multitude de lieux. En France, il se rend à différentes régions, telles que l'Aisne et la Somme, pour chercher le corps de son père. En Amérique latine, sa quête de venger son ami l'emmène à travers plusieurs pays, notamment le Chili, le Brésil, le Mexique, le Guatemala, l'Uruguay, la Colombie et le Pérou.

À Paris, il n'est pas présent, mais il est tout proche. Lorsque Charles part le chercher dans le restaurant, place Clichy, le gérant lui apprend qu'Elimane se montre de moins en moins, mais qu'il est possible de lui transmettre un message : « *[…] il disparaît parfois pendant des mois, et réapparaît un beau jour* » (p. 257). Au Vautrin, il vient s'asseoir le dos tourné à la salle, refusant de s'offrir à l'assistance ou de permettre à quiconque de le saisir. Il passe par la suite plusieurs semaines avant de s'y montrer à nouveau. Dans la chambre 6 avec Denise, il se met dans la pénombre, choisissant délibérément de se dissimuler et, par conséquent, de prolonger son mystère et de préserver son isolement.

Le séjour à Buenos Aires est marqué par de longues périodes d'absence. Au salon littéraire des parents de la poétesse haïtienne, il se met à l'écart, sans jamais participer aux discussions. Au retour dans son village, le personnage garde cet aspect fuyant et tient à sa solitude : « *Ce n'était pas un homme bavard, mais il nous rassurait* » (p. 442).

Les personnages du texte, qui sont liés de près ou de loin à Elimane, insistent sur l'impression d'être constamment accompagnés par son ombre : « *[…] il n'y a pas un jour où je n'ai pas senti sa présence. Il est là. Il est bien là. Tout près et si loin* » (p. 276). Que ce soit Marème Siga, Brigitte Bollème, Denise ou Thérèse Jacob, chacun de ces personnages ressent la présence palpable d'Elimane, son ombre insistante qui les suit et rythme leurs vies.

Cependant, ils n'arrivent pas à le saisir ou à le voir clairement. Certains, comme Siga et Bollème, ne le rencontrent jamais, mais constatent quand même sa proximité.

La représentation de l'Europe dans le roman africain passe souvent par la mise en récit des grandes villes européennes qui font habituellement rêver l'Africain. Dans *Silence du chœur*, Mohamed Mbougar Sarr choisit de placer au centre de son récit une zone périphérique. L'intrigue principale se déroule dans un petit village situé dans une zone frontalière, décrit comme perdu entre les collines. En effet, Altino est située au cœur des terres siciliennes, plus précisément au milieu de la campagne. L'auteur attribue à cet espace des traits primitifs, le rapprochant ainsi de l'état originel de la nature. De plus, il le place à côté d'un ancien site de fouilles archéologiques. Dans la description de cet espace, le narrateur évoque des vallées, des villages, des hameaux, des champs d'oranges, des pinèdes, des hêtraies et des écumes de la mer, ce qui situe Altino en dehors des progrès scientifiques et technologiques qui caractérisent l'Occident du XXI[e] siècle. Il compare la petite ville aux *Géorgiques*[24], l'œuvre poétique de Virgile qui célèbre les travaux de la terre et vante la beauté de la nature.

Altino est située près de l'Etna, considéré comme le volcan le plus actif de l'Europe. Mais ce qui fait la fierté des Altinois, c'est leur petit musée qui héberge une statue d'Athéna, qui représente une figure centrale de la mythologie grecque, la déesse de la sagesse et de la guerre, et symbolise la mémoire de la ville. La statue est découverte sur le site archéologique de la ville un demi-siècle auparavant, grâce à une collaboration entre une équipe de recherche américaine dirigée par James H. Hogdson, et une équipe allemande menée par Hermann B. Recht.

Une querelle théorique et archéologique acharnée éclate entre les deux camps concernant l'épiclèse[25] de cette figuration de la déesse grecque : s'agit-il d'Athéna Promakhos (guerrière) ou d'Athéna Pallàs (sage) ? Chaque camp dispute âprement la statue, qui est finalement mise en partage entre les Américains et les Allemands après de longues négociations. Altino finit par triompher après que l'Italie entreprend des démarches pour récupérer la statue. La ville sort victorieuse de cette bataille historique et culturelle. La statue fortement disputée d'Athéna est placée dans son petit musée pour devenir le symbole de son patrimoine.

[24] Le terme provient du grec et se réfère aux travaux des champs et à la vie rurale.
[25] C'est une épithète attachée au nom d'un dieu pour indiquer l'aspect précis sous lequel il est vénéré.

À travers le parcours de Jogoy Sèn, le texte explore d'autres régions périphériques de Sicile. La plage sur laquelle le personnage arrive après la tempête se trouve près de Marzamemi, un petit village balnéaire de la province de Syracuse, si l'on se réfère à la carte d'Italie. Mario informe Jogoy qu'il n'y a que de petites villes dans les environs et lui propose de l'héberger temporairement avant de l'intégrer dans l'association.

Les parents de Carla habitent à Noto, dans une grande maison située dans un quartier populaire, où ils mènent un rythme de vie plutôt monotone depuis leur retraite et le départ de leur fille pour l'université, un quotidien comparé à « *un plat cuisant à feu très doux* » (p. 178). Jogoy reste chez eux pendant une quinzaine de jours, période durant laquelle il découvre une grande partie du sud de l'île et explore des espaces reculés et difficilement accessibles : « *On y arrivait par un chemin étroit, à peine assez large pour une seule voiture. C'était un chemin qu'empruntaient surtout les troupeaux* » (p. 179). Dans son journal, Jogoy évoque principalement Noto Antica, un hameau perché au sommet d'une montagne. Depuis son haut plateau, il admire la vue panoramique sur plusieurs villages de la province, dont Portopalo, Lampedusa et Marzamemi. Jogoy Sèn se rend ensuite à Catane où il passe une année à parcourir la ville à pied grâce à son travail de marchand ambulant, avant de s'installer à Altino.

Du côté du continent africain, ce sont principalement les pays subsahariens qui sont souvent mis en récit, étant donné que les auteurs sont originaires de la région. Dans *Silence du chœur*, une place considérable est accordée à la Libye, qui est considéré comme « *terrain de reconfiguration géopolitique des migrations* » (Perrin, 2021), reflétant de cette manière l'écho d'un monde en mutation. Le phénomène migratoire en Libye a pris de l'ampleur depuis 2011, une année marquée par la chute du régime en place après un soulèvement populaire, communément connu sous le nom de « Printemps arabe ». Les conflits et les tensions qui touchent le pays depuis ce temps créent un environnement propice à la migration clandestine des personnes en provenance de l'Afrique subsaharienne cherchant à rejoindre l'Europe. En raison de sa position géographique stratégique, la Libye est devenue une terre de passage, servant d'espace de transit entre l'Afrique subsaharienne et l'Europe.

Arrivant de différents pays africains, tels que le Mali et le Sénégal, les ragazzi traversent le désert à bord de pick-up dans des conditions extrêmement dangereuses, afin d'atteindre Tripoli où ils embarquent sur les bateaux de la mort. Le trajet à travers la Libye n'est généralement pas clairement défini. Les conditions dans la capitale libyenne sont souvent déplorables à cause des manigances des trafiquants de migrants, de la surveillance côtière renforcée, ainsi que de la pauvreté qui sévit dans la ville, rendant difficile l'accès aux besoins

les plus élémentaires. Jogoy Sèn doit passer quelques jours dans les banlieues de Tripoli décrites comme sordides, s'exposant au risque des « *bandes armées, du racisme, du mépris, des humiliations, de la guerre* » (p. 99), pour trouver la somme nécessaire exigé par Hamid, le passeur.

Le décentrement est également mis en scène à travers le séjour du curé Bonianno au Sénégal, le mettant dans un contexte similaire à celui des ragazzi à Altino. Âgé à l'époque de vingt-sept ans et désireux de découvrir le monde, il est nommé le curé de la paroisse de F…, une petite commune sénégalaise faisant partie de la région sérère, où il passe huit ans avant de revenir en Europe.

À F…, rien n'est acquis : « *Amedeo Bonianno éprouva toutes les affres auxquelles est condamné un homme soudain jeté sur une terre étrangère […]* » (p. 126). Atterri sur cette région complètement étrangère, dont les coutumes et les valeurs sont à l'antipode de celles de l'Occident, le personnage expérimente toutes les difficultés qu'un migrant rencontre loin de chez soi. Il fait d'abord face à la barrière de la langue, en prenant trois ans d'apprentissage avant de pouvoir balbutier quelques mots en sérère. Ensuite, il éprouve l'incompréhension de la culture sérère et la difficulté de vivre avec des valeurs totalement différentes des siennes, surtout d'ordre religieux, car Roog Sèn est le dieu animiste tant vénéré du peuple. Ses tentatives d'évangélisation entraînent, par conséquent, des problèmes avec les habitants de la région. Amedeo Bonianno endure sept ans de tourments avant de pouvoir être accepté à F…. Il quitte le village lorsqu'il est atteint de cécité et doit retourner en Europe pour se soigner.

Bonianno n'a jamais eu de chez-soi fixe avant Altino. Son parcours est caractérisé par une absence de foyer stable et ponctué de déplacements. Il mène une existence nomade pendant de longues années. Né à Genève en 1934, il est le fils d'un humaniste italien qui s'est exilé en Suisse après l'arrivée de Mussolini au pouvoir en Italie. Avant le décès de son père, le personnage vit heureux avec ses parents en Suisse. A l'âge de dix-sept ans, il traverse la frontière suisse-française et entre dans un séminaire à Lyon, où il suit une formation en philosophie et sciences sociales à l'Université catholique. Après son séjour au Sénégal et l'échec des soins pour sa cécité, Bonianno attend trois ans à Lyon avant de pouvoir officier à Altino, son village ancestral.

Dans *De purs hommes*, l'introduction de voix déviantes par rapport à l'ordre social relève d'une stratégie narrative employée par l'auteur afin de produire un décentrement des normes. En effet, il s'agit de décentrer l'hétéronormativité et les structures hétérocentrées, en

mettant en avant des personnages queer, des figures dont les identités et le vécu sont en décalage avec les conventions sociales, ne correspondant pas aux normes établies en termes de genre et d'orientation sexuelle. Le décentrement s'effectue en mettant le phénomène de l'homosexualité, fortement stigmatisé en Afrique, au cœur du texte et en lui donnant une importance centrale, s'érigeant ainsi en force motrice de l'histoire.

C'est à travers la question des identités queer et dans le cadre de la quête de Ndéné pour la comprendre et mesurer l'étendue du phénomène que l'intrigue avance. Cette question se développe au fil des pages pour prendre une ampleur considérable, touchant à plusieurs institutions de la société et bouleversant l'ordre établi. L'université, où l'enseignement des auteurs homosexuels est interdit, entraînant une révolte estudiantine contre Ndéné et aboutissant à sa suspension. La mosquée, où l'ordre est renversé en termes de choix de l'imamat à cause d'une prière pour un jeune homme mort. La famille, avec la rupture entre le narrateur, Samba Awa, Coly et leurs proches. Et enfin, les offenses et agressions de ceux soupçonnés d'être homosexuels, que ce soit sur les places publiques ou dans l'intimité de leurs demeures. La société dakaroise décrite dans le texte est profondément touchée par ce phénomène, souvent passé sous silence et relégué à la marge. Nous pouvons citer l'effet observé sur les deux hommes qui déterrent le cadavre d'Amadou et sur l'assistance, illustrant à quel point les enjeux queer peuvent provoquer des perturbations sur le plan social et individuel.

> […] je vis l'un des gaillards, agenouillé à côté du trou, son buste nu plongé dans la tombe, ses muscles gonflés. […] l'autre gaillard vint à son secours, ils tirèrent, ahanèrent jurèrent. La forme sortit peu à peu de terre comme un lourd coffre enfoui depuis mille ans : la foule souffla […] ils tiraient, un dernier effort, comme l'ultime cognée du bûcheron avant que le baobab s'effondre, et le cadavre jaillit de la fosse dans une rumeur profonde et inhumaine […]. (pp. 12-13)

L'effort physique et émotionnel impliqué dans l'action montre à quel point la société est affectée et apeurée par le phénomène. Muscles gonflés, buste nu plongé dans une tombe ouverte, essoufflements et jurons, les deux hommes chargés de l'exhumation se donnent cœur et âme pour lutter contre une catégorie de la société considérée comme menaçante. La réaction de la foule n'est pas de moindre importance. Elle témoigne d'un profond bouleversement face à la possibilité de voir l'homosexualité se répandre, mettant en lumière l'impact d'une telle éventualité.

Plusieurs références au queer coexistent dans la fiction, offrant une vision nuancée du phénomène et reflétant différentes expériences sociales. Dans le cadre d'une déconstruction

des catégories de sexe et de genre, Judith Butler remet en question la conception traditionnelle du genre en tant qu'identité stable. Elle suggère qu'il s'agit plutôt d'une construction sociale et culturelle, acquise au fil de la répétition de certains actes :

> Il ne faudrait pas concevoir le genre comme une identité stable ou lieu de la capacité d'agir à l'origine des différents actes ; le genre consiste davantage en une identité tissée avec le temps par des fils ténus, posée dans un espace extérieur par une répétition stylisée d'actes. L'effet du genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels donnent l'illusion d'un soi genré durable. (Butler, 2005, p. 265)

Selon la théoricienne, le genre n'est pas une caractéristique intrinsèque. C'est un acte performatif, un ensemble de comportements façonnés par les normes et les contraintes sociales en termes d'une distinction binaire du féminin et du masculin. En d'autres termes, le genre est constitué d'un ensemble de normes associées au masculin et au féminin, régularisées par une hégémonie hétéronormative. « *Défaire le genre* » (Butler, 2004) revient ainsi à subvertir les catégories « genrées » qui fixent et opposent les identités masculines et féminines, en ouvrant la voie vers de nouvelles perspectives identitaires, afin de libérer l'individu des contraintes de l'hétéronormativité.

C'est dans cette même perspective que Sarr remet en question certaines représentations « genrées », associées traditionnellement à la dichotomie masculin/féminin, où la femme et l'homme se définissent par un nombre de critères socialement et culturellement assignés. Les stéréotypes de la femme inoffensive, fragile, pudique et discrète, souvent liés aux normes de féminité et fondés sur la hiérarchisation des sexes, sont absents. Les personnages féminins sont construits de manière à affirmer leur autonomie et leur indépendance, incarnant l'image de la femme comme un être libre et rebelle qui contrôle entièrement son corps et son être. L'intérêt de ces figures féminines réside, entre autres, dans leur capacité de transcender la pression sociale, contrairement aux personnages masculins, tels que M. Coly et le jotalikat, qui restent effrayés par les jugements et les représailles.

En effet, ces deux personnages entretiennent une relation homosexuelle déguisée en amitié. M. Coly, étant enseignant à l'université, adopte une attitude prudente face à l'interdiction de l'enseignement des textes des écrivains connus ou soupçonnés d'être homosexuels. Quant au jotalikat, il assiste « Al Quayyum » dans la transmission de son dernier discours à la mosquée, en amplifiant ses propos avec des paroles haineuses et provocatrices à l'encontre des *góor-jigéen*. Ndéné rencontre effectivement le jotalikat chez M. Coly, présenté comme un vieil ami. Le narrateur décrit la coprésence des trois hommes, bien que brève,

comme un « *drôle de supplice* », en raison des deux hommes évitant d'échanger, par peur de dévoiler la nature réelle de leur relation.

En revanche, nous voyons Rama et Angela s'enlaçant dans la rue, sans se soucier des regards. Elles ne cherchent pas à dissimuler leur relation, au contraire, elles invitent le narrateur à les rejoindre pour terminer la soirée dans l'appartement d'Angela. Ndéné admire chez ce type de femmes : « *Cette assomption entière de son âme lui offrait un luxe humain rare : celui de ne pouvoir s'en prendre qu'à elle-même quoi qu'il arrive. Elle était sa propre loi et sa propre transgression* » (p. 63).

Le personnage féminin est ainsi présenté comme un être transgressif qui défie son entourage et évolue librement dans un espace social répressif. Il incarne l'idée de liberté et de détachement, ne dépendant ni affectivement ni physiquement de l'homme. Ce n'est pas la femme qui est subordonnée à l'homme et à ses désirs dans le texte, mais plutôt l'inverse. Ndéné, l'un des nombreux partenaires sexuels de Rama, se retrouve souvent soumis aux fluctuations de son humeur : c'est elle qui prend l'initiative lors de leur première rencontre, stimule son désir, l'invite à l'acte sexuel, planifie leurs rencontres et le gifle quand il insinue que la vie d'un homosexuel importe peu. Ce caractère libertin de la femme dans le récit est intéressant dans la mesure où il incarne un refus clair des stéréotypes de genre, c'est-à-dire des exigences sociales qui attribuent des caractéristiques à l'individu en fonction de son genre.

Mais le renversement des conceptions traditionnelles du sexe féminin est principalement élaboré à travers une poétique de l'androgyne, du « troisième sexe », de l'unité des deux sexes qui accumule les caractéristiques du féminin et du masculin. Il va sans dire que la figure de l'Androgyne est souvent évoquée depuis son introduction par Platon dans *Le Banquet*, afin de représenter l'unité des opposés. Dans *De purs hommes*, elle est déployée pour abolir les catégorisations bipolaires liées au genre. La femme y est, dès lors, présentée comme un être double, mystérieux, métisse et surtout bisexuel.

> Angela Green-Diop était d'une beauté toute singulière. Elle avait les cheveux très courts, coupés à ras, et portait un petit piercing au nez. Ce détail lui donnait un air ambigu, qu'on hésitait à qualifier d'angélique ou de pervers (beaucoup plus tard, en repensant à cette expression, je m'étais dit que rien n'empêchait l'existence d'ange pervers). (p. 81)

L'ambiguïté d'Angela se manifeste déjà dans son nom de famille métisse, américano-sénégalais, qui relie les deux rives de l'Atlantique. Dès son apparition, le narrateur est frappé par son apparence ambivalente qui oscille entre innocence et vice. L'étonnement est accentué par ses cheveux coupés à ras et son piercing au nez. Les cheveux courts sont traditionnellement

associés aux hommes, symbole de force et de virilité. Le contraste qu'ils créent dans l'apparence féminine du personnage lui donne un air d'androgyne, à la fois féminin et masculin. Le piercing ajoute une touche d'ambiguïté, pouvant être perçu comme un signe de sensualité ou d'expression rebelle. Enfin, l'expression « ange pervers » forme une critique claire adressée aux conventions qui définissent les catégories de genre de manière rigide, bien que la nature humaine soit beaucoup plus complexe pour être confinée dans de telles cases.

L'opposition à la logique de division se poursuit dans la description du personnage de Rama. En quatre ans de connaissance, Ndéné ne possède que des bribes d'informations à son sujet. Mis à part le fait qu'elle travaille dans le milieu de la nuit, il ignore tout de sa vie. Ce qu'il ignore également, c'est le nombre d'amants qu'elle fréquente. Ainsi, Rama demeure un personnage mystérieux qui ne se laisse pas saisir : « *Grande sainte et grande libertine… Sauvage et maternelle… Elle apparaissait quand elle le voulait, repartait quand elle le voulait. Je la trouvais insaisissable et si obsédante pourtant, dans la grande tradition des vraies maîtresses* » (p. 60). Associant la sainteté au libertinage, le sacré au profane, la force à la douceur, le personnage incarne l'union des contraires, créant ainsi une figure androgyne et renforçant l'idée d'insaisissabilité.

De cette manière, ces figures féminines incarnent une fusion harmonieuse entre l'élément féminin et l'élément masculin, reflétant ainsi une identité transgressive et complète dans sa façon d'être. Ce dédoublement leur permet de trouver satisfaction en elles-mêmes et de vivre indépendamment de l'opinion générale. Cette représentation défie l'idée conventionnelle selon laquelle les hommes et les femmes doivent se conformer à des comportements et des façons d'être strictement prédéfinis.

2. L'univers fictionnel au carrefour des cultures

« Notre richesse collective est faite de notre diversité. "L'Autre", individu ou société, nous est précieux dans la mesure où il nous est dissemblable »

Albert Jacquard

L'espace narratif qui se déploie sur une vaste étendue géographique, la diversité des personnages et de leurs appartenances, les rencontres et les échanges issus des différents déplacements effectués par ces personnages, tous ces éléments permettent l'entrecroisement de divers univers culturels dans le corpus. En effet, la diversité géographique qui s'étend à travers les différentes régions du globe offre un cadre propice à l'exploration de contextes culturels variés. En se déplaçant dans l'espace, vers des terres plus ou moins lointaines, les personnages sarriens découvrent de nouvelles réalités culturelles qui s'avèrent décisives au fil de l'aventure.

Les différents personnages, avec leurs variétés d'origines, de modes de pensée, de convictions et de valeurs, mettent en lumière une importante diversité humaine qui enrichit, par conséquent, l'aspect multiculturel des trois textes. Chacun des personnages apporte sa pierre à l'édifice, en arrivant avec son propre bagage culturel. Les interactions entre ces personnages, issus de milieux différents, favorisent les échanges interculturels, tout en permettant de dépasser la simple dichotomie Afrique/Europe. Les déplacements agissent comme un vecteur de rapprochement, créant des points de rencontre entre des univers distincts et éloignés.

La « culture » est un terme polysémique qui est de plus en plus adopté dans les différentes disciplines, notamment en anthropologie et en sociologie. Selon Guy Rocher, la signification attribuée à la notion de culture dans les sciences humaines est issue de l'anthropologie anglaise, notamment des travaux d'Edward Burnett Taylor (1871), qui la décrit comme un ensemble complexe de connaissances, de croyances, de morales et de coutumes, en plus d'autres habitudes et aptitudes acquises en société. Elle est, en effet, un ensemble d'éléments, qu'ils soient matériels ou immatériels, acquis par l'individu en tant que membre de la société. Rocher part de cette définition de Taylor, qu'il juge précise mais incomplète pour rendre compte de tous les aspects de la culture au sens contemporain. Il s'appuie sur d'autres définitions, qu'il considère pertinentes, pour proposer la définition suivante :

> […] un ensemble lié de manières de penser, de sentir et d'agir plus ou moins formalisées qui, étant apprises et partagées par une pluralité de personnes, servent, d'une manière à la fois objective et symbolique, à constituer ces personnes en une collectivité particulière et distincte. (1978, p. 11).

En définissant la notion ainsi, Guy Rocher en relève quatre caractéristiques essentielles : la culture englobe toute activité humaine, qu'elle soit cognitive, affective ou conative. Elle est formalisée, se manifestant à travers divers codes (rituels, protocoles, règles, etc.). De plus, cet ensemble est partagé par un groupe de personnes qui trouvent ces manières d'être et de faire significatives et normatives. Enfin, l'acquisition de la culture se fait par apprentissage en société, représentant ainsi un héritage social, distinct de l'héritage biologique ou génétique.

Dans ce sous-chapitre, nous tenterons d'examiner le brassage culturel qui se produit dans le corpus comme une modalité de redéfinition et de rééquilibrage du rapport à l'Autre, rompant avec la logique de domination et de colonisation qui a longtemps conditionné la relation entre l'Afrique et l'Europe, en vue de traduire la réalité cosmopolite des sociétés

contemporaines. L'univers littéraire de Mohamed Mbougar Sarr se présente alors comme un « tiers-espace », un lieu de fusion où la multiplicité des références culturelles reflète l'hétérogénéité du monde et décloisonne les frontières.

La notion de « tiers-espace » se déploie depuis sa formulation par Homi K. Bhabha en 1990 dans plusieurs disciplines, vu son efficacité dans l'analyse et la compréhension des dynamiques culturelles et identitaires. Elle traduit l'idée d'un espace, physique ou mental, qui échappe à la rigidité des structures traditionnelles pour promouvoir l'interaction interculturelle.

Dans le contexte postcolonial, des voix de subalternes se sont élevées en vue de déconstruire le discours colonial, qui les a pendant longtemps tenus pour des barbares, et de revendiquer leur place dans le monde, en assumant pleinement leur différence. Edward Said, par exemple, a œuvré à la déconstruction des représentations dévalorisantes de l'Orient, afin de se le réapproprier et de le libérer du joug d'une conception occidentale qui l'enferme dans une vision stéréotypée. Ces penseurs postcoloniaux ont surtout dénoncé la tendance européenne à se survaloriser par rapport à l'Autre, pour asseoir une relation de pouvoir et de subordination au service de la domination.

Bhabha, quant à lui, a apporté un nouveau souffle aux études postcoloniales en voulant passer outre le conflit et trouver de nouvelles manières d'être. Il a lancé une critique de la vision rigide et essentialiste d'une identité culturelle fixe. La notion d'hybridité, telle qu'elle est conçue par Bhabha, prône un dépassement des frontières géographiques, raciales, linguistiques, culturelles, et autres, remettant ainsi en cause les dichotomies fixes et les catégories traditionnelles, tout en mettant l'accent sur la pluralité des traits culturels inclus dans la construction identitaire. Le tiers-espace de Homi K. Bhabha est caractérisé par une ambivalence. Il s'agit d'un espace de synthèse des contraires, où se créent de nouvelles formes identitaires. Le tiers-espace est un espace intermédiaire d'interinfluences entre différents univers culturels. Cette pensée propose une réorganisation du monde sans centre ni périphérie, sans dominant ni dominé, sans colonisateur ni colonisé, sans oppresseur ni opprimé, en ouvrant la possibilité de redéfinir le rapport à l'Autre. L'hybridité culturelle dont parle Bhabha concerne l'interférence des différentes aires linguistiques et culturelles :

> Ce Tiers-espace, bien qu'irreprésentable en soi, constitue les conditions discursives d'énonciation assurant que la signification et les symboles de la culture n'ont pas d'unité ou de fixité primordiale ; qu'il est possible de s'approprier jusqu'aux signes mêmes, de les traduire, de les réhistoriciser et d'en faire une nouvelle lecture […]. [Il] ouvre éventuellement la voie à la conceptualisation d'une culture internationale, fondée non pas sur l'exotisme du multiculturalisme ou la diversité des cultures, mais sur

> l'inscription et l'articulation de l'hybridité de la culture. (Bhabha, 2007, pp. 82-83).

Conformément au principe de l'enracinerrance, c'est l'expression de l'appartenance culturelle de l'écrivain qui se déploie en premier lieu dans le corpus : une place prépondérante est accordée à sa culture d'origine. En effet, l'auteur appartient au peuple sérère, l'un des plus anciens du Sénégal, faisant partie des trois grandes ethnies du pays, à côté des Wolofs et des Peuls. Les Sérères habitent le centre-ouest du Sénégal, mais s'étendent à d'autres régions d'Afrique, notamment en Gambie et en Mauritanie. Historiquement parlant, ce peuple est arrivé de la région de la vallée du Nil pour s'installer dans les régions du Sine-Saloum, où ils ont créé deux royaumes : le Sine et le Saloum.

La religion traditionnelle des Sérères est animiste. Ils croient en un dieu créateur, *Rog Sene* (le Dieu Unique), mais les prières sont adressées aux ancêtres, appelés *Pangool* (Esprits), car ce sont eux les intermédiaires entre le monde des vivants et le divin. La pratique religieuse de beaucoup d'entre eux est syncrétique : bien qu'ils aient adopté d'autres religions, à savoir l'islam et le christianisme, ils continuent de pratiquer en parallèle la religion ancestrale. Chaque famille est liée à un animal totémique, ce qui renforce sa connexion avec les ancêtres et la nature.

En plus d'être pêcheurs et agriculteurs, les Sérères ont un passé de guerriers, ce qui explique pourquoi ils sont à l'origine de la pratique de la lutte au Sénégal. Ils se distinguent des autres ethnies par leurs pratiques traditionnelles et leur style vestimentaire particulier. La culture sérère est riche en cérémonies traditionnelles, notamment le Ndût (l'initiation), le Khoy (cérémonie des maîtres spirituels) et le Mboye (les funérailles).

L'auteur considère que la culture sérère est « *celle de tout commencement* » (2017, p. 64). C'est pour cette raison qu'il met en avant sa culture d'origine, à travers la mise en scène de protagonistes d'origine sérère. Elimane, Diégane, Marème Siga, Jogoy, Ousseynou, tous sont des Sérères dont les patronymes portent des résonnances identitaires et une charge culturelle : Diouf, Faye et Sèn, tous sont des noms très répandus dans la région du Sin-Saloum, ceux des grandes familles qui composent l'ethnie. Il s'agit d'une manifestation de l'attachement de Sarr à sa tradition et à ses racines, une manière d'enraciner ses personnages et la fiction dans la tradition sérère.

Ainsi, le romancier puise profondément dans les fondements de la culture traditionnelle de son peuple en mettant en scène un village situé au cœur de la région sérère dans *La plus secrète mémoire des hommes*. En faisant cela, il offre une vision claire des pratiques

ancestrales, des valeurs et de l'organisation de la société traditionnelle. En explorant la fin du XIX^{e} siècle pour montrer une partie de l'histoire coloniale, l'auteur dépeint également une image authentique de cette communauté, qui repose sur deux piliers : la tradition et la religion musulmane.

Les personnages sérères, notamment Ousseynou et Elimane, reçoivent dès leur jeune âge une éducation imprégnée à la fois de la tradition et de la religion, ce qui témoigne d'une dualité et d'une richesse culturelles. Ils intègrent l'école coranique pour apprendre les fondements de l'islam, qui est considéré comme une partie essentielle de l'identité sérère. Ousseynou Koumakh veille à ce qu'Elimane acquière, comme lui-même autrefois, les rudiments de leur culture : « *où Roog Sène est l'esprit suprême et les pangols les esprits des ancêtres* » (p. 175).

L'histoire familiale rapportée par Ousseynou met également en lumière le sens solide de la famille dans le monde sérère. De même que Ngor élève ses neveux orphelins après le décès de Waly, Ousseynou prend en charge Elimane. Cette histoire est aussi le reflet d'une vie communautaire où les différents membres s'entraident pour accomplir certaines tâches, comme le font Mboyil et Ngor en élevant ensemble les jumeaux, ou encore Mossane et Ousseynou pour s'occuper d'Elimane. Le rapport des jeunes enfants à leurs oncles témoigne d'un grand respect envers les aînés. Tout cela est le signe d'une communauté bien organisée, où le respect et la solidarité sont des valeurs fondamentales.

Le deuxième livre plonge dans l'histoire familiale des protagonistes, débutant avec la tragédie du crocodile qui dévore Waly dans le fleuve, avant la naissance des jumeaux. Dans ce même fleuve, Ousseynou perd la vue des années après que son père y perd la vie. Ce fleuve occupe ainsi une place fondamentale chez cette famille, qui lui reste fortement attachée, de par l'influence indélébile qu'il exerce sur elle. Cet attachement est dû à d'autres raisons. Malgré sa dangerosité, il est la principale source de subsistance pour cette famille de pêcheurs. Ousseynou parle de ces « *eaux remplies de mythes et de souvenirs* » (p. 153). Nous pouvons tirer de cette expression deux fondements spirituels de la culture sérère, à savoir les croyances mythiques et le culte des ancêtres. La communauté sérère accorde une grande valeur aux esprits des ancêtres, à leurs âmes qui les guident et les protègent de l'au-delà. Le fleuve est l'endroit où résident les Pangols des eaux, des entités spirituelles vénérées par les sérères, ainsi que des animaux mythiques qui occupent une place toute aussi importante dans cet univers cosmologique.

La légende dit que le crocodile responsable de la mort de Waly est à l'origine de tous les décès inexpliqués, que ce soit dans le fleuve ou ailleurs dans le village, même après que Ngor l'eut tué. L'intérêt du déploiement de cette légende réside dans le fait qu'elle met en évidence l'importance des ancêtres et des esprits pour les Sérères, ainsi que la nécessité de rester connectés avec l'au-delà. Dix ans après la mort de son frère, Ngor mène une expédition pour tuer le crocodile. Il souhaite pouvoir lui ériger une tombe avec l'abdomen du saurien, où il pourra pleurer son frère et se recueillir. Trois chasseurs sont tués et deux amputés par l'animal : le bilan est bien lourd. Cependant, Waly « *ressemblait à un malade guéri après de longues années de souffrance* » (p. 144). Cette persévérance et ces sacrifices, pour pouvoir creuser une tombe à son frère disparu, témoignent du respect de la communauté envers les croyances ancestrales et les rituels.

Nous estimons que le personnage qui représente le mieux les croyances et les valeurs de cette culture est Cheikh Ousseynou Koumakh *yal xoox lé* (Cheikh Ousseynou Koumakh le savant) : « *un bon pêcheur, solide et responsable, ancré dans [sa] culture* » (p. 150). Grand connaisseur de la mystique traditionnelle et de l'exégèse du Coran, il est initié par un maître soufi à « *lire le monde sous une invisible lumière* » (p. 138). Les villageois croient en ses pouvoirs religieux et surnaturels, ce qui fait de lui l'un des hommes les plus prestigieux et convoités de la région.

Un bon exemple des pouvoirs d'Ousseynou Koumakh et des croyances ancestrales est le cas de Mbar Ngom, un homme vivant dans un village sérère qui souffre pendant de longues années d'une maladie non identifiée. Cette dernière lui cause de terribles douleurs physiques, mentales et psychologiques, devant lesquelles les méthodes traditionnelles et occidentales s'avèrent incapables. Les anciens du village se réunissent pour trouver une solution et décident de faire appel aux services d'Ousseynou Koumakh, dont la réputation est bien établie dans la région grâce à : « *ses pouvoirs mystiques, ses pouvoirs sotériologiques, ses facultés de voyant* » (p. 302).

Ousseynou ne quitte pas la cour de sa maison. C'est son esprit qui voyage jusqu'à la demeure du malade, lors d'une journée marquée par un grand vent : « *Les plus sages surent que l'esprit de Koumakh était de sortie* » (p. 303). Le mystique conclut que le souffrant ne peut être guéri dans ce monde et tente de le convaincre de rejoindre celui des ancêtres. Mbar Ngom, hésitant, se voit accorder deux jours pour réfléchir, durant lesquels le guérisseur offre d'enfermer « *son mal dans sa paume* » (p. 306). Au cours de ces deux jours, le malade est

complètement apaisé, ce qui le rend sûr de la sagesse de Koumakh. Convaincu, il lui demande de le délivrer.

Un aspect central de la tradition sérère est présent dans *Silence du chœur*. Il s'agit du *ndût*, le rite ancestral qui marque le passage des jeunes à l'âge adulte. En effet, l'imaginaire de Jogoy Sèn est fortement ancré dans sa culture d'origine, qui représente un point de repère. C'est pour cette raison qu'il compare, comme nous l'avons vu, le passage des ragazzi à travers Altino au rite de passage des Sérères. Le ndût, cérémonie initiatique essentielle pour les jeunes garçons sérères, se compose d'une série d'épreuves et d'enseignements en vue de les préparer aux responsabilités de l'âge adulte. Jogoy lui-même subit cette initiation pour devenir homme à F…, le village natal de ses parents.

Le quatorzième chapitre du texte offre une description détaillée d'une partie de ce rite. La scène se déroule dans une clairière sous un ciel peu étoilé, où règne une parfaite harmonie entre hommes, bêtes et nature. Un cercle d'hommes se tient côte à côte, chantant ensemble. Au centre, les initiateurs, imposants et menaçants, interpellent férocement les initiés qui sont terrifiés et semblent ne pas être prêts à affronter ce qui les attend. Pour tester leur endurance, les initiateurs leur infligent des coups avec des bâtons qui frappent les différentes parties de leur corps, avant que l'assistance ne leur chante une leçon de vie.

La marche des ragazzi vers leur logement est comparée également à celle vers le Golgotha, un lieu emblématique de la culture chrétienne mentionné dans les Évangiles, où Jésus a été crucifié :

> Sœur Maria souriait ; toujours accrochée à sa croix d'or, elle montrait un visage serein que ne déformaient plus l'anxiété et la crainte perpétuelle de la Faute. Elle se souvenait de la marche vers le Golgotha, et était sûre d'être dans le cortège de gloire. (p. 81)

La fiction se déroule principalement dans un village italien, un pays où l'Église catholique prédomine. Elle est, en effet, omniprésente dans les différents aspects de la vie. Les traits de cette religion apparaissent essentiellement dans le texte à travers deux personnages, sœur Maria et le curé Amedeo Bonianno. Ce sont ces deux figures de l'Église qui incarnent et illustrent les valeurs et les croyances de la foi catholique dans le récit. La valeur de la religion catholique pour les Altinois est incarnée par le personnage du curé, vêtu d'une soutane noire, qui représente une autorité suprême dans le village. Il dirige les préparations des ragazzi pour le passage devant les commissions, en exigeant d'être constamment inclus. Le chapitre trente-trois offre une image authentique de la messe de Noël avec le Padre Bonianno dirigeant l'office, les chants de louanges à la Vierge qui s'élèvent et les fidèles qui viennent communier malgré

la tempête. Sa mort est considérée comme la perte d'un important repère dans le village. Le curé se réfère souvent au Christ crucifié, notamment lors de ses échanges avec Salomon, ponctués de passages des Évangiles. Nous trouvons également une référence au Christ crucifié dans *La plus secrète mémoire des hommes* où Diégane reconnaît la religion chrétienne, bien que différente de sa religion animiste :

> […] j'ai senti une présence proche, vivante ; je rouvris les yeux et vis devant moi Jésus-Christ qui bougeait sur la grande croix fixée au mur et, par réflexe, même si je ne suis pas chrétien, même si je suis un pur animiste sérère qui croit d'abord aux Pangols et à Roog Sèn (*Yirmi inn Roog u Yàl !*), je me suis signé et j'ai attendu […]. (p. 78)

En outre, la référence à l'islam s'opère dans *Silence du chœur* à travers les personnages de confession musulmane qui refusent de poser pour le calendrier de Noël, mettant en lumière leurs propres croyances et convictions religieuses au sein d'une communauté majoritairement catholique. Après à la marche tumultueuse des ragazzi vers les logements, Fousseyni attribue sa peur aux prières nécessaires non effectuées et aux Djinns qui peuplent la maison, les mêmes qui possèdent les gens qui leur ont barré la route à leur arrivée à Altino. Cela montre comment les personnages interagissent et interprètent les événements en termes de leur propre imaginaire culturel et religieux.

Une partie de la culture bambara est illustrée à travers cette question des djinns (génies). Ce sont des entités spirituelles, des puissances oraculaires qui peuvent se manifester sous différentes formes. Fousseyni Traoré est malien. Son patronyme, originellement transcrit « Tarawele », est l'un des plus répandus chez les Bambaras, une ethnie de l'Afrique de l'Ouest qui fait partie des Mandingues. Ils sont principalement établis au sud du Mali, mais sont présents dans d'autres pays, notamment au Sénégal, au Burkina Faso, en Côte d'Ivoire et en Gambie. Les Bambaras sont originaires du Mandé, la région d'où est parti l'empire du Mali sous la direction de Soundjata Keïta. En effet, les Traoré sont les descendants de Tiramakhan, un général qui a joué un rôle crucial dans l'expansion de l'empire mandingue au XIII^{e} siècle.

Suite à sa fugue de la maison familiale, Fousseyni traverse la brousse de son village en direction de la ville. Sur son chemin, il reconnaît un génie incarné en un petit serpent, couché en travers du sentier. Fousseyni sait parfaitement, selon la tradition transmise par sa mère, qu'il ne doit pas le dépasser. La légende dit que ceux qui le contournent sont aspirés par la brousse, alors que ceux qui l'enjambent sont propulsés dans le ciel. Le personnage s'assoie alors et attend jusqu'à ce que le serpent commence à ramper lentement. Une voix s'élève et demande à Fousseyni d'enjamber par le pied droit avant que le génie ne disparaisse dans les buissons.

Le texte s'inscrit dans la tradition orale africaine à travers la mise en avant de l'art oratoire africain, incarné dans la figure du griot. Adama Kouyaté, surnommé le prince des poètes, appartient à une lignée de griots, les Kouyaté, qui transmettent cet art de père en fils, tel que l'affirme Djeli Mamadou Kouyaté, l'un des griots de cette famille :

> Depuis des temps immémoriaux les Kouyaté sont au service des princes de Kéita du Manding : nous sommes les sacs à parole, nous sommes les sacs qui renferment des secrets plusieurs fois séculaires. L'Art de parler n'a pas de secret pour nous ; sans nous les noms des rois tomberaient dans l'oubli, nous sommes la mémoire des hommes ; par la parole nous donnons vie aux faits et gestes des rois devant les jeunes générations. (Niane, 1960, p. 212)

Le griot est un conteur traditionnel, le gardien de la parole ancestrale et le représentant de la mémoire collective. Il détient une place prépondérante dans la société traditionnelle africaine. Il chante les exploits des guerriers, récite les épopées et les récits historiques. Il est présent dans les différentes cérémonies pour faire office de maître de cérémonie et de chantre. Le griot est un être pluriel, à la fois conteur, musicien, historien, généalogiste, et porteur de tradition. Adama Kouyaté est, pour ainsi dire, « *maître de la langue, parleur-palabreur, conteur de légendes, musicien, mémoire du monde, créateur de parole, prince des poètes, soigneur par le verbe* » (p. 109).

Vêtu d'un grand boubou et d'un habit trois-pièces, Adama arrive dans la gargote pleine à craquer où Fousseyni est assis pour manger après son arrivée en ville. Le griot élève la voix au milieu de la foule pour chanter les exploits culinaires de la cuisinière :

> Je vous salue, mangeurs du matin, mangeurs de l'aube, affamés de la nuit ! Salut à vous, travailleurs acharnés, salut à vous, que vos femmes ont fatigués cette nuit. Mangez ! C'est la preuve que la nuit a été belle ! Dans le temps, la vigueur d'un homme se mesurait à son désir au lit et à son appétit au matin ! Malheureusement, peu de femmes savent encore contenter un homme pour l'un et pour l'autre ! Mangez, mes amis ! Salut à vous ! Ce qui est sûr, c'est que vous avez fait le bon choix en venant ici, chez Dame Téné Tandjigora ! Écoutez, que je vous dise sa légende, écoutez, que je vous récite sa gloire ! (p. 304)

En misant sur un ton insistant et une parole rythmée, Adama réussit à captiver l'attention des clients. Il teint son récit d'une exagération remarquable pour louer les capacités de la cuisinière, la qualifiant de « *maîtresse du goût, maîtresse [des] estomacs, maîtresse de la vie* » (p. 304). Le griot raconte un face à face épique entre Téné Tandjigora et Sidi Diabaté, le plus grand gourmand du pays, *« L'estomac absolu ! L'ogre du Manding ! La terreur de toutes les cuisinières renommées* » (p. 305), dont la faim est insatiable. Il décrit comment, après avoir

lutté toute la nuit, la cuisinière réussit finalement à satisfaire l'estomac légendaire de Sidi Diabaté.

L'image folklorique dans *De purs hommes* concerne la tradition wolof, notamment à travers la scène du *sabar* en l'honneur d'un homme riche. Le peuple wolof, originaire de la vallée du Nil, est une ethnie de l'Afrique de l'Ouest, majoritaire au Sénégal, présente également en Gambie et en Mauritanie. Le *sabar* chez les Wolofs est un ensemble de cinq tambours fabriqués de bois de *dimb*, de tailles et de fonctions différentes : *ndeer ; mbëng mbëng ; gorong talmbat ; gorong mbabas et lamb*. Le terme *sabar* est polysémique. À côté de l'instrument de musique, il désigne un style de danse et une fête traditionnelle : « *En effet, le* sabar *est omniprésent en toutes occasions de réjouissances, à tel point que le mot est devenu synonyme de "fête" »* (Arnaud et Lecomte, 2006, p. 133). Le narrateur décrit ainsi une soirée animée par Samba Awa Niang qui se lance dans un *taasu*[26]. Le tambour-majeur et les tam-tams résonnent, emportant les femmes qui, dans la folie du *sabar*, relèvent leur *beco*[27] et entreprennent le *Lëmbël*[28].

Les Wolofs étant majoritairement musulmans, cela explique la forte présence de la culture islamique dans le texte. La mosquée, un centre névralgique de la communauté musulmane, joue un rôle essentiel dans la fiction. Elle est le lieu où se déroulent deux scènes clés qui dévoilent la perception de la communauté dakaroise de la question queer, à savoir les prêches de Majmout Gueye et d' « Al Qayyum ». Ces prêches sont déterminants pour comprendre les tensions autour de la question des sexualités minoritaires.

La référence à la religion musulmane est omniprésente dans le texte pour justifier le rejet de l'homosexualité. À côté des valeurs traditionnelles, l'islam constitue l'un des deux piliers majeurs de la société : « *C'est ma culture qui veut ça. Ma tradition et ma religion* » (p. 85). La culture et la religion s'entrelacent dès lors pour former la base des normes et des valeurs de cette communauté, pour expliquer le rejet de ce qui est perçu comme étrange.

Le *sabar*, bien qu'il soit l'une des manifestations de la tradition wolof dans le roman, reste une occasion pour représenter la culture queer, à travers le travestissement de Samba Awa Niang. La culture queer, définie comme « *l'étendue même des pratiques culturelles qui s'opposent à l'hétérosexualité normative* » (Delille, 2015, p. 01), trouve dans la pratique du travestissement un élément d'expression crucial. Le travestissement consiste en l'action de

[26] Des récits ou des poèmes satiriques, élogieux, moralisateurs et ludiques.
[27] Un pagne court parsemé de trous.
[28] Danse sensuelle traditionnelle.

porter des vêtements associés au sexe opposé. Le « travesti » est celui qui adopte des comportements et des attitudes traditionnellement identifiés comme étant propres à l'autre sexe, un moyen de subvertir les représentations stéréotypées sur le genre. Samba Awa Niang apparaît sur scène portant :

> […] une longue robe noire pailletée et moulante, sans manches, qui découvrait ses épaules qu'effleuraient les pompons d'imposantes boucles d'oreilles. Des *jal-jali*[29] ceignaient, sans les serrer, ses hanches, qu'elle animait d'une savante ondulation du bassin, déclenchant les cris déments des badauds. (pp. 31-32)

Le travestissement revient ici à une expression artistique et à une forme de divertissement : « *C'est lui qui pimente les* sabar *du pays ! Quel talent, ce bâtard !* » (p. 35). En décrivant le *sabar*, le narrateur met en exergue l'éblouissement et la fascination que le personnage exerce sur la foule. Par ses gestes gracieux et son allure inconventionnelle, Samba Awa Niang capte toute l'attention, dirigeant le *sabar* avec une maîtrise totale.

En intégrant cet élément essentiel de la culture queer dans la représentation du *sabar*, l'auteur célèbre l'héritage culturel wolof tout en soulignant sa capacité à s'adapter à d'autres influences et réalités sociales. La popularité dont bénéficie Samba Awa malgré sa pratique du travestissement et le rejet des *góor-jigéen* par la communauté dakaroise, le fait qu'il soit accepté, voire admiré comme tel, mettent en lumière la possibilité de rencontre et de brassage culturel au sein de la société, ainsi que la capacité d'embrasser la diversité culturelle.

La culture queer est présente également à travers la subversion et le détournement des normes sociales établies, ainsi que l'affirmation de soi des personnages queer. Ces aspects sont particulièrement visibles chez les personnages de Rama et d'Angela, qui refusent de se soumettre aux règles et aux lois imposées par la société. Ces personnages incarnent une forme de résistance contre les conceptions normatives de genre et de sexe, car le queer est :

> […] la matrice ouverte des possibilités, les écarts, les imbrications, les dissonances, les résonances, les défaillances ou les excès de sens quand les éléments constitutifs du genre et de la sexualité de quelqu'un ne sont pas contraints (ou ne peuvent l'être) à des significations monolithiques. (Sedgwick, 1998, p. 115).

Le brassage linguistique, reflété par la diversité des langues présentes dans le corpus, témoigne de sa dimension multiculturelle. La langue, étant le reflet d'une identité collective, est un vecteur essentiel de transmission des valeurs de cette communauté, portant en elle les marques distinctives de sa culture. Elle est un miroir dans lequel se reflète l'identité culturelle

[29] Ceintures de grosses perles.

du sujet, jouant un rôle crucial dans son rapport à sa culture et dans le développement du sentiment d'appartenance : « *On n'habite pas un pays, on habite une langue. Une patrie, c'est cela et rien d'autre* » (Cioran, 1987, p. 21). Les trois textes, étant d'expression francophone, sont parsemés d'emprunts de différentes langues : le sérère (*Na fiyo, Koor u maak, Mbay Tak, Woor*), le wolof (*góor-jigéen, sabar, ragaju, nareel*, jotalikat…..), le bambara (*Bilakoron, Niamorodé*), l'italien (*Mi caro Leone, salve, bienbénue en Italia*), l'arabe (*haram, fajr, Al Quayyum*) et l'espagnol (*corazón, barrio Núñez*). Chaque langue apporte une richesse culturelle unique. Cette coprésence de plusieurs langues revient à l'interaction entre les différentes cultures et témoigne de la capacité textuelle du corpus à intégrer des apports linguistiques divers.

La langue des Sérères est l'une des langues nationales du Sénégal, essentiellement orale mais dotée d'une écriture basée sur la variété *seereer siin* (sérère du Sine). Elle fait partie des langues de la famille nigéro-congolaise, plus précisément du groupe ouest-atlantique. Elle partage la même origine avec la langue peule, avec plusieurs emprunts à la langue wolof. La langue sérère est présente dans *Silence du chœur* et *La plus secrète mémoire des hommes*, car elle constitue la langue maternelle des protagonistes : Diégane, Ousseynou, Siga et Jogoy. Décrite comme « *celle de tout commencement* » (p. 64), cette langue reflète leur identité culturelle. Les échanges entre les initiateurs et les initiés se font, par exemple, en sérère : « *Mbay Tak ! […] Woor !* » (p. 137). En outre, Jogoy Sèn exprime toujours son émerveillement dans sa langue maternelle, avec laquelle il entretient un lien affectif : « *A mossa* » (p. 23).

Le wolof est l'une des langues nationales du Sénégal, parlée par 80% de la population. Elle appartient au groupe ouest-atlantique de la famille de langues nigéro-congolaises. La langue wolof a des liens de parenté avec les autres langues du Sénégal, notamment le sérère et le peul. Dans *De purs hommes*, le mot *góor-jigéen* est employé pour désigner une catégorie de la société rejetée principalement pour des raisons culturelles. Cette langue est en outre employée pour indiquer des éléments spécifiques à la culture wolof, tels que le *sabar* et le *Lëmbël*.

Le bambara est la langue la plus importante du Mali, qui sert de langue véhiculaire pour la majorité de la population. Cette langue appartient au groupe mandingue, de la famille linguistique Mandé. Lorsque l'on attaque les ragazzi aux portes d'Altino, les injures proférées par ces derniers, ceux que Fousseyni retient, sont en bambara en raison de la capacité de la langue maternelle à contenir et à exprimer les expériences émotionnelles les plus intenses,

comme la frustration et la colère. De plus, la spontanéité qui accompagne ce genre de situation incite à recourir automatiquement à la première langue.

Quelques termes de l'arabe classique sont, par ailleurs, présents dans le texte en raison de son lien étroit avec la religion musulmane, la langue arabe étant celle de la révélation coranique et utilisée dans les pratiques et formules religieuses : *La Illah, subhanallah, astafirulah*, etc.

La présence de la langue italienne dans *Silence du chœur* s'explique par le cadre de l'intrigue, situé dans un village italien, et par la pluralité des personnages italiens. Elle est en outre enseignée aux ragazzi pour les aider à mieux s'intégrer dans la société d'accueil et à donner une bonne impression lors de leur passage devant les commissions.

L'espagnol est présent dans le corpus à travers le terme *Corazón*, utilisée par la poétesse haïtienne pour désigner Siga, un terme qui illustre le lien affectif entre les deux amies. La langue espagnole apparaît également dans les patronymes d'origine espagnole, tels que Sàbato et Ongania.

De l'Argentine, à côté de la langue, l'auteur investit également la donnée musicale. La musique, en tant qu'expression d'une culture, dont la diffusion favorise la diversité et le mélange culturel, contribue à l'échange interculturel et à la promotion d'un patrimoine artistique à la fois riche et varié.

Dans la partie intitulée « Nuit de tango par marée haute », une place importante est accordée au tango, qui est l'expression emblématique de la culture argentine. Le tango désigne un genre musical et une danse originaires d'Argentine, nés à la fin du XIX^{e} siècle dans les faubourgs populaires de Buenos Aires, plus précisément au Río de la Plata. Il est le résultat artistique de la rencontre d'immigrés provenant d'origines et de cultures diverses. Afin d'oublier un quotidien difficile, ces gens pauvres se divertissaient en puisant dans des instruments musicaux, dans des mélodies et dans des traditions musicales du monde, comme le candombé africain et la habanera cubaine. De cette fusion est née cette nouvelle musique métisse qui est aujourd'hui un patrimoine culturel mondial.

L'attachement à ce genre musical, qui célèbre la rencontre et la diversité culturelle, est transféré aux personnages dans *La plus secrète mémoire des hommes* par Elimane, qui l'apporte de l'autre bout de la Terre. La poétesse haïtienne souligne qu'Elimane écoute beaucoup le tango de Carlos Gardel, une icône argentine de la première moitié du XX^{e} siècle. Denise raconte la manière dont l'homme du Vautrin lui chante du tango dans la chambre 6, en soulignant la

beauté de la mélodie et de la voix : « *Il s'est mis après un moment à chanter un tango de Carlos Gardel. J'ai continué à le masser en espérant qu'il chanterait des tangos toute la nuit, car c'était très beau et il chantait bien* » (p. 311). Dans le parc où Siga se perd, la voix de l'homme chantant un air de tango constitue le seul repère qui lui permet de sortir du labyrinthe : « *Je reconnus immédiatement l'air d'un célèbre tango de Carlos Gardel* » (p. 315).

Un autre type de fusion musicale est présent dans le corpus à travers la musique de Super Diamono. La première lecture que fait Diégane du *Labyrinthe de l'inhumain* se déroule en écoutant son groupe préféré : « *Le Super Diamono jouait et la voix d'obsidienne en fusion d'Omar Pène cinglait vers le jour sur la calme mer nocturne* » (p. 42). Il s'agit d'un groupe de musique de Dakar fondé dans les années 1970, dont le style est un mélange de sonorités traditionnelles avec des influences de jazz, de reggae et de funk :

> Qui dit interculturel dit, en donnant tout son sens au préfixe inter, interrelation, interconnaissance, interaction, échange, réciprocité… et en donnant tout son sens au mot culture : reconnaissance des valeurs des représentations symboliques, des modes de vie auxquels se réfèrent les autres (individus, groupes, sociétés), dans leur relation avec autrui et dans leur appréhension du monde ; reconnaissance des interactions et interrelations qui interviennent entre multiples registres d'une culture et entre les différentes cultures. (Weber, 1989, p. 10)

De ce fait, l'écriture sarrienne se présente effectivement comme un espace intermédiaire où se rencontrent et fusionnent divers codes culturels. La coprésence de différentes cultures ouvre la voie à une hybridité culturelle qui transcende les frontières rigides établies entre les pratiques culturelles distinctes. Cette écriture traduit à la fois l'hybridité du monde contemporain et une volonté d'ouverture multiculturelle et d'échanges entre les différentes cultures et peuples.

3. L'humanisme à travers le prisme littéraire

« Un artiste est un homme, il écrit pour des hommes »

Alfred de Musset

La réconciliation entre les différentes cultures et aires géographiques, ainsi que la redistribution des pouvoirs que nous venons d'analyser au cours de ce chapitre qui clôture la première partie du travail, sont au service de l'Homme, dont la primauté constitue une fin en soi. Une éthique humaniste traverse dès lors le corpus, mettant en valeur un humanisme qui se veut universel et inclusif, un humanisme qui met la dignité humaine au centre de toute considération.

L'humanisme correspond originairement à un mouvement intellectuel et artistique de la Renaissance, développé en Italie au cours du XV^{e} siècle, avant de s'étendre en Europe et de

connaître son apogée au XVI[e] siècle. Ce mouvement vise à libérer l'intelligence humaine de la scolastique du Moyen Âge et de la prédominance théologique, à émanciper l'Homme en le plaçant au centre des préoccupations sociales, morales et esthétiques. L'humanisme est marqué par un renouement avec l'Antiquité, dont les œuvres deviennent une source de sagesse et d'inspiration.

Après son émergence en tant que mouvement intellectuel et artistique qui a marqué la transformation intellectuelle et artistique de l'Occident, l'humanisme s'est étendu à différents domaines. En philosophie, par exemple, « *être humaniste, c'est considérer l'humanité comme une valeur, voire comme la valeur suprême* » (Comte-Sponville, 2001, p. 436). André Comte-Sponville parle dans son dictionnaire d'un *humanisme théorique* comme « *religion de l'homme* », et d'un *humanisme pratique,* qui est une « *morale ou un guide pour l'action* » (p. 437). En somme, il s'agit d'une philosophie qui valorise l'être humain et les valeurs humaines. D'un point de vue global, l'humanisme constitue un mouvement de pensée dont les différentes facettes (métaphysique, épistémologique, etc.) s'accordent sur un point : la valorisation de l'homme comme maître de lui-même et du monde.

Nous allons examiner dans cette partie de l'analyse la manière dont le projet humaniste de Mohamed Mbougar Sarr s'inscrit dans ses œuvres. Nous analyserons la manière dont la centralité et la foi en l'Homme, ainsi que la promotion des valeurs humanistes se déploient dans les trois textes : comment dire l'homme au milieu de tous les conflits qui surgissent de la rencontre entre le Même et l'Autre.

Dès le paratexte du corpus, l'Homme est déjà placé au centre, ce qui offre un aperçu du projet humaniste de l'écrivain. *La plus secrète mémoire des hommes ; De purs hommes ; Silence du chœur* : les trois titres mettent en valeur l'expérience humaine. En effet, le titre est un élément central du paratexte qui peut remplir plusieurs fonctions. En tant qu'élément introductif, il permet d'établir un premier contact avec le texte, tout en donnant une idée de son contenu. Le titre est « *toujours porteur d'un message*» (Genette, 1987) que l'auteur veut transmettre à travers son récit. Il s'agit d'une composante essentielle qui peut révéler les intentions et les préoccupations de l'auteur.

Les trois titres des textes constituant notre corpus remplissent une fonction métaphorique qui décrit symboliquement le contenu des textes. Le chœur représente une multitude de voix humaines, un groupe d'hommes chantant ensemble en harmonie. Dans *Silence du chœur*, il s'agit d'un ensemble d'hommes qui essaient de vivre ensemble mais n'y

parviennent pas, car les hostilités et les malentendus sont majeurs : « *Puis le chœur d'Altino avait fait silence* » (p. 567).

Le titre « *De purs hommes »* accepte différentes interprétations. D'une part, il peut constituer une critique à l'égard de ceux qui se considèrent comme « purs », en se permettant de juger et de stigmatiser d'autres hommes qui ne leur ressemblent pas. D'autre part, il peut être perçu comme une invitation à embrasser l'authenticité de l'être humain, à reconnaître et à accepter les hommes en dépit de leurs différences, de leurs défauts et de leurs faiblesses, qui font partie intégrante de la condition humaine. Après tout, ce ne sont que de simples hommes.

Enfin, « *La plus secrète mémoire des hommes* » suggère une exploration des souvenirs et des histoires enfouies des personnages. C'est ainsi que nous connaîtrons les histoires de Diégane, Elimane, Ousseynou, Assane, Siga D., la poétesse haïtienne, etc. En mettant la mémoire humaine au centre du titre, l'auteur cherche à valoriser les différentes expériences humaines.

Au milieu d'une vision dysphorique de la rencontre entre l'Afrique et l'Europe, *Silence du chœur* met en avant l'idée d'une humanité unie, malgré les différences. Cette unité est néanmoins mise à l'épreuve par les tensions, les préjugés et les incompréhensions qui surgissent au fil des interactions. Ainsi, Carla, suite aux différentes révélations survenues lors de la réunion de l'association, exprime une prise de conscience des limites de l'humanisme :

> Sa naïveté l'accablait : l'humanité, l'humanité seule, celle qui avait pourtant tout expliqué à ses yeux jusqu'à présent, lui paraissait tout d'un coup incapable de recueillir la soudaine diversité qui prenait chair : diversité des sentiments, des pensées, des désirs, des espoirs, des attentes de tous les êtres humains engagés dans cette situation. L'humanité –une certaine définition de l'humanité- se révélait insuffisante à tout expliquer. (pp. 204-205)

L'incapacité de l'ensemble des personnages, particulièrement dans le cadre d'un travail caritatif et face à la vulnérabilité et à la misère de l'Autre désemparé et désarmé, à trouver un terrain d'entente dans de telles circonstances tragiques, souligne les limites de l'idéal humaniste. Celui-ci, souvent abstrait, se révèle incapable de saisir pleinement la complexité, la richesse et la diversité des expériences humaines.

L'expérience de migration dans *Silence du chœur* est abordée non pas comme un simple phénomène, c'est-à-dire comme un simple mouvement d'un groupe d'individus, mais comme une rencontre entre des hommes provenant de différents mondes, un processus riche et complexe en termes d'interactions. C'est pour cela que le texte critique la manière dont les médias occidentaux traitent le naufrage dont Jogoy s'est échappé, le présentant comme un

phénomène de masse, et déshumanisant les individus qui y ont perdu la vie. Dès lors, la rencontre entre les Altinois et les ragazzi est appréhendée comme : « *Le moment d'où toute la beauté- mais aussi tout le malheur- de l'histoire avait surgi se répétait : des hommes en rencontraient d'autres […] Tous étaient hommes et désiraient vivre. C'était peu de choses, mais c'était peut-être déjà tout* » (pp. 77-78). Ce passage, tout en soulignant l'ambivalence de l'existence humaine qui fait de la rencontre entre ces hommes à la fois une source de beauté et de malheur, met en avant un aspect important de la nature humaine, à savoir le désir de vivre partagé par tous les hommes, un désir qui transcende toutes les barrières et révèle une humanité qui les unit tous. L'auteur invite à voir *l'Humanisme de l'autre homme* (Lévinas), à envisager les migrants, bien qu'étrangers, non pas comme appartenant à une autre espèce, mais comme des individus faisant partie d'un grand ensemble qu'est l'humanité : « *Ils étaient l'Homme arrivé. Aimé, craint, haï, à accueillir ou à chasser, mais présent* » (p. 78). Au-delà des différences raciales, géographiques, sociales ou culturelles, malgré les réactions et sentiments contrastés, car « *l'homme est un être de nature variable, multiforme, et voltigeante* »[30], l'être humain reste une réalité centrale et incontournable.

La critique des médias s'inscrit dans une critique plus vaste, celle de l'incohérence de l'humanisme occidental contemporain. Sarr formule une critique de l'humanisme occidental à travers le dialogue entre deux entités fondamentales qui constituent l'Europe : l'Église et l'art, incarnés par les personnages du curé et du poète. Il s'agit d'un échange entre un humanisme religieux et un humanisme athée. Les deux amis parlent du déclin de l'humanisme, mettant en lumière le décalage entre les valeurs proclamées et une réalité marquée par une crise de moralité :

> Nous sommes les premiers à prêcher la morale aux autres, nous sommes les premiers à parler de Droits de l'Homme, mais regardons-nous ! Humanisme dégénéré. Phare brisé d'une civilisation en pleine tempête… Et l'Église… La Sainte-Église même…Elle se trompe… Elle accueille pour la grâce de Dieu là où il faudrait accueillir pour le salut des Hommes… Sa charité est un dogme, pas un élan du cœur. Et ça, les ragazzi le sentent, le savent. Ça les tue. (pp. 277-278).

Le Padre Bonianno juge que l'Occident est en proie à une crise morale et éthique à cause d'un affaiblissement des idéaux humanistes. La métaphore du « phare brisé » évoque l'incapacité de voir, de guider, d'éclairer, ou de parler d'idéaux humanistes, tout en suggérant une situation de confusion et d'incertitude. Cette situation se reflète dans l'image de la tempête, symbolisant l'angoisse et le chaos. Elle est provoquée par le choc des civilisations, qui se

[30] Jean Pic de la Mirandole (1463- 1494), philosophe et humaniste italien de la Renaissance.

manifeste notamment par l'arrivée des migrants, dont la présence « *remuerait les assises de l'Europe* » (p. 275). Le curé critique aussi le déclin de la foi religieuse dans la société occidentale contemporaine : « *Dieu râle et agonise sur un vieux lit de chiffons et d'immondices-ce qui est, tu en conviendras, une vision plus effrayante que Sa Mort* » (p. 276). Cette référence à la célèbre formule « *Dieu est mort* » de Friedrich Nietzsche, qui signale l'abolition du christianisme, met en évidence la gravité de la situation. L'image de l'existence divine ayant perdu de son autorité, reposant sur « *un vieux lit de chiffons et d'immondices* », renforce l'idée de déchéance et reflète une société en pleine décomposition morale et spirituelle.

La critique s'étend à l'Église, que le personnage accuse de manque d'authenticité et de sincérité. Selon Amedeo Bonianno, la charité de l'Église est devenue une question d'idéologie plutôt qu'une véritable compassion : « *L'Homme entier, l'Homme abstrait n'existe pas, tu le sais, l'Homme est toujours quelque part* » (p. 275). À travers la voix du curé, Mohamed Mbougar Sarr critique d'emblée la simplification de l'homme et de sa représentation en tant qu'être identique et universel, sans prendre en compte sa particularité, ni les conditions et les contextes dans lesquels les hommes existent. Bien que certains traits puissent les unir, cette vision abstraite néglige les diversités contextuelles et individuelles, une critique déjà formulée par un bon nombre de théoriciens, notamment Marx et Rousseau. Cette critique peut aussi s'appliquer aux principes humanistes qui, bien que théoriquement séduisants, restent inappliqués en réalité.

Fantini voit la situation d'un autre œil. Pour lui, cette crise morale ne concerne pas l'Europe uniquement, mais toute l'humanité. Cependant, le poète reste optimiste. Il perçoit la présence des ragazzi comme une occasion de s'élever et de revitaliser les valeurs humanistes. Le personnage invite son ami à ne plus penser à l'Humanité, mais plutôt à croire aux hommes, à leurs actes, à quitter l'abstrait et à regarder le concret. Il donne comme exemple les membres de l'association qui se dévouent aux ragazzi : Carla, Sabrina, Jogoy, le curé lui-même, tous faisant de leur mieux pour les aider : « *De petites actions. Mais elles sont déjà le refus d'une faillite totale* » (p. 280). C'est pour cela qu'il décide lui-même d'écrire de nouveau après une longue période de silence poétique : « *si je n'écris pas sur ce qui se passe, ce n'est pas seulement ma vie de poète qui n'aura plus de sens. Je perdrai plus que ma vie : mon honneur de poète* » (p. 285).

Lors de la messe de Noël, le Padre Bonianno évoque la présence des migrants à Altino comme une réalité indéniable. Il souligne que les flux migratoires continueront d'arriver, quelles que soient les opinions ou les mesures prises. Il parle des difficultés liées au vivre-

ensemble en raison des nombreuses différences qui existent entre les deux mondes. Le personnage parle en outre de la difficulté à comprendre un homme provenant d'un autre monde, dont le vécu, l'imaginaire et les valeurs sont différents :

> Alors, oui, les accueillir est peut-être un enfer collectif, où personne ne comprend personne. Mais ne pas les accueillir est un enfer solitaire, où on ne se parle pas, où l'on n'a donc aucune chance de se comprendre. Entre ces deux enfers, je préfère celui où nous sommes tous ensemble en se parlant, même sans se comprendre. Car c'est l'enfer qui offre le plus d'espoir. L'espoir qu'un jour, une nouvelle langue commune naisse. (p. 322)

Il y a dans ces paroles du curé une reconnaissance de la complexité des rapports humains. Malgré les défis inhérents à la compréhension de l'Autre, le dialogue interculturel demeure la meilleure voie pour essayer de transcender les différences, sans les nier ni les estomper. C'est cet échange qui ouvre la porte à un terrain d'entente commun. L'idée d'une possible compréhension mutuelle, symbolisée par l'idée d'une « langue commune », représente une vision optimiste de la rencontre entre Soi et l'Autre. Cette vision place la communication interculturelle comme condition essentielle pour parvenir à un vivre-ensemble enrichissant :

> À travers ces répétitions, le Padre Bonianno n'écoutait pas seulement des récits, des aventures, des histoires ; il écoutait aussi des hommes, des voix humaines dans les intonations, hésitations et silences desquels il décelait les échos mêlés de mille sentiments. […] il voulait aussi savoir ce qu'ils étaient devenus comme hommes après toutes ces épreuves. (p. 256)

La bienveillance du curé envers les ragazzi se manifeste dans sa manière d'accueillir leurs récits, en prêtant attention aux détails, aux intonations, aux hésitations et aux silences afin de saisir ce qu'ils ressentent. Dès lors, son intérêt pour la nature et la condition humaines dépasse l'intérêt pour de simples faits.

La fin de l'histoire insiste sur la primauté de l'Homme. Elle présente l'Homme, seul et libre, loin de toutes les contraintes et les obligations imposées par les autres, dans un état qui se rapproche de celui de la résurrection :

> Il quitta la petite scène au cœur du bosquet. Sa nudité ne le gênait pas : fou, seul, il ne devait plus rien aux autres hommes, ni décence ni pudeur ; non, il ne leur devait plus rien, hormis ce récit que lui avait légué la voix, et dont il était l'ultime dépositaire. (p. 13)

L'éruption de l'Etna détruit Altino et entraîne la mort de plusieurs de ses habitants, Italiens et migrants. Un seul homme survit à la colère de la nature, qui se révolte face aux atrocités que les hommes se sont infligées. Ainsi, au commencement et à la fin, l'Homme constitue l'entité primordiale, loin de toute autre implication ou considération.

Ce qui commence comme la quête d'un livre dans *La plus secrète mémoire des hommes* se transforme au fil des pages en une découverte de l'histoire non pas d'un seul homme, mais de nombreux hommes. Vouloir résoudre l'énigme de T.C. Elimane, un « *dieu eunuque* » qui ne laisse pas de traces après la controverse entourant son livre, pousse à explorer la vie et le destin d'autres personnages, surtout les profondeurs et les mystères de celle d'Elimane Madag Diouf lui-même, comme le souligne Siga D.:« *Contrairement à toi, Diégane, ce n'est pas vraiment l'écrivain qui me fascine chez Elimane. C'est l'homme* » (p. 215).

Cette quête littéraire se transforme en une découverte de la complexité des vies humaines et en une méditation sur la condition humaine. À travers les récits et les secrets dévoilés grâce à ses échanges avec Siga D., la fascination de Diégane pour le talent de l'écrivain évolue en une volonté de comprendre l'homme derrière l'œuvre :

> Mais je m'en veux aussitôt de réduire Madag à une sorte d'équivalent ou d'alter ego africain de Rimbaud, de nager dans mes références littéraires pour tout interpréter, quand tout être possède sa solitude et persévère en elle. C'est cette solitude qu'il faut voir : la solitude de Madag. (p. 435)

La solitude est inhérente à la condition humaine, variant entre un état réel et un sentiment. Elimane connaît les deux situations. Il avance seul, vit une solitude existentielle qui est le produit d'une crise, qui le pousse à remettre en question sa place dans le monde. Le personnage cherche à oublier son malheur. Sa solitude et son isolement sont ceux d'un homme incompris, qui choisit de se soustraire au vacarme du monde. Diégane s'intéresse désormais à la manière dont Elimane vit l'injustice et l'incompréhension dans son intimité. Ainsi, le plus important reste l'homme lui-même, avec tout ce qu'il est, pas seulement son talent.

Les valeurs humaines se manifestent en outre dans l'amitié entre Siga D. et la poétesse haïtienne. Cette dernière la trouve dans les rues de Dakar grâce aux vers qu'elle a écrits avec des bouts de charbon sur les murs de la capitale sénégalaise et décide de la sauver d'une folie certaine. Elle lui propose de l'aider à reprendre ses études à Paris. C'est ainsi que Siga s'installe dans la capitale française, s'inscrit à l'université et obtient une chambre pour un an.

Marème Siga D. décrit leur relation comme « *un sentiment plus profond que l'intimité* » (p. 210). Les deux femmes entretiennent une correspondance régulière dans laquelle elles se confient leurs pensées et leurs sentiments. À chaque séparation de son amie, Siga ressent une douleur intense, ce qui témoigne de l'importance de cette amitié, devenue un véritable pilier dans sa vie en lui offrant un soutien moral essentiel. Marème pleure, par exemple, dans les bras de la poétesse lorsque celle-ci vient lui rendre visite à Paris et qu'elle lui raconte son histoire

avec Elimane. C'est pourquoi elle est profondément bouleversée par sa mort : « *La mort de Denise, celle de la poétesse surtout, m'avaient déjà tuée* » (p. 324).

Il y a aussi l'amitié qui lie Elimane à Charles Ellenstein et Thérèse Jacob. Maintes situations montrent que : « *l'amitié entre eux était belle et pure* » (p. 264). D'abord, Elimane accepte que Charles l'accompagne dans le nord de la France pour chercher le corps de son père, bien qu'il soit de nature solitaire. Charles fait de son mieux pour préserver le secret de son ami et respecter son intimité. Plus tard, Elimane choisit le pseudonyme T.C. Elimane en hommage à ses deux amis, utilisant leurs initiales à côté de son prénom. Par ailleurs, après la dispute liée à l'affaire de plagiat, le couple reste dans l'appartement de leur ami, espérant son retour. Charles se blâme sévèrement, estimant être responsable d'avoir entraîné Elimane dans cette histoire. Le couple le cherche ardemment pendant plusieurs jours, jusqu'à ce que l'affaire de plagiat prenne de l'ampleur et les entraîne à leur tour dans son tourbillon, les obligeant finalement à renoncer à leur quête.

Se sentant coupable d'avoir abandonné son ami, Charles décide, en 1942, de traverser clandestinement la frontière entre la zone libre et la zone occupée pour partir à sa recherche. En prenant ce risque, le personnage « *courait à la mort* » (p. 246). D'ailleurs, c'est au cours de cette recherche qu'il rencontre son bourreau, Josef Engelmann, qui l'arrête, le torture, puis le déporte au camp de concentration de Mauthausen.

À cette époque, Elimane indique, dans la lettre qu'il envoie à ses deux amis, qu'il a accompli sa mission et qu'il rentre bientôt chez lui. Cependant, il finit par prolonger son absence et poursuit pendant vingt ans l'assassin de son ami en Amérique latine, l'asile de plusieurs Nazis après la guerre. Il ne le retrouve qu'en 1984 à La Paz, en Bolivie, où « *tous deux mettent fin à leur vieille histoire dans des circonstances "répugnantes et impitoyables"* » (p. 456). Notons également qu'Elimane passe la période de la guerre en France et participe à la Résistance.

À travers la figure de Josef Engelmann, l'auteur critique un humanisme hypocrite. L'officier allemand, en apparence tolérant, serre la main de Charles Ellenstein, un juif, et s'assoit à la même table que lui pour parler d'Elimane, un écrivain africain qu'il admire. Lorsque Charles justifie son patronyme en disant qu'il est juif sans y penser, car il n'est pas pratiquant et ne revendique pas son identité juive, Engelmann lui répond : « *Ne vous en faites pas, cependant : d'autres y pensent pour vous* » (p. 258), faisant ainsi référence aux antisémites. Quant aux camps et concentration et aux déportations, l'officier allemand juge que c'est

quelque chose de « *Ridicule et absurde* » (p. 259). Cependant, cette même nuit, il n'hésite pas à aller attendre Charles Ellenstein dans son hôtel et à frapper à sa porte pour lui infliger des supplices dont il ne se remettra pas.

Le titre de l'œuvre d'Elimane, *Le Labyrinthe de l'inhumain*, reflète l'attitude des critiques qui s'acharnent contre un homme dont ils ne connaissent rien, ainsi que les épreuves qu'il traverse. Bollème admet dans la conclusion de son enquête ignorer la véritable identité de l'écrivain : « *Sait-on qui était vraiment Elimane Madag Diouf, alias T.C. Elimane, en refermant ce livre ? Je n'en suis pas certaine* » (p. 241). Cette situation illustre le refus de reconnaître et de respecter la complexité d'un individu, le manque d'empathie, et l'incapacité de la critique française à suspendre son jugement face à ce parfait inconnu, se perdant ainsi dans un labyrinthe de préjugés.

Dans ce contexte, l'inhumain désigne la cruauté dont l'Homme peut faire preuve, c'est-à-dire des actes et des comportements qui vont à l'encontre de ce qui caractérise généralement le seul être doté de facultés de raisonnement et de réflexion bien développées : « *L'inhumain se caractérise par une absence de mesure, une démesure qui ne peut être rapportée à un horizon d'ordre naturel* » (Crignon-Machinal, 2004). Il s'agit de tout ce qui relève de sa partie sombre, des pulsions et des instincts primitifs, à la limite bestiaux. Cependant, l'inhumain reste inhérent à la nature humaine, bien qu'il échappe à la raison et à la moralité qui différencient l'Homme des autres êtres vivants :

> Le plus effarant, le plus singulier, le plus paradoxal, c'est donc que l'inhumain n'est pas en dehors de l'humain. Pour être inhumain, il n'est pas besoin d'avoir perdu tout sens de l'humain. Tout au contraire, l'inhumain est une des manières fort communes qu'ont les hommes d'assumer leur humanité. C'est même ce que nous aurons à comprendre. Quoique notre conscience morale s'en révulse et quoique notre logique s'en scandalise, il nous faut en reconnaître le fait : l'inhumain est une catégorie de l'humain. (Grimaldi, 2011, pp. 10-11)

Nous trouvons cet aspect inhumain chez le personnage d'Elimane, qui se métamorphose en un être fatal à l'égard de ceux qui le trahissent ou lui nuisent, en leur réservant cette cruauté de manière exclusive. Cela témoigne de la coexistence de l'humain et de l'inhumain au sein d'un même être. Selon Brigitte Bollème, c'est Elimane qui cause le décès des six critiques en les poussant au suicide grâce à ses pouvoirs surnaturels. Suite à l'affaire de l'homme du Vautrin, Siga rend visite à Denise, qui ne donne plus signe de vie depuis quelques jours. Dès le seuil de l'appartement, une atmosphère chargée d'effroi saisit Siga. Denise semble terrifiée : sa voix est teintée d'une envie suicidaire, ses mains sont froides et son regard brûlant. Siga peine à reconnaître son amie. Une présence invisible semble hanter les lieux, dissimulée

derrière une cloison japonaise, perturbant l'ordre habituel de l'appartement, où tout paraît transformé. Le lecteur comprend qu'il s'agit de celle d'Elimane : « *J'étais prête à voir le scintillement froid d'une lame de couteau ou la gueule noire d'un revolver, ou le nœud coulant d'une corde de gibet* » (p. 292), Trop effrayée pour chercher à comprendre davantage, Siga met fin à sa visite et quitte rapidement les lieux.

La peur de l'Autre et la volonté d'éradiquer la différence, qui prédominent la société dans, *De purs hommes* poussent les personnages à des actes extrêmement inhumains, comme celui de déterrer le cadavre d'Amadou et de lui refuser une tombe. Les deux hommes qui tirent le corps du défunt de la tombe déploient des efforts considérables, illustrant une profonde crainte d'être rejetés par les autres, et le désir d'appartenir à l'humanité à travers un acte inhumain. Ce geste exprime une désintégration morale face à la différence, perçue comme une menace existentielle.

> […] la peur de ne plus appartenir à l'humanité, la peur tout humaine de n'être plus admis comme homme au sein des hommes. Je peux les comprendre, et comment ! Tout le monde devrait le comprendre. Nous sommes souvent durs envers l'humanité, sa bêtise, ses fautes et sa laideur, mais nous n'avons qu'elle. Elle est notre seule vraie famille, notre unique refuge contre notre solitude. (p. 48)

La crainte de ne plus être accepté parmi les hommes est tout à fait justifiée, selon Ndéné, qui apparaît compréhensif face aux actes que l'homme peut commettre pour assurer sa place parmi les autres. Malgré les défauts et les imperfections de l'humanité, que le narrateur estime être la seule grande et véritable famille de tout homme, les liens entre les hommes et le sentiment d'appartenance restent d'une importance capitale. Il ne s'agit pas d'idéaliser les hommes, mais d'être cléments les uns envers les autres et d'accepter l'Autre en dépit de ses failles. Il s'agit d' « *Assumer l'humanité* » (Truc, 2008), avec toute sa complexité, avec son aspect humain et son aspect inhumain, étant donné que : « *L'humain et l'inhumain seront toujours constitutifs pour l'homme aussi bien que pour l'humanisme* » (Szyjkowska-Piotrowskal, 2019). Il importe d'accepter l'inhumain comme partie intégrante de la nature humaine. Il revient à reconnaître que l'humanité n'est pas une entité parfaite. Elle est plutôt un ensemble d'individu, chacun ayant ses propres forces et faiblesses. Cette reconnaissance de l'imperfection des hommes peut constituer un vecteur pour surmonter les différences et promouvoir la tolérance envers autrui.

> J'ai toujours aimé les manifestations collectives. Contrairement à bien d'autres, je n'éprouve aucun mépris pour les gens qui, ensemble, laissent libre cours à leurs émotions pures. J'aime les foules, les hommes dans les foules. J'en suis un. J'aime les grèves, j'aime les marches, j'aime les

> concerts, j'aime les cortèges funèbres ou heureux et les *sabar*, les prières collectives et les réunions politiques, les grands-messes et les enterrements. La foule réhabilite l'humaine condition, faite de solitude et de solidarité ; elle offre la possibilité d'un aparté avec tous les hommes. Dans la foule, on est quelqu'un et n'importe qui. (p. 30)

Selon Ndéné Gueye, les rassemblements mettent en évidence deux composantes essentielles de l'existence humaine, à savoir la solitude et la solidarité. Il trouve dans la proximité avec d'autres hommes un réconfortant sentiment d'appartenance, tout en ressentant son individualité. Il estime qu'il est possible de trouver une certaine liberté pour exprimer ses émotions les plus authentiques et de les partager avec les autres hommes en se fondant dans la foule. Le narrateur se sent moins seul en réalisant que la solitude qu'il éprouve est partagée par d'autres, chacun à sa manière, et qu'il s'agit d'un défi vécu par l'ensemble des hommes. Nous retrouvons ce même aspect chez Jogoy Sèn, qui aime passer des heures au marché aux poissons de Catane pour se mêler aux gens. Le *sabar* est ainsi une occasion pour Ndéné de renouer avec les hommes, de fortifier les liens de compassion au sein de sa communauté, de partager des moments de solidarité et de compréhension mutuelle.

Bien que les identités diffèrent, le narrateur insiste sur le fait que les individus queer partagent une humanité commune avec les autres hommes, ne pouvant être coupés du reste de la société. En mettant en avant cette humanité partagée, l'auteur milite pour l'inclusion, la tolérance et le respect mutuel, indépendamment des orientations sexuelles.

> Ils appartenaient de plein droit à l'humanité pour une raison simple : ils faisaient partie de l'histoire de la violence humaine. J'ai toujours pensé que l'humanité d'un homme ne fait plus de doute dès lors qu'il rentre dans le cercle de la violence, soit comme bourreau, soit comme victime, comme traqueur ou comme traqué, comme tueur ou comme proie. Ce n'est pas parce qu'ils ont une famille, des sentiments, des peines, des professions, bref, une vie normale avec son lot de petites joies et de petites misères, que les homosexuels sont des hommes comme les autres. Parce qu'ils sont aussi seuls, aussi fragiles, aussi dérisoires que tous les hommes devant la fatalité de la violence humaine qu'ils sont des hommes comme les autres. Ce sont de purs hommes parce que n'importe quel moment la bêtise humaine peut les tuer, les soumettre à la violence en s'abritant sous un des nombreux masques dévoyés qu'elle utilise pour s'exprimer : culture, religion, pouvoir, richesse, gloire… (p. 125)

Les conflits entre les hommes sont omniprésents dans l'histoire de l'humanité, remontant au meurtre d'Abel par Caïn, premier homicide connu. Depuis lors, l'histoire de la violence accompagne celle de l'humanité, marquée par une succession ininterrompue de conflits : guerres, querelles, luttes de pouvoir, etc. Selon Freud, la violence est naturelle chez l'homme. Elle répond à une « *tendance à l'agression* » qui pousse l'homme à vouloir dominer et exploiter son semblable. Pour Jean-Marie Muller, les animaux ne peuvent être tenus

responsables de leur violence, car ils sont incapables de la penser. En revanche, l'homme est le seul être vivant véritablement violent, précisément parce qu'il est capable de réfléchir à ses actes :

> C'est parce que la raison est le propre de l'homme, que la violence est également le propre de l'homme. Seul, également, il peut mettre la puissance de sa raison au service de sa violence. C'est pourquoi l'homme est le seul être vivant à pouvoir faire preuve de cruauté envers son semblable. (Muller, 2000, p. 344)

La violence est ici posée comme une condition humaine universelle, exercée ou subie, prenant des formes multiples et se dissimulant derrière divers masques : le pouvoir, la culture et la religion. Il s'agit d'une reconnaissance de la vulnérabilité propre à l'être humain, qu'elle soit liée à ses propres pulsions ou à l'agressivité de l'Autre. Par leur différence et leur fragilité intrinsèques, les homosexuels sont constamment menacés par des forces destructrices, alimentées par l'omniprésence de la bêtise humaine.

Les conséquences de la bêtise humaine apparaissent clairement à travers le personnage de la mère d'Amadou, dont la tristesse s'exprime dans chaque détail : « *Elle marquait non seulement ses yeux, mais aussi chaque trait de son visage, chacune de ses expressions, chaque geste de son corps* » (p. 127). Ndéné lui rend visite à plusieurs reprises, d'abord pour connaître l'histoire de son fils, ensuite simplement pour lui tenir compagnie et lui offrir un peu de réconfort :

> Je tentais de lui donner quelque chose qui n'était ni la componction affectée qu'on peut ressentir et témoigner à une mère endeuillée – celle-là ne suffit jamais – ni le sentiment présomptueux de comprendre sa douleur – celui-là est toujours illusoire – mais, bien plutôt, un autre présent, à la fois plus précieux, plus modeste que la compassion ou l'empathie, ma présence, ma simple mais totale présence. (pp. 138-139)

La démarche de Ndéné est purement humaniste. Depuis la mort de son fils, la dame vit seule, plongée dans une solitude et une tristesse oppressantes, qui peuvent mener à un isolement émotionnel. Ndéné cherche à lui venir en aider en lui offrant la possibilité de renouer avec un autre être humain, car : « *Ce qui importe, c'est d'être un être humain avec un autre être humain, de reconnaître en l'autre un être différent et présent* » (Gendlin, 2007, p. 33). La présence d'autrui ne se limite pas à une simple proximité physique ; elle suppose une connexion émotionnelle, capable d'apporter un véritable soutien.

Par un travail de décentrement, le rapport entre le Soi et l'Autre est repensé dans une logique d'équilibre et de réciprocité. Le brassage culturel favorise la rencontre et célèbre la richesse des différences, des langues, des traditions, des valeurs et des imaginaires. Une éthique

humaniste vient soutenir cette dynamique en faisant de l'homme une priorité absolue et en prônant une acceptation de l'Autre, malgré les divergences, malgré les failles, malgré les limites propres à chacun. C'est ainsi qu'émerge une nouvelle manière de penser les liens, loin des logiques de domination et de hiérarchisation, fondée sur l'échange et le respect mutuel.

Seconde partie

Le Soi et l'Autre : représentations, explorations et chemins entrecroisés

Chapitre I

Aux origines du questionnement ou l'épreuve de l'altérité

1. Le Soi méconnu face à l'inquiétante étrangeté

« Étrangement, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie »

Julia Kristeva

Dans *Étrangers à nous-mêmes* (1988), Julia Kristeva aborde la question du refus de l'Autre en raison de son étrangeté. Elle y souligne également que cette non-familiarité n'est pas exclusivement propre à l'Autre. L'individu reste en partie étranger à lui-même, porteur d'une forme d'étrangeté intérieure, due à la complexité inhérente à l'être humain. Paul Ricœur distingue deux dimensions fondamentales de l'identité personnelle : la mêmeté (*idem*) et l'ipséité (*ipse*). L'identité-idem se réfère au caractère immuable et permanent du sujet, qui persiste à travers le temps et les changements. Elle englobe les aspects, ou les « marques distinctives » du sujet, qui lui permettent de se reconnaître comme le même. Il s'agit d'un « *noyau non-changeant de la personnalité* ». L'identité-ipse, quant à elle, concerne la conscience de soi de l'être, l'identification de soi par soi et le « *maintien de soi* » devant la promesse à l'Autre. Cette dimension est essentiellement construite à travers les interactions avec les autres, dans un échange constant avec l'altérité. Pour Ricœur, l'altérité « *ne s'ajoute pas en dehors de l'ipséité* » (1990, p. 367), mais en constitue une partie intégrante :

> À cet égard, je suggère à titre d'hypothèse de travail ce qu'on pourrait appeler le trépied de la passivité, et donc de l'altérité. D'abord la passivité résumée dans l'expérience du corps propre, ou mieux, comme on le dira plus loin, de la *chair*, en tant que médiatrice entre le soi et un monde lui-même pris selon ses degrés variables de praticabilité et donc d'étrang(èr)eté. Ensuite, la passivité impliquée par la relation de soi à l'*étranger*, au sens précis de l'autre que soi, et donc l'altérité inhérente à la relation d'intersubjectivité. Enfin, la passivité la plus dissimulée, celle du rapport de soi à soi-même qu'est la *conscience*, au sens de *Gewissen* plutôt que de *Bewusstsein*. (Ricœur, 1990, pp. 367-368)

À côté de celle de l'Autre, Ricœur envisage deux autres formes d'altérité : celle de la chair et celle de la conscience. L'individu est un corps parmi d'autres dans le monde, ce qui le conduit à se concevoir « *soi-même comme un autre* ». Le philosophe parle de la « *passivité vécue* » de la chair, ou du *corps propre*, qui subit et souffre en dehors de la volonté du sujet, en tant que « *médiatrice entre le soi et un monde lui-même pris selon ses degrés variables de praticabilité et donc d'étrang(èr)eté* » (1990, p. 369), ce qui témoigne de l'altérité inhérente à l'être. La chair constitue le lieu de synthèse entre pathos et praxis, entre la mienneté du soi et son étrangeté. Ricœur évoque également l'intentionnalité de la conscience, cette voix intérieure étrangère, interpellante et instructive, qui révèle la passivité du soi.

Cette altérité, au cœur même de l'expérience de soi, est souvent troublante. Freud introduit le concept de « *l'inquiétante étrangeté* » pour décrire cette perturbation intérieure, survenant de sa propre expérience lorsqu'il ne reconnaît pas son propre reflet dans une vitre, le percevant comme quelque chose de désagréable. C'est cette prise de distance par rapport à sa propre personne qui engendre *Das Unheimliche* « l'étrange familier » (François Roustang), ou « l'inquiétante étrangeté » (Marie Bonaparte), un concept qui traduit le sentiment angoissant face à l'étrangeté présente dans ce qui nous est familier et habituel : « *[…] l'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières* » (Freud, 1919, p. 9). Le psychanalyste explique que ce sentiment malaisant est dû au resurgissement du refoulé : « *ranimé par un contenu extérieur* », quelque chose de familier à la vie psychique qui est devenu étranger par un travail de refoulement. Cela crée une dualité au sein même de l'intimité de la personne, entre ce qui est connu et sécurisant et ce qui est méconnu et inquiétant. Kristeva reprend ce concept freudien pour encourager la confrontation avec l'altérité qui nous renvoie à notre propre étrangeté, afin de pouvoir découvrir notre « *troublante étrangeté* » : « *Inquiétante, l'étrangeté est en nous : nous sommes nos propres étrangers - nous sommes divisés* » (Kristeva, 1988, p. 268).

De purs hommes est le récit d'un soi qui demeure en partie insaisissable. Ndéné Gueye se confronte à une facette de lui-même qu'il n'avait jamais soupçonnée, en raison d'une méconnaissance de soi et de ses véritables désirs. À cet effet, nous nous intéresserons dans ce sous-chapitre à la manière dont Ndéné parvient à découvrir son altérité intrinsèque, à se rendre compte de l'Autre en soi. Il s'agira également de montrer comment la perception de l'étrangeté de l'Autre permet au personnage d'explorer une partie inconnue de son être. Nous posons l'hypothèse que des événements d'une extrême étrangeté peuvent susciter une forme de panique chez le sujet, en l'empêchant de se reconnaître ou de se maîtriser. Ces événements agissent en outre comme un miroir et renvoient le personnage à sa propre étrangeté. Ces expériences d'étrangeté vécues au cours du récit secouent l'unité intérieure du personnage et entravent la coïncidence de soi avec soi. Ndéné apparaît dès lors comme une inquiétante figure de double et incarne la notion du moi divisé dont parle Freud.

Étranger dans son propre pays, où il fallait de nouveau s'adapter après son retour de France, Ndéné ne cesse de vivre des expériences qui montrent sa non-conformité à certaines normes sociales, ce qui contribue à engendrer des conflits identitaires chez le personnage. D'une part, à l'université, ses efforts de réforme tombent rapidement à l'eau, jugés par les uns comme une ambition démesurée de jeunesse et par les autres comme un moyen de gravir

rapidement les échelons. D'autre part, au sein de sa propre famille, où son père critique et regrette sa foi religieuse affaiblie et ses opinions divergentes, jugeant que son fils est devenu étranger à leurs valeurs familiales et religieuses : « *Ne nie pas, je sais que tu es devenu l'un d'eux depuis ton retour de France* » (p. 57).

C'est dès l'ouverture du roman que le narrateur apparaît comme un être divisé et confus. L'événement inaugural, à savoir l'exhumation du cadavre, troublant et inhabituel, suscite en lui un sentiment d'inquiétante étrangeté, qui se caractérise par une désorientation et une perte de repères. La vidéo capturant le fait reflète le chaos de la situation : dépourvue d'indices clairs, l'image est instable, tandis que l'auteur de la vidéo lui-même, visiblement désorienté, ne cesse de demander ce qui se passe. Il lutte pour se frayer un chemin à travers la foule afin de documenter la scène.

La description de l'espace où se trouve Ndéné renforce cet état de confusion. Le téléphone de Rama, contenant la vidéo en question, « *faite d'impulsions, de tourbillons* » (p. 13), est difficilement retrouvé, perdu parmi les oreillers, les draps et les habits éparpillés sur le lit. Cet environnement désordonné est à l'image de l'état intérieur de Ndéné, où une dissociation interne semble s'opérer et devient de plus en plus palpable.

En regardant la vidéo, Ndéné est pris d'un sentiment d'angoisse et de peur. Une lutte intérieure se déroule entre la volonté de fuir cette scène troublante et la tentation, jugée malsaine, de la regarder : « *je fermai les yeux, saisi de terreur et de dépit, mais la vidéo continuait, elle flattait ma curiosité morbide, je les rouvris* » (p. 13). En réalité, Rama le contraint à faire face à la partie sombre de lui-même, en l'obligeant, en quelque sorte, à regarder la vidéo. Selon Chevalier et Gheerbrant (1982), se référant au psychiatre suisse Carl Gustav Jung, la tombe est un lieu de sécurité et de métamorphose, ce qui met en avant son ambivalence. Son image est liée à l'archétype féminin, à ce qui enveloppe ou enlace, à la figure de la mère, « *à la fois* aimante *et* terrible » (p. 953). Ils soulignent également que rêver d'une tombe révèle « *un cimetière intérieur* » où sont enterrés des désirs refoulés et témoigne d'une existence obscure du subconscient.

Dans ce contexte, la tombe d'Amadou étant grande ouverte, il n'est plus possible pour le narrateur de rester enveloppé dans son désir hétérosexuel trompeur. Ndéné est obligé de rompre avec la sécurité maternelle que lui procure le corps de la femme et de confronter son désir refoulé. L'exhumation du cadavre symbolise le déterrement du désir refoulé du personnage. Cependant, la mise en scène de cet acte dans un cimetière musulman est

particulièrement profanatoire, en raison de la sacralité du lieu et de la proscription d'une telle pratique par la religion musulmane. Paradoxalement, cette transgression du sacré semble lui procurer une certaine satisfaction, ce qui révèle les tensions internes du narrateur :

> Moi aussi, je m'étais senti purifié la première fois que j'ai regardé la vidéo. Mais entre-temps quelque chose avait changé : l'idée que cette purification ait eu pour condition la désacralisation, la profanation, par la violence, du corps d'un autre homme, me couvrait de honte. (p. 126)

Au fil des pages, Ndéné se sent de plus en plus outré par ce qui est arrivé à Amadou. Toutefois, il se rappelle avoir éprouvé lui-même un soulagement, comme s'il se débarrassait de ses propres impuretés, en regardant la vidéo. La prise de conscience que cette purification s'est faite au prix de la désacralisation d'un autre être humain le perturbe et crée en lui une sensation de dédoublement :

> Mais d'où me vint alors, immédiatement après, ce sentiment d'être l'antre d'un monstre, un monstre qui m'expulserait de moi ou, à l'inverse, et sans doute était-ce la même chose, m'emprisonnerait dans mes fondations ? D'où venait la conscience d'une étrangeté à l'œuvre dans mon propre être ? J'eus la certitude que, prononçant cette phrase, je n'étais plus moi-même […] Je ne connaissais plus ma vérité intime ; l'idée même d'en avoir, dans ce cas précis, me semblait dangereuse. (p. 18)

En se qualifiant de « *l'antre d'un monstre* », le narrateur reconnaît abriter en soi une présence étrangère et terrifiante, ce qui engendre chez lui une angoisse profonde. Le monstre symbolise une partie inconnue, étrange et surtout incontrôlable de soi-même. Virginie Martin-Lavaud souligne, dans l'introduction de son ouvrage intitulé *Le monstre dans la vie psychique de l'enfant* (2009), que la figure du monstre est toujours assimilée à ce qui est familier mais non reconnu, à ce que Freud qualifie d'inquiétant :

> Le monstre, parce qu'il possède toutes les qualités d'une créature de l' « original originaire », d'un produit du déjà-vu dont la trace est vivante dans la mémoire du sujet mais dont l'image est floue ou oubliée, est justement un témoin privilégié de ce lien entre vie intérieure et monde extérieur. (Martin-Lavaud, 2009, p. 14)

Ndéné est clairement en lutte contre le « monstre » en lui et la dualité de son être est mise en avant, ce qui montre la persistance de l'élément étranger en lui. Le narrateur ne se reconnaît plus dans certaines de ses actions et ses réactions : un « il » terrible supplante le « je » familier. Le personnage sort de l'expérience de cette vidéo en détresse, entièrement bouleversé : « *ma gorge était sèche, ma langue pesante. Ma poitrine sonnait creux. […] Un début de nausée me prit, aggravé par la cigarette. Une lassitude m'alourdit* » (p. 14). La visualisation de la scène de l'exhumation est vécue comme une épreuve, avec des

manifestations physiques marquant une crise intérieure et traduisant un désarroi mental et émotionnel.

Au terme de sa nuit avec Rama, Ndéné se compare au « *Christ transfiguré* », en référence à l'événement miraculeux de la religion chrétienne où le Christ change d'apparence devant ses disciples, lorsque sa divinité, une part invisible en lui, se révèle à eux. Cette référence à la transfiguration sous-entend que le protagoniste est sur le point de transcender son existence précédente.

Ce n'est pas la première fois que le narrateur éprouve cette inquiétante étrangeté. Dans l'angoisse provoquée par la mort de sa mère, un événement qui le bouleverse, Ndéné ne comprend pas l'origine du désir sexuel qui le pousse à passer à l'acte avec Manon : « *dans un geste qui me surprit et m'horrifia à la fois, mais un geste irrépressible* » (p. 16). Il est horrifié et ignore si Manon est consentante, ce qui révèle une perte de maîtrise de soi, des pulsions obscures prenant le contrôle de sa volonté consciente. Le personnage est donc tiraillé entre des forces contradictoires, ce qui souligne la complexité de son être.

Si Ndéné s'exprime parfois sans y réfléchir, ce qui témoigne de l'influence de son surmoi : « *J'avais parlé d'une bouche commune- telle une fosse- où étaient enterrées- mais elles ressuscitaient souvent- les opinions nationales. J'étais la bouche des forces vieilles qui avaient droit de vie et de mort sur moi* » (p. 18). Un bref rappel de la théorie psychanalytique de Freud semble nécessaire ici afin de mieux éclairer la citation.

Le psychanalyste définit trois instances psychiques en interaction qui composent la personnalité : le ça, le surmoi et le moi. Le ça représente le réservoir des instincts et des pulsions, la partie qui fonctionne selon le principe de plaisir. Il est la source des besoins primaires et inconscients :

> C'est la partie la plus obscure, la plus impénétrable de notre personnalité. [Lieu de] chaos, marmite pleine d'émotions bouillonnantes. Il s'emplit d'énergie, à partir des pulsions, mais sans témoigner d'aucune organisation d'aucune volonté générale ; il tend seulement à satisfaire les besoins pulsionnels, en se conformant au principe de plaisir.[31]

Le surmoi, quant à lui, désigne la partie de l'individu qui intériorise les valeurs et les interdits de la société. C'est une sorte de conscience morale qui guide les comportements,

[31] https://la-philosophie.com/freud-moi-ca-surmoi

souvent en conflit avec les pulsions du ça. Le surmoi cherche à pousser le sujet à se conformer aux normes sociales.

Enfin, il y a le moi, qui agit en tant que médiateur entre le ça et le surmoi, assurant la stabilité et les fonctions conscientes du sujet. Il s'agit de l'instance psychique qui tente de trouver un équilibre entre les pulsions du ça et les exigences de la société.

Le « moi » du Ndéné est tiraillé entre les exigences du surmoi et les désirs du ça. D'après le passage cité, le surmoi s'efforce d'occulter le ça. Il exerce son pouvoir pour dicter les comportements appropriés et pour réprimer les pulsions. Si le narrateur parle de « *bouche commune* », c'est pour mettre en avant l'influence des normes sociales, internalisées au fil du temps, sur l'individu. Le personnage craint qu'un choc entre ces normes internes et ses pulsions inconscientes ne survienne, ce dont témoigne la suite du passage : « *Je ne connaissais plus ma vérité intime ; l'idée même d'en avoir, dans ce cas précis, me semblait dangereuse* » (pp. 18-19).

La lutte entre les deux instances psychiques continue tout au long du texte et le surmoi s'affaiblit petit à petit : « *L'angoisse est toujours suscitée par cet objet qui est ce qui dit "je" dans l'inconscient et qui tente de s'exprimer par le biais d'un besoin, d'une demande ou d'un désir* » (Emerich, 1998, p. 22). L'angoisse ressentie par le narrateur est due au désir homosexuel qui tente de faire irruption, bien que le surmoi essaie vigoureusement de le contrôler : « *Cette attraction est une faute qui me faisait honte. Mais aussitôt, du cœur même de la honte, s'élevait, comme un chant d'opprobre, un vif et obscur plaisir, un plaisir adolescent à commettre une faute, à transgresser l'interdit* » (p. 173). Ce passage témoigne du conflit interne, entre les impératifs moraux dictés par la société et les désirs, illustré parfaitement dans l'expression « *chant d'opprobre* ». L'attraction que le narrateur ressent pour Yatma provient de son ça, associé au plaisir. Elle émerge de manière involontaire, sans jugement initial. La honte, quant à elle, est générée par l'idéal du moi, qui sert les exigences du surmoi. Ndéné parle d'un désir tant vif qu'obscur, un désir adolescent, caractéristique d'une période marquée par l'éveil de pulsions intenses, pour en décrire l'intensité et la persistance.

Achille Mbembe, dans son analyse des figures du pouvoir en postcolonie, estime que les « *traditions patriarcales du pouvoir en postcolonie sont fondées sur un refoulement originaire : celui de la relation homosexuelle* » (2020, p. 45), cette dernière étant considérée, dans l'opinion générale des sociétés africaines contemporaines, comme une dépravation associée au « *pouvoir du démon* ». Il s'agit du « *fait, répugnant à la droite raison, d'appliquer*

les parties génitales à un vase autre que le vase naturel » (Mbembe, 2006). Le sujet postcolonial évolue dans un environnement régi par les pratiques sociales ancestrales du patriarcat, qui continuent d'influencer les représentations de la femme et de l'homme au sein des imaginaires sexuels. L'homme, figure de puissance, refuse donc de se soumettre à un autre homme dans l'acte sexuel. Mbembe suggère que ce refus n'indique pas l'absence de désir, mais plutôt sa répression, causée par l'intériorisation des normes et valeurs, par l'incorporation du « social » et des diktats qui déterminent les comportements et la manière dont la masculinité doit être exprimée.

Notons que le surmoi de Ndéné prédomine dans d'autres contextes. À l'université, il finit par se soumettre à l'influence de ses pairs et au manque d'intérêt de ses étudiants. C'est aussi le cas lorsqu'il déclare à Angela que ses opinions émanent principalement de son sens de la religion et de la culture, ce qui montre la prééminence de l'influence extérieure.

Les propos de Ndéné évoquent l'altérité du corps propre dont parle Ricœur à travers la question de passivité, considérée comme dimension essentielle de l'ipséité : « *Écœuré (mais la chair est si faible), je jetai le mégot de la cigarette et la rejoignis. […] L'image du cadavre jaillissant de la tombe me nouait les boyaux* » (p. 15). Paul Ricœur parle de la « *chair affective des sentiments* » (1990, p. 224), de sa vulnérabilité qui la rend sujette aux forces extérieures, à la douleur et aux maladies. La chair est ainsi le lieu de tels processus involontaires, ce qui montre que le corps n'est pas entièrement contrôlé par la volonté consciente de l'individu. Ndéné se sent affaibli après avoir regardé la vidéo, dégoûté par ce qui est arrivé à Amadou, mais incapable de résister à l'attrait de Rama. Cette situation illustre la complexité du personnage, due à la dualité qui réside en lui, à la lutte intérieure entre sa volonté consciente et les impulsions involontaires de la chair. Le narrateur éprouve cette même passivité face aux photos de Yatma :

> Le regard… Une érection naissante. Je me mis à trottiner, puis à courir en sanglotant comme un enfant. J'étouffais. L'érection grossissait. Le regard… L'air était froid. Mes larmes coulaient. Je haletais. Toujours sur moi, sur ma nuque, sur mon visage, partout, le regard sombre et arrogant […]. (p. 175)

Les réactions physiologiques et émotionnelles dont parle l'extrait échappent à la conscience du sujet. Ce sont des manifestations corporelles aux stimuli extérieurs. Il s'agit d'un parfait exemple de la passivité et de la vulnérabilité de la chair, qui réagit indépendamment de la volonté de l'individu. Le regard de Yatma, se posant sur les différentes parties du corps du

narrateur, laisse ce dernier complètement impuissant et désarmé face à ses propres réactions. Le personnage est, dès lors, incapable de contrôler les réponses de son propre corps.

À défaut d'accéder à sa propre conscience de soi, Ndéné décide de mener une petite enquête pour apprendre davantage sur un autre homme : Amadou. Au début, il est obsédé par deux aspects du défunt : son visage et son sexe, bien qu'il réalise plus tard que les détails concernant ces deux parties ne sont que le fruit de son imagination : « *J'avais l'impression que le visage de l'homme déterré avait émergé des ténèbres de ma conscience comme celui d'un noyé des profondeurs d'une tourbière. […] Rien de plus attirant que le laid, rien de plus beau que le Mal* » (p. 67). Quelque chose de profondément enfoui et inquiétant vient de faire surface. Kristeva explique que l'étrangeté que le Même perçoit en l'Autre réveille et réactualise des craintes refoulées en soi. Elle est le miroir de ses propres ténèbres intérieures. Le personnage prend conscience de l'étrangeté qui l'habite, de sa partie irrationnelle qu'il trouve inquiétante mais attirante. En se posant des questions sur Amadou, Ndéné exprime la volonté d'explorer ses propres désirs et peurs refoulés.

Nous avons noté que l'antagonisme intérieur du narrateur se manifeste également dans son langage, où il associe des termes plus ou moins antagoniques, tels que ange et pervers, vif et obscur, la beauté et le mal, des oxymores qui illustrent l'ambivalence de son être.

Face à l'Autre, l'unité de l'être de Ndéné se dissout. Ses convictions et ses certitudes s'évaporent, laissant place à l'image d'un être fragmenté. Cette perte d'unité intérieure face à l'Autre engendre en lui une crise identitaire qui le pousse à se poser des questions. Se découvrir à travers le prisme de l'Autre, redécouvrir des fragments épars de lui-même, l'Autre devient un révélateur, un reflet cruel d'une identité éclatée, mettant en lumière les contradictions internes du Même. Cela souligne dès lors l'importance de l'altérité dans la perception et la découverte de soi.

2. L'opacité de l'Autre

« *Nous réclamons le droit à l'opacité. Par quoi notre tension pour tout dru exister rejoint le drame planétaire de la Relation* »

Edouard Glissant

Un autre catalyseur d'une quête de soi est exploré dans *La plus secrète mémoire des hommes*. Il s'agit de l'opacité de l'Autre, qui refuse de s'offrir à la compréhension totale. Le terme « opacité » provient du latin *opacitas*, qui signifie ombre ou ombrage. Antonyme de transparence et de translucidité, l'opacité est définie dans le dictionnaire comme le caractère de ce qui est opaque et obscur, qui ne laisse pas passer la lumière. Au sens figuré, il désigne ce

« *qui ne se laisse pas connaître, comprendre* » (Le Robert, en ligne). Cette notion est centrale dans la « Poétique de la Relation », un concept développé par Édouard Glissant qui, valorise la transcendance des frontières géographiques et culturelles à travers les interactions et les échanges entre les différentes identités et cultures. Selon Glissant, l'identité n'est pas fixe, elle est changeante et en perpétuelle construction. Elle se forme et se transforme à travers les échanges avec les autres.

Bien que cette philosophie prône la créolisation, c'est-à-dire le mélange de cultures distinctes qui peut donner lieu à de nouvelles données culturelles, l'ouverture sur d'autres cultures et d'autres imaginaires ne signifie pas pour autant un renoncement à sa singularité, à ce qui différencie un individu ou une culture des autres : « *L'important aujourd'hui est précisément de savoir discuter d'une poétique de la Relation telle qu'on puisse, sans défaire le lieu, sans diluer le lieu, l'ouvrir* » (Glissant, 1996, pp. 29-30). En d'autres termes : « *Je change, par échange avec l'autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer* » (Glissant, 2009, p. 66). La poétique de la Relation n'implique pas un droit à la transparence sur l'Autre. Elle n'annule pas la spécificité de l'être ni son mystère, autrement dit, sa part opaque. L'opacité renvoie ainsi à la part d'incompréhensibilité que possède chaque individu, à l'épaisseur psychologique et culturelle unique et propre à chacun. Chaque personne possède une dimension qui ne peut être comprise ou pénétrée par les autres, surtout par ceux qui ne partagent pas ses valeurs et sa culture : « *C'est pourquoi je réclame pour tous le droit à l'opacité. Il ne m'est plus nécessaire de "comprendre" l'autre, c'est-à-dire de le réduire au modèle de ma propre transparence, pour vivre avec cet autre ou construire avec lui* » (Glissant, 1996, pp. 71-72). Glissant revendique le droit à l'opacité et insiste sur l'importance de respecter la différence et la singularité de l'Autre. Il exige que l'on ne cherche pas à conformer cet Autre à sa propre perception du monde. Pour le philosophe, il est important d'accepter les différences et de résister à l'homogénéisation du monde : « *Aussi, est-ce précisément ce manque qui donne tout son charme à l'opacité, car celle-ci incite nos sens au dépassement, pour ex-ister, autrement dit, pour aller au-delà de nous-même, pour nous transcender…* » (Bochurberg, 2010, p. 115).

La confrontation avec la complexité et l'incompréhensibilité de l'Autre peut motiver une introspection et des questionnements quant à ses propres perceptions, ses convictions, ses capacités et ses limites. L'Autre, étranger et incernable, résiste à toute tentative de compréhension totale et ouvre la voie à l'interrogation de soi-même : « *Face à l'autre, le flou de l'opacité nous guette. Et c'est tant mieux, car ce même flou stimule, on l'a vu, notre quête*

de savoir et de comprendre, combien même nous savons que l'autre rive ne sera jamais atteinte… » (Bochurberg, 2010, p. 116).

Dans *La plus secrète mémoire des hommes*, le personnage d'Elimane Madag Diouf est une représentation opaque qui rend difficile, voire impossible, toute compréhension totale de son être : « *Son cas exige une formule plus radicale, c'est-à-dire plus pessimiste quant à la possibilité même de connaître une âme humaine* » (p. 15). En effet, Elimane, le personnage qui est au centre du roman, est représenté de manière indirecte. Sa caractérisation se construit à travers ses réactions, ses interactions et son influence sur son environnement, ce qui donne lieu à un portrait fragmenté où les traits du personnage se dévoilent petit à petit, sans jamais permettre de le saisir entièrement. Marème Siga D. décrit Elimane comme « *une illusion vivante* » (p. 40). Effectivement, sa représentation se fait principalement par le biais des paroles et des points de vue d'autres personnages. Chacun d'entre eux rapporte sa propre expérience avec lui, et donc sa version du personnage, créant ainsi un récit où plusieurs facettes d'un même personnage coexistent. Elimane est d'abord présenté comme l'enfant prodige et l'adolescent ambitieux dans le récit d'Ousseynou Koumakh, l'écrivain passionné et l'ami selon le récit de Thérèse Jacob, l'imposteur et l'assassin d'après Brigitte Bollème, et l'amant dans celui de la poétesse haïtienne. Toutes ces versions se croisent pour former « *la Toile de l'Araignée-mère* ». Elles sont rapportées par Marème Siga D., qui, paradoxalement, ne le rencontre jamais en réalité. Enfin, son portrait est enrichi par le récit de Dib, qui raconte sa vie de vieux mystique et ses dernières années au village. Cette multiplicité des perspectives rend impossible une lecture univoque du personnage et crée des vides et des ambiguïtés. Sa véritable nature échappe à une lecture claire et précise. Elimane possède dès lors une « identité-rhizome ». Cette dernière est un concept que Glissant développe à partir des travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

En botanique, le rhizome représente une tige souterraine qui prolifère de manière horizontale, capable de produire de nouvelles plantes à partir de ses bourgeons. Deleuze et Guattari reprennent cette image et en font un concept philosophique, pour décrire une structure en perpétuelle évolution. Contrairement à la racine unique, le rhizome se compose de racines multiples et ne se fixe pas dans un lieu. Ses éléments sont hétérogènes, connectés les uns aux autres et s'influençent mutuellement. Leur propagation horizontale rend impossible toute hiérarchisation. Le rhizome est la métaphore de la multiplicité des rapports et des influences. Glissant parle de l'identité qui se déploie comme rhizome et s'oppose à l'identité-racine, c'est-à-dire une identité plurielle qui s'oppose à l'identité racine unique (Glissant, 1996). Ce sont ces mêmes principes qui constituent l'identité d'Elimane : elle est multiple, changeante,

interconnectée et ne peut être réduite à une essence fixe. Sa représentation dans le texte repose sur ses différents rapports aux autres personnages. C'est une identité formée par l'entremêlement de ces multiples relations. Comme un rhizome, l'identité du personnage est en perpétuel mouvement. Elle se nourrit de plusieurs connexions à la fois. En outre, Elimane est le point nodal qui unit tous ces personnages, car les différents personnages auxquels il est lié finissent par se rencontrer et par tisser des liens entre eux : « *Mais c'est lui qui nous a réunies* » (p. 322). Par exemple, la poétesse haïtienne est persuadée que c'est Elimane qui l'a guidée pour retrouver Siga et la sauver. Il en est de même pour Diégane et Siga, pour Bollème et Thérèse Jacob, ainsi que pour d'autres relations dans le texte.

L'identité d'Elimane est teintée d'incertitude, laissant le lecteur dubitatif quant aux actions qui lui sont attribuées. Le lecteur se demande si l'homme de Vautrin est réellement Elimane, s'il a effectivement incité les critiques au suicide, et ce qu'il a pu faire pendant ses longues périodes d'absence. Même à son retour au village, la raison pour laquelle il interdit l'entrée à sa chambre lorsqu'il y est reste inconnue. Tout est sujet aux suppositions et aux interprétations des personnages et du lecteur lui-même. De plus, son identité demeure d'une ambiguïté fondamentale en raison de sa filiation qui reste incertaine : est-il le fils d'Ousseynou ou d'Assane ? Mossane ajoute une couche supplémentaire à son mystère en refusant de le dire. Cela empêche de saisir pleinement son identité, toute information étant enveloppée de doute. La curiosité du lecteur est maintenue quant à la vérité sur Elimane jusqu'aux dernières pages et un effet d'attente est créé tout au long du récit. Ce dévoilement progressif et fragmenté complique la compréhension de sa véritable nature et de sa totalité, et le personnage reste insaisissable.

La quête personnelle de Diégane Latyr Faye commence lorsqu'il tombe sur un commentaire qu'il trouve particulièrement singulier dans *Le Précis des littératures nègres*. Diégane trouve le nom d'Elimane entre ceux des deux écrivains congolais Tchichellé Tchivéla et Tchicaya U Tam'si, deux figures littéraires dont les œuvres sont abondantes et les biographies bien disponibles. Le commentaire évoque un écrivain énigmatique, dont l'existence est entourée de mystère. Il parle d'un ouvrage introuvable qui aurait provoqué un scandale, d'un écrivain talentueux qui choisit de dépeindre le désespoir, de son sort inconnu, car Elimane disparaît en 1938 de la scène littéraire sans laisser de traces. Autant de zones d'ombre et de circonstances obscures qui attisent la curiosité de Diégane :

> Le mythe littéraire est une table de jeu. Elimane s'y était assis et avait abattu les trois plus puissants atouts dont on pût disposer : d'abord, il s'était choisi un nom à initiales mystérieuses ; ensuite, il n'avait écrit

> qu'un seul livre ; enfin, il avait disparu sans laisser de traces. Il valait, oui, qu'on mît son nez en jeu pour s'emparer de sa dépouille. (p. 18)

Le mystère d'Elimane est assuré par un ensemble d'éléments qui se croisent pour créer une aura énigmatique autour de sa figure dans le monde littéraire. D'abord, le choix délibéré d'initiales mystérieuses, sans explication ni lien apparent avec son véritable nom, contribue à son aspect intrigant. Il conserve son prénom musulman « Elimane », tout en omettant son nom de famille « Diouf », bien connu dans son pays, ainsi que son nom traditionnel « Madag », ce qui dissimule une partie significative de son identité. Ensuite, l'écrivain publie un seul livre, ce qui crée un effet de rareté et accentue l'importance de cette œuvre unique. L'absence d'autres écrits d'Elimane rend difficile la définition de son style littéraire, car il est impossible d'étudier l'évolution de son œuvre. Cette restriction laisse place à l'incapacité de cerner ses influences et son évolution artistique. Enfin, sa disparition soudaine et inexpliquée alimente les spéculations à son sujet et renforce son mystère. Elimane est ainsi cette figure énigmatique du monde littéraire qui stimule la curiosité du jeune écrivain Diégane Latyr Faye.

Se heurtant à un terrible manque d'informations sur ce « *dieu eunuque* », Diégane décide de se lancer sur la *« piste de poussière d'Elimane, ou plutôt, sur la piste de son fantôme »* (p. 22). Sur Internet, il ne trouve pas grand-chose, si ce n'est quelques bribes d'informations sur quelques sites. Ces dernières parlent allusivement d'un auteur honteux, sans fournir plus d'explications. Enfin, c'est *« sur un obscur forum du web »* (p. 23) qu'il finit par trouver un extrait du *Labyrinthe de l'inhumain*, une trouvaille qui l'intrigue un peu plus et renforce son désir d'en savoir davantage et de percer le mystère du « *livre-fantôme* » et de son écrivain controversé. Cependant, comment les zones d'ombre qui caractérisent le personnage d'Elimane entrent-elles en résonance avec Diégane Latyr Faye, l'incitant à interroger sa propre identité, à se remettre en question et à entreprendre une quête de sens et de vérité ?

> Elimane s'est enfoncé dans sa Nuit. La facilité de son adieu au soleil me fascine. L'assomption de son ombre me fascine. Le mystère de sa destination m'obsède. Je ne sais pas pourquoi il s'est tu quand il avait encore tant à dire. Surtout, je souffre de ne pouvoir l'imiter. Croiser un silencieux, un vrai silencieux, interroge toujours le sens- la nécessité- de sa propre parole, dont on se demande soudain si elle n'est pas un emmerdant babil, de la boue de langage. (p. 15)

Nous voyons, à travers ce passage, que les interrogations de Diégane ne portent pas uniquement sur Elimane, mais s'étendent également à ses propres limites. Diégane veut écrire, mais se trouve paralysé par l'angoisse de la page blanche et le manque d'inspiration artistique. Elimane, avec tout son potentiel littéraire et son œuvre prometteuse que Diégane est avide de découvrir, choisit de se taire et de disparaître. C'est pourquoi Diégane parle d'un enfoncement

dans la nuit et d'un adieu facile au soleil, de cette manière de s'éclipser en douceur alors qu'il est au sommet, marquant ainsi une transition majeure : le passage des lumières aux ténèbres.

Le personnage admire la manière dont Elimane a su mener son existence. Il déclare qu'à l'époque où il découvre le nom d'Elimane, il avait tendance à pasticher, parodier et plagier les grands écrivains, ceux dont les noms apparaissent dans le *Précis*. Mais Elimane échappe à toute tentative de possession. Ne pas pouvoir l'imiter suscite en lui un sentiment d'insuffisance. Il n'arrive pas à atteindre le niveau que l'Autre incarne. Face au silence d'Elimane, qui avait tant à dire, silence qui devient à la fois un puissant moyen de résistance et une forme expression, le narrateur remet en cause l'utilité et la légitimité de sa propre parole.

Le livre et l'histoire de son écrivain continuent de hanter Diégane qui y pense : « *avec un peu de tristesse, comme on se souvient d'histoires inachevées ou inachevables* » (p. 24). Une fois à Paris, le personnage reprend ses recherches mais l'œuvre d'Elimane demeure introuvable. Il commence alors à se demander si toute cette histoire n'est pas qu'un simple mythe : *« On cherche Elimane, et un précipice silencieux s'ouvre soudain à nos pieds comme un ciel à l'envers. Comme une gueule sans fond »* (p. 38). Diégane va jusqu'à remettre en cause l'existence même du livre.

Le protagoniste ne s'empare du texte intégral que lorsqu'il rencontre Siga. Il passe la nuit à lire et relire *: « Il faisait encore sombre même si l'écume du jour moussait déjà derrière le fil de l'horizon »* (p. 42). Dans ce passage, l'obscurité persistante dont parle Diégane, malgré les signes du jour, reflète l'opacité d'Elimane. En revanche, l'apparition progressive de la lumière est une métaphore de l'éveil d'une quête intérieure, d'un bouleversement qui s'empare de son être face au besoin de clarté que le texte fait naître en lui :

> Journal, je ne t'écris que pour une seule raison : dire combien *Le labyrinthe de l'inhumain* m'a appauvri. Les grandes œuvres appauvrissent et doivent toujours appauvrir. Elles ôtent de nous le superflu. De leur lecture, on sort toujours *dénué* : enrichi, mais enrichi par soustraction. (p. 47)

Après la lecture du roman, le personnage se sent dépouillé de ses illusions et de certaines de ses convictions, d'où l'enrichissement par soustraction. Cette lecture lui permet d'écarter certains aspects superflus. Il s'agit d'une expérience qui ouvre la voie à une réflexion sur soi, émanant du besoin de comprendre pourquoi le roman et le mystère d'Elimane ont un tel impact sur lui. Le passage illustre bien le déclenchement d'un questionnement de soi provoqué par le texte : « *[…] me réveiller dans un monde qui paraîtrait inaltéré au premier regard, mais où tout, sous la surface des choses, sous la peau du temps, aurait changé à jamais* » (pp. 42-43). Si tout paraît inchangé en apparence, le narrateur ressent néanmoins un

changement radical en lui-même. Ce bouleversement intérieur marque le début d'une introspection :

> Je revois le regard triste de l'Araignée-mère lorsqu'elle me l'a donné. Je réentends ses mots : Je t'envie, mais je te plains aussi. Je t'envie signifie : tu vas descendre un escalier dont les marches s'enfoncent dans les régions les plus profondes de ton humanité. Je te plains signifie : à proximité du secret, l'escalier se perdra dans l'ombre et tu seras seul, privé du désir de remonter car il t'aura été montré la vanité de la surface, et incapable de descendre car la nuit aura enseveli les marches vers la révélation. (p. 48)

Les remarques de Siga mettent en avant la dualité de l'aventure de Diégane et laissent entendre que le voyage intérieur qu'il est sur le point d'entreprendre, le monde qu'Elimane ouvre devant lui, est à la fois un défi et une aubaine. D'un côté, le jeune homme risque de se confronter à des vérités ou des aspects inconfortables de son identité. D'un autre côté, il s'agit d'une exploration de soi qui mène à une compréhension plus authentique de son être. Le passage souligne un contraste frappant entre les profondeurs de l'être que Diégane s'apprête à découvrir et la superficialité ses premières convictions sur lui-même. Il met en lumière une connaissance de soi encore partielle, précédant l'épreuve transformatrice qu'il est sur le point de vivre. Les escaliers symbolisent la progression vers le savoir, la connaissance et la transfiguration. Chevalier et Gheerbrant (1982) expliquent que la descente reflète un chemin vers les profondeurs de l'inconscient, l'exploration de recoins cachés. L'impossibilité de remonter à la surface suggère une reconfiguration de soi, marquant l'abandon de l'état premier et des illusions initiales.

C'est dans son désir de posséder l'Autre que Diégane se heurte à l'opacité d'Elimane, point de départ de l'intrigue du récit. Sa quête commence par un choc brutal contre la densité de cette altérité. Face ce gouffre infranchissable, il prend conscience de l'écart immense qui le sépare de cet Autre. À l'origine de sa quête se trouve donc cet homme étranger et incernable, qui résiste à toute tentative d'appropriation.

3. Déchirement identitaire et malaise social : perdu chez l'Autre

« Le premier homme qui a dit "je" a peut-être éprouvé la déchirure de cette identité embryonnaire »

Goce Smilevski

Le troisième et dernier déclencheur de la recherche de soi dans notre corpus est le malaise identitaire et social dont souffre Jogoy Sèn dans l'Ailleurs. Par cette expression, nous désignons un état de fracture intérieure, dans lequel le sujet est saisi d'un sentiment de perte de repères identitaires et d'aliénation sociale. C'est précisément ce que Jogoy expérimente, loin de sa terre

natale. Le personnage est en proie à un sentiment de confusion et d'isolement face à son environnement. Ce malaise le pousse à s'interroger et le plonge dans une quête de soi, motivée par son incapacité à trouver une place dans son environnement actuel.

L'identité se compose d'un ensemble de critères qui définissent le sujet, incluant son nom, sa famille, sa culture et d'autres éléments d'appartenance. Cependant, pour le personnage, plusieurs de ses références identitaires semblent appartenir à un passé lointain, et il se sent de plus en plus éloigné de ses origines. En plus de ce malaise identitaire, peu importe l'endroit où il se trouve, Jogoy éprouve un malaise dans son rapport à son entourage, auquel il ne parvient pas à s'identifier.

Le sociologue Guy Bajoit (2013) avance que certaines conditions fragilisent l'identité de l'individu et engendrent des malaises identitaires. Il définit ce malaise comme : « *un état de souffrance psychique, qui résulte de l'exacerbation des tensions existentielles entre les zones périphériques de l'identité qui menace la stabilité du noyau identitaire* » (p. 235). Il s'agit des tensions internes entre les différentes composantes de l'identité, qui viennent compromettre sa cohérence. Bajoit propose l'idée selon laquelle ces conflits émanent de l'influence de facteurs extérieure sur l'individu. Il estime que certains « *[…] événements, survenant dans la pratique de ses relations sociales, engendrent chez l'individu une insatisfaction relative de ses attentes de reconnaissance sociale et/ ou d'épanouissement personnel : ils n'arrivent plus à concilier les deux* » (2013, p. 235). L'exposition à des événements stressants et à la pression sociale, ainsi que le décalage entre les attentes et la réalité, génèrent chez certains individus une tension psychique et des conflits existentiels.

Ces propos sont particulièrement pertinents dans le cas de Jogoy Sèn, dont le mal-être résulte des épreuves traversées tout au long du récit et de son incapacité à s'identifier aux communautés qu'il côtoie. En ce sens, il convient d'analyser comment le parcours du personnage se transforme en une quête existentielle au sein d'un contexte social contraignant.

Jogoy est un personnage contraint à s'exiler en Europe, car son territoire d'origine ne lui convient plus. Nous savons peu de choses sur sa vie au Sénégal, mis à part qu'il passe une partie de son enfance dans une région où la population est mixte. Nous savons également qu'il lui est impossible d'y rester. Le personnage souligne qu'il vend son seul bien, un ordinateur gagné lors d'un concours organisé par l'université, pour réunir la somme nécessaire à son voyage. Avant de quitter le pays sans prévenir les siens, il laisse une lettre dans laquelle il leur explique les raisons de son départ.

Le récit de Jogoy commence réellement en Libye, où il fait face à plusieurs échecs et vit dans la misère. En Libye, son quotidien est marqué par une attente interminable, par l'incertitude et la peur constantes liées à son voyage clandestin, par l'exposition au racisme et à la brutalité de la police. Il est également victime de l'escroquerie et de l'exploitation de Hamid, le passeur des migrants, qui profite de leur détresse. Ce dernier embauche les migrants à son compte comme dockers et manœuvres, sans jamais les payer. En échange de leur travail, il les loge dans des endroits sordides et œuvre à leur trouver une barque.

C'est à Tripoli, pour tenter une énième fois de monter sur la barque et pour payer la somme supplémentaire requise, que Jogoy est contraint de vendre le dernier objet qui le lie à sa famille : un bracelet offert par sa mère, à laquelle il promet de ne jamais le vendre. Ce bracelet, un symbole de protection et d'amour maternels, représente le dernier lien tangible avec ses origines. En se séparant de l'objet, la distance entre sa famille et lui devient encore plus immense. Nous ne savons rien sur la famille de Jogoy, ni sur son rapport à celle-ci. Cependant, il est évident que ce dernier s'est fragilisé en raison de son départ soudain. Le jeune homme se sent coupable par rapport à la manière dont il quitte ses proches. Il espère qu'ils le comprennent et le pardonnent. Mais en Libye, la misère est tellement immense que l'instinct de survie prime. Ainsi, chaque épreuve vécue en ce lieu l'éloigne un peu plus des siens et le prive progressivement de son humanité, ce qui accentue son mal-être :

> C'était la course contre le cauchemar : la Libye ; la course vers le rêve : l'Europe ; la course contre soi, contre sa faiblesse physique, sa fatigue, son manque de détermination. Je me demande à quoi nous ressemblions. À un troupeau de bêtes ? Un troupeau humain ? Aucune différence. (p. 98)

Perdu au milieu de la mer, le personnage témoigne passivement des événements bouleversants qui le mettent à l'épreuve. Des hommes qui se déçoivent, luttent et s'entretuent pour le pouvoir et la vengeance. Il voit d'autres hommes perdre la foi et la raison. Anéanti par les événements, il confie : « *Je n'avais même plus d'énergie pour penser à ma famille, mes souvenirs s'emmêlaient à des visions de l'enfer qui venait, qui était déjà là* » (pp. 145-146). Sa famille n'a plus de nouvelles de lui depuis quelques jours. Il s'éloigne de plus en plus de son pays, de ce qui le définissait auparavant, tant géographiquement qu'émotionnellement. Frôlant le désespoir et la mort à plusieurs reprises au cours de la traversée, il arrive à la côte sicilienne : « *échoué comme un inutile déchet* » (p. 63).

Après son arrivée en terres sûres, après toutes les horreurs vécues en cours de route, Jogoy sent quelque chose changer en lui. C'est ainsi qu'il observe les lumières, celles qu'il guette d'un œil désespéré pendant de longues et horribles nuits en compagnie de ses camarades

de voyages en vain : « *Maintenant, je les revoyais, de l'autre côté, de l'envers du décor. Qu'est-ce qui avait changé entre temps ?* » (p. 180). Jogoy commence à se poser des questions, n'arrivant pas à mettre des mots sur ce qu'il ressent, ni à définir ce qui a pu changer en lui après le naufrage, ni l'objet de sa quête.

À Catane, le personnage éprouve des difficultés à nouer des liens ou à s'identifier à la communauté sénégalaise, bien que solidaire, à laquelle il se sent étranger et dissemblable en termes de quête et d'espérances : « *Je cherchais autre chose ; j'avais besoin d'autre chose que je ne trouvais pas* » (p. 353). Le personnage réalise à ce stade que sa quête dépasse la simple recherche de sécurité et de stabilité qu'il espérait trouver sur le sol européen. Ce sentiment de désarroi qui naît chez le personnage, bien qu'il ait atteint son objectif initial et essentiel, apparaît comme le résultat d'un besoin de reconnexion avec des éléments perdus de son identité, actuellement hors de portée. Il comprend que son véritable objectif transcende le fait d'échapper à la misère. Il est plutôt question de trouver un sens à soi, de reconstruire une partie de lui qui s'est effritée au fil des épreuves. C'est ainsi qu'il déclare à Carla que les ragazzi cherchent plus qu'un simple confort matériel et de l'hospitalité : « *Les hommes, tous les hommes, ont besoin de raisons de vivre plus profondes* » (p. 209).

Lorsque le Padre Bonianno rencontre Jogoy pour la première fois à Altino et lui adresse la parole en français, il détecte un fort accent et en déduit que son interlocuteur est sérère. C'est pourquoi il le salue à nouveau dans sa langue. Après une longue période sans entendre sa langue maternelle, Jogoy vit cet échange comme un véritable choc :

> Dans la bouche du Padre Bonianno, en ce lieu, le sérère n'était plus la langue familière et familiale, mais la langue rare, si inattendue qu'elle lui avait d'abord semblé étrangère. L'entendre si brusquement avait provoqué en lui un séisme meurtrier, et peut-être était-ce là, dans le fait que le son de sa propre langue, qu'il connaissait pourtant, ait eu sur lui l'effet d'une surprise mortelle, peut-être était-ce là, oui, l'ultime preuve qu'il n'était plus chez lui. (p. 72)

La langue maternelle, l'une des marques identitaires les plus significatives, contribue dans ce contexte à une expérience aliénante et accentue le sentiment d'exil chez le protagoniste. Après une période considérable de privation, entendre sa propre langue venant de l'Autre est un coup dur. Elle lui paraît presque étrangère et il éprouve des difficultés à se reconnecter avec elle. Le sérère, de manière paradoxale, passe à ce moment d'un élément identitaire réconfortant à la preuve ultime de l'exil physique et intérieur de Jogoy. Sa propre langue devient alors le symbole de son éloignement et de sa désorientation. L'expression « *un séisme meurtrier* »

illustre l'intensité du choc émotionnel ressenti. Ce passage démontre bien comment l'expérience migratoire de Jogoy altère ses repères identitaires.

À Altino, il occupe le poste de médiateur culturel de l'association. La tâche à laquelle il tient le plus dans le cadre de son travail est la traduction. Le personnage parle dix langues, dont six africaines (sérère, malinké, peul, wolof, sarakholé et bambara), en plus du français, de l'anglais, et de l'arabe appris à l'école, et enfin de l'italien appris plus récemment. Étant le seul traducteur de l'association, c'est lui le seul médium entre les personnages italiens et africains, une tâche qu'il admet être bien plus difficile qu'il ne l'imaginait. Étant le seul intermédiaire linguistique entre les deux groupes, cette tâche le plonge dans un tourbillon d'expressions diverses et le laisse perdu entre les différentes langues qu'il maîtrise.

Lorsqu'il s'adresse pour la première fois aux ragazzi, il le fait dans sa langue maternelle, mais ne trouve aucun locuteur sérère parmi eux. Il passe alors aux autres langues africaines qu'il parle. Outre le curé et Jogoy, personne ne parle sérère dans ce village italien. C'est pourquoi la mort du Padre Bonianno est vécue par Jogoy comme un déchirement supplémentaire : « *Et il se rappelait ces moments où ils parlaient sérère, et prenait conscience que le vieux curé avait été le dernier lien concret qu'il avait gardé avec ses origines* » (p. 334).

Nous savons désormais que le curé a appris le sérère durant son séjour à F…, la commune sénégalaise où se trouve le village natal des parents de Jogoy. À F…, les Sérères sont majoritaires et la région est imprégnée de leur culture. Les quelques détails sur cette commune sont délivrés par le narrateur dans le cadre de l'histoire du curé. Jogoy n'évoque F… que lorsqu'il compare le passage des réfugiés à travers Altino pour rejoindre leurs logements au ndût, à un passage d'un monde à un autre : « *Il lui avait rappelé ce temps où, dans le village natal de ses parents, à F…, on l'avait circoncis et soumis au rite initiatique qui fit de lui un homme : le* ndût » (p. 135). Mais le personnage prend rapidement conscience de la dissemblance entre Altino et F… et de la distance qui les sépare en termes d'attitudes et de coutumes : « *Altino, malgré tout, n'était pas F… Ses habitants ne chantaient pas au passage du cortège* » (p. 139). À F…, les Sérères chantent pour leurs garçons qui passent à l'âge adulte. À Altino, le contexte est bien différent. Il s'agit de garçons étrangers aux Altinois, venant d'un autre monde. Le contraste est frappant : il révèle un éloignement à la fois géographique, culturel et émotionnel.

La commune est désignée par une seule lettre suivie de trois points de suspension, ce qui crée un effet de mystère. Cela évoque quelque chose d'indéterminé, d'inconnu ou qui

disparaît progressivement. C'est avec une certaine nostalgie pour un monde perdu que Jogoy se rappelle F… et le ndût, qui appartiennent à un passé idéalisé et paraissent très loin, en opposition avec sa nouvelle réalité à Altino. F… devient dès lors un souvenir vague et lointain.

Enfin, Jogoy est le seul personnage sérère du Sénégal dans le texte. Le narrateur évoque brièvement un autre réfugié sénégalais dont Jogoy reconnaît l'accent, mais ce personnage n'est plus mentionné par la suite. Jogoy est le seul migrant dont la situation est régularisée. Il est aussi le seul à travailler pour l'association. Ainsi, il se trouve tiraillé entre deux communautés : « *[…] un peu perdu. Entre deux eaux…* » (p. 280). D'une part, les ragazzi ne l'acceptent pas et le considèrent comme un étranger, incapable de comprendre ce qu'ils vivent : « *Il avait obtenu ses papiers, il était passé de l'autre côté de la peur. Il n'avait plus le droit de dire qu'il les comprenait* » (p. 235). Le fait d'avoir ses papiers l'exclut de la communauté des réfugiés d'Altino, tout comme le fait de travailler avec des Blancs. D'autre part, les personnages italiens eux-mêmes, comme Pietro et Carla, mettent en avant la différence qui les sépare de lui, en lui rappelant qu'il était autrefois dans la même situation que les ragazzi et qu'il est censé mieux les comprendre. En outre, Jogoy ne parvient pas à comprendre l'insensibilité de son ami Pessoto envers les ragazzi, lorsqu'il lui annonce qu'il arrête les entraînements de football. Jogoy se sent seul et trahi. L'impossibilité d'être avec Carla, la femme dont il est amoureux, ou de s'ouvrir à elle, car elle est depuis quelques années avec Roberto, renforce les difficultés qu'à nouer des liens significatifs et complique davantage son sentiment d'appartenance.

L'altérité, loin de se réduire à une simple différence, se révèle être un puissant catalyseur de questionnement de soi. C'est à travers la confrontation à l'Autre que le sujet prend conscience de certaines de ses limites. L'expérience de l'altérité ouvre ainsi un champ propice à la réflexion sur soi. En somme, l'altérité ne freine pas la construction identitaire ; elle en constitue, au contraire, l'un de ses déclencheurs les plus puissants.

Chapitre II

Déconstruction et reconstruction de soi

1. Processus de désindividuation : une mort initiatique

« Il y a trois choses extrêmement dures : l'acier, le diamant et se connaître soi-même »

Benjamin Franklin

À l'épreuve de l'altérité, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, s'inaugure un processus de transformation, et les protagonistes du corpus s'apprêtent à vivre un changement qui passe par un travail de déconstruction. Par déconstruction, nous entendons l'abandon des anciennes conceptions et représentations de soi et du monde, de certaines certitudes qui ont longtemps accompagné ces personnages. Cela implique une rupture avec le personnage initial, façonné par l'héritage socio-culturel, pour aboutir à un renouvellement de soi. Ce n'est pas uniquement la négation de l'ancien, mais aussi un processus qui permet de se redéfinir à la lumière de l'altérité. C'est pourquoi nous nous attacherons à examiner la façon dont s'élabore la déstructuration de soi chez les trois personnages entreprenant une quête dans le corpus, à savoir Diégane Latyr Faye, Jogoy Sèn et Ndéné Gueye.

Diégane Latyr Faye retrace, au début du roman, son parcours littéraire. Son ambition de devenir écrivain prend racine dès son jeune âge, lorsqu'il découvre une anthologie des littératures africaines qui l'inspire fortement. À partir de ce moment-là, le personnage s'engage pleinement dans l'aventure de l'écriture, porté par un : « *désir aussi prétentieux que certain : devenir romancier* » (p. 25). Conscient des risques et de la fragilité de sa démarche, Diégane se sent prêt à tout assumer : « *Je tente de marcher sur ce mince tiret. Tant pis s'il cède sous mon poids : je verrai alors ce qui vit ou est crevé en dessous* » (p. 25). C'est ainsi qu'il embrasse pleinement sa quête de devenir écrivain, au risque d'être : « *aigri ! déçu ! marginalisé ! raté !* » (p. 25).

Une fois à Paris, rien ne semble détourner le personnage de sa finalité, pas même son parcours univerou sa thèse en littérature. Déterminé à rester dans ce qu'il appelle « *l'éden de l'écrivain* », il ne trouve pourtant aucune satisfaction dans la publication de son premier roman, *Anatomie du vide*. Il persiste toutefois dans son ambition d'écrire « *un grand roman, ambitieux et décisif* » (p. 26). Ainsi, c'est la littérature qui façonne son rapport au monde. Lors de leur première entrevue, Siga l'accuse de confondre la vie avec l'œuvre littéraire, de ne pas savoir que la vie doit être prioritaire : « *les écrivains comme toi sont pris dans leurs fictions. Vous êtes des narrateurs permanents. […] Voilà : tu penses à des phrases en cet instant même* » (p. 35). Dans leur quête d'Elimane, Siga souligne une différence fondamentale entre le jeune écrivain et elle : tandis qu'elle cherche l'homme, Diégane est à la recherche de l'écrivain, de la suite de son livre. Concernant le silence d'Elimane, elle s'intéresse à son mutisme envers sa

famille, alors que Diégane cherche à comprendre la raison de son silence littéraire, le non-dit autour de l'affaire du livre. De son côté, Béatrice lui reproche de traiter les gens qui l'entourent comme « *de la matière littéraire toujours disponible, de la phrase en devenir* » (p. 113). Elle ajoute : « *Tu te crois écrivain. L'homme en toi en meurt* » (p. 114). Toute l'existence de Diégane semble dès lors filtrée à travers le prisme de l'écriture.

C'est alors que la rencontre avec Marème Siga D. lui ouvre l'accès à l'existence de T.C. Elimane, un écrivain dont le parcours et le mystère l'intriguent. Après la lecture du livre d'Elimane, un texte qui touche « *les régions les plus profondes de [son] humanité* » (p. 48), le personnage se sent peu à peu dépouillé de certaines certitudes, désormais perçues comme futiles. Par conséquent, il remet en question son rapport à l'écriture, reconsidérant le type d'écrivain qu'il souhaite devenir : « […] *en pensant à la vanité de ce que j'écrivais, au mensonge de ce que j'écrivais, à l'écart entre ce que j'écrivais et la vie* » (p. 95). Diégane reprend alors sa recherche et découvre les articles à l'origine du procès d'Elimane. Il réalise :

> Je m'abritais derrière la littérature comme derrière une vitre ou un bouclier ; et de l'autre côté se tenait la vie : sa violence, sa corne, ses coups de bélier à l'estomac. Il faudrait bien se découvrir et faire face, se tenir prêt à encaisser les gnons et, peut-être, à les rendre. (p. 95)

La quête de Diégane revêt donc la forme d'un parcours initiatique : « *En se lançant dans l'aventure initiatique, le personnage accepte de voir un monde ancien disparaître. Les remous provoqués par l'engloutissement d'un monde seront l'élément dynamique de sa trajectoire* » (Garnier, 2004, p. 444). Xavier Garnier soutient que le récit, suivant la logique initiatique, est « *destructeur de mondes* ». Au fil des apprentissages tirés de sa rencontre avec Siga, la perception qu'a le personnage de lui-même et du monde se métamorphose.

Chaque nouveau fragment de la vie d'Elimane qui se dévoile plonge Diégane dans un état d'instabilité et de confusion, l'incitant à se poser davantage de questions : « *plus on découvre un fragment du monde, mieux nous apparaît l'immensité de l'inconnu et de notre ignorance* » (p. 15). Les choix d'Elimane poussent Diégane à remettre en question ses propres choix, en tant qu'écrivain, en tant qu'homme. Le personnage se déconstruit pour se reconstruire, à travers les récits des hommes qu'il découvre et absorbe, dans l'espoir d'atteindre un renouvellement de soi.

L'histoire d'Elimane, avec tous les récits qui s'y enchevêtrent, soulève chez le personnage des questions sur lui-même, sur les raisons qui le poussent à poursuivre ces ombres du passé. En réfléchissant à l'impact du passé sur l'avenir, à la conscience qu'avaient ces personnages de leurs actions et de leurs conséquences, il se trouve confronté à ses propres

choix. Lui qui se sent concerné par le passé d'hommes qu'il n'a jamais rencontrés, sans avoir de lien direct avec eux, reconsidère sa propre implication dans le monde :

> [Ces formes] ont vécu ; et le poids dont tu les charges n'engage que toi : ce sont tes désirs, tes questions. Elimane, Mossane, Ousseynou Koumakh et Assane Koumakh ne t'ont rien demandé. C'est toi qui les poursuis dans le temps et non le contraire. (p. 204)

Toutes ces histoires et ces révélations, tragiques pour la plupart, ainsi que les effets qu'elles produisent en lui, sont vécues comme des épreuves, le plongeant dans des réflexions et bouleversant son équilibre intérieur. Au terme du récit d'Ousseynou, qui l'emmène dans des régions inattendues, Diégane se sent épuisé : « *Cela faisait un long moment que Siga D. s'était tue. J'avais le sentiment que ce silence pouvait se prolonger jusqu'à l'aube, et peut-être même le souhaitais-je* » (p. 203). Le mutisme de Siga devient alors une forme de répit, une retraite face à des réalités devenues accablantes.

Les attentes du personnage concernant la suite du *Labyrinthe de l'inhumain*, et plus largement vis-à-vis du style de l'écrivain, se brisent. L'image idéalisée qu'il s'est construite de l'écrivain s'effondre et laisse paraître l'humanité de l'homme derrière l'œuvre, avec toutes ses failles, ses peines et ses contradictions. Le personnage reste incrédule, particulièrement face aux hypothèses entourant les suicides des critiques. En quête d'une suite à la hauteur de celle du premier livre, le personnage est fortement déçu : « *C'est de la merde crypto-symboliste. C'est une mystagogie risible, une parodie de mauvais goût d'un prophète ou de Maître Eckhart ou d'un charlatan évangéliste […]. Quelle merde ! Qui écrirait comme ça à ses amis ?* » (p. 271). Diégane laisse paraître à travers ces mots son état de désenchantement après la lecture de la lettre d'Elimane à Thérèse et Charles, lui-même perdu entre ses propres haines et désillusions. Certains récits le laissent insatisfait, les réponses qu'il espère trouver n'y sont pas, tout comme la photo d'Elimane qu'il n'a pas pu voir, car Siga l'a offerte des années auparavant à la poétesse haïtienne : « *C'est tout ? Vraiment tout ? […] Je m'attendais à plus…* » (p. 323). Le personnage veut inconditionnellement déchiffrer l'énigme de l'écrivain et obtenir une image complète et cohérente de sa vie et de son destin. Mais, Siga lui précise que : « *C'est impossible. Personne ne peut éclairer tout ce tableau. Cela ne servirait d'ailleurs à rien : le tableau entier est irregardable* » (p. 323).

Toute l'histoire d'Elimane est vécue par Diégane comme une mort initiatique, un voyage symbolique dans le monde de l'écrivain et de l'homme, jalonné d'embûches, de désillusions et d'épreuves, comme un voyage à travers *La plus secrète mémoire des hommes* : « *Il m'a entraîné par crêtes et gouffres, dans l'espace et dans le temps, entre les morts et parmi*

les survivants » (p. 425). Les histoires absorbées bouleversent le personnage, qui se confronte aux souffrances des silhouettes qui ponctuent les différents récits :

> La mort initiatique pourrait correspondre à ce que [Simondon] appelle une « désindividuation » du personnage, la renaissance à une nouvelle individuation ; l'initiation est précisément ce passage d'un mode d'individuation à un autre qui correspond à l'expérience préindividuelle d'un monde que Simondon qualifie de « métastable ». Un monde métastable est un monde habité de tensions, qui n'est encore stabilisé par aucun processus d'individuation. (Garnier, 2004, p. 444)

Ce voyage initiatique le conduit à une forme de renaissance, marquant ses premiers pas vers le « *Cercle de solitude* ». Il en sort dépouillé de ses illusions, prêt à emprunter une nouvelle voie : « *Les récits de l'Araignée-mère m'ont épuisé. Amsterdam m'a vidé. La route de la solitude m'attend* » (p. 16).

Bien que Jogoy Sèn se fasse une place à Altino, en tant que médiateur culturel de Santa Marta, il n'y est jamais pleinement intégré : « *Jogoy l'aimait ; cependant, ce qu'il préférait, c'était regarder le paysage de collines qui entourait la cité* » (p. 23). Il s'agit d'un espace où son passé de ragazzi semble constamment le précéder. Si les Rivera, par exemple, les propriétaires de la maison où il loue une chambre, l'invitent parfois à dîner, c'est davantage par condescendance, sous couvert d'un humanisme hypocrite. Les membres de l'association se tournent vers lui pour traduire les discours des réfugiés, mais aussi pour lui demander ce que signifie être réfugié lorsqu'ils se trouvent incapables de comprendre les ragazzi.

L'existence de Jogoy à Altino est une succession d'épreuves. Il se trouve fréquemment pris dans des situations conflictuelles, ce qui accentue son déchirement intérieur : « *Ce ne fut pas la nuit qui tomba sur Altino, mais Altino qui tomba dans la nuit* » (p. 113). Témoin impuissant de l'escalade de la violence dans la petite ville depuis l'arrivée des ragazzi, il est poussé à remettre en question ses choix et à douter de la validité de certains aspects de sa vie.

Au début, il tente de renouer avec une part de lui-même à travers les ragazzi. Mais cela s'avère d'emblée difficile. Dans un geste de solidarité, il passe une nuit entière à leur chevet, veillant sur eux pendant qu'ils luttent contre leurs cauchemars. Pourtant, son propre corps le trahit lorsqu'il succombe au sommeil en regagnant sa chambre. Il se sent alors comme un traître. Cette difficulté à appartenir se confirme ensuite, lorsque les ragazzi eux-mêmes refusent de le reconnaître comme l'un des leurs.

Les malheurs des réfugiés qu'il côtoie au quotidien le renvoient souvent à ses propres souvenirs de son arrivée en Sicile. Leurs souffrances lui rappellent les siennes, d'autant plus qu'il assiste régulièrement aux répétitions avec le curé. Chaque visage, chaque histoire fait

ressurgir en lui des images et des douleurs enfouies. Salomon, par exemple, lui rappelle l'imam de la barque avec qui il a voyagé, priant tout au long de leur errance sur la grande bleue.

Les bémols de la situation des ragazzi sont nombreux : la violence subie lors de l'accueil, l'histoire des canalisations défectueuses, l'absence de signes de régulation de leur situation, et les ragazzi qui s'impatientent. Jogoy tente d'apaiser leur agitation : « *Mais il faut que vous soyez patients et que vous soyez disciplinés, responsables* » (p. 66). Le personnage mesure bien la difficulté d'obtenir les papiers, un processus qui peut prendre du temps et dont l'issue reste incertaine. Jogoy Sèn essaie de les raisonner, car il ne veut pas que leurs aspirations soient anéanties.

Tandis que Jogoy parle de vivre-ensemble, d'autres personnages évoquent un rapport de force entre les Altinois et les ragazzi. Ce double fardeau, le poids du passé et la tragédie actuelle, rend sa vie à Altino de plus en plus insupportable et accentue chez lui le sentiment d'exil : « *Il n'y avait pas de forêt qui pouvait le protéger. Jogoy le savait* » (p. 139). Face à cette situation, il en vient à se demander si tout cela en vaut vraiment la peine.

La difficulté de la situation que vit Jogoy se manifeste dans une forme d'« impuissance littéraire ». Depuis son arrivée à Altino, le personnage éprouve de plus en plus de mal à écrire. L'avant-dernier chapitre de son récit de voyage s'interrompt d'ailleurs précisément au moment de son installation dans la ville, ce qui indique son incapacité à mettre en mots ses pensées et ses émotions face à une réalité devenue trop pesante.

Jogoy ressent une nouvelle déception lorsqu'il apprend que son ami, Pessoto, a décidé de se retirer de l'affaire des ragazzi. À la *Tavola di Luca*, alors qu'ils regardent le match de leur équipe préférée, la Juventus, le médecin lui confie que la situation lui est devenue insupportable et qu'il souhaite prendre ses distances : « *j'en suis arrivé à en avoir marre des ragazzi et de leurs problèmes. Je ne pense plus à autre chose depuis qu'ils sont arrivés. Je ne le supporte plus* » (p. 346). Jogoy considère la décision de Pessoto comme égoïste : « *Et eux ? dit Jogoy d'une voix dure. As-tu une idée de ce à quoi ils pensent, eux ?* » (p. 346). Le médecin choisit également d'abandonner la supervision des entraînements de l'équipe d'Altino, dont certains membres sont des ragazzi, à quelques jours du match final : « *Tu nous laisses tomber, Toto ?* » (p. 347), lui lance Jogoy, agacé, et un autre lien se fragilise.

Le coup fatal pour le personnage se concrétise dans ce même bar, lors de fête de la victoire de l'équipe d'Altino, où le massacre éclate. Salomon et les autres ragazzi décident de laisser Jogoy se noyer dans son propre sang, car il n'est pas des leurs. Habituellement

silencieux, le personnage exprime enfin son ras-le bol face à la violence, tant celle subie que celle exercée :

> J'ai vu six personnes mourir, hier soir. Six de trop. Ils sont morts devant mes yeux et je n'ai aucune envie de supporter ça. Tout homme a des limites ; les miennes ne sont pas seulement atteintes : elles sont franchies. (p. 525)

Jogoy voit les femmes de l'association se battre désespérément pour éviter d'être violées, Fousseyni perdre son innocence en enfonçant un couteau dans Sergio Calcagno, des hommes étendus dans leur sang, autant d'images macabres qui marquent un désespoir total et l'impossibilité de rester dans ces lieux : « *Ramper dans le sang humain, dans le sang de ses amis morts ou blessés, doit bien être l'une des plus horribles choses qui soient. À la fois humiliant, sordide, macabre* » (p. 531). Le personnage se retrouve « *au bord du vide* » (p. 525).

À l'hôpital, lorsqu'il reprend conscience, Pessoto remarque que son regard est « *étrangement vide, vide et profond, comme s'il s'ouvrait sur une immensité obscure* » (p. 480). Cette scène symbolise le retour de Jogoy de son voyage initiatique, d'une descente aux enfers où il confronte ses propres limites et fait face à une réalité désillusionnée : « *j'étais là-bas… […] Là-bas, tout en bas, en moi. Dans mes profondeurs* » (p. 481). Le vide dans ses yeux symbolise la mort de son ancien être, celui qui croyait encore à un vivre-ensemble à Altino.

La décision de Ndéné Gueye d'aller à la rencontre de personnages queer et d'explorer un monde qui lui est étranger représente la première étape de son voyage symbolique. Chaque rencontre le déstabilise davantage et remet en cause des croyances ancrées en lui depuis longtemps. À travers ces interactions, il découvre des réalités qu'il n'avait jamais envisagées auparavant, ce qui l'amène à déconstruire certains préjugés. Ce processus enrichit sa compréhension jusque-là superficielle du phénomène, et permet une perception plus nuancée des autres personnages et des événements. Il lui permet en outre de prendre conscience de l'ampleur que peuvent atteindre une rumeur, un malentendu ou une incompréhension, pouvant détruire la vie d'un individu : « *Et un beau jour, sortie de nulle part, cette rumeur… C'est ce qui l'a tué* » (p. 131). En s'approchant de ces « *purs hommes* », dont il avait construit des images erronées, le personnage comprend à quel point la vie d'un être en apparence ordinaire peut soudainement basculer sous l'influence d'autres individus.

Sa rencontre avec Angela ouvre le débat sur la préexistence de l'homosexualité en Afrique à l'ère coloniale. Ndéné lui demande des exemples, et Angela l'informe que de nombreuses études sur le sujet existent, qu'une simple recherche suffira pour les découvrir. Ils abordent également l'homophobie et la perception sociale de ce phénomène. Ils discutent de sa

condamnation morale, que la société attribue en partie à la colonisation, responsable de nombreux fléaux. Angela et Ndéné évoquent aussi les raisons culturelles et religieuses qui expliquent le rejet du phénomène dans les sociétés africaines.

Le narrateur désire rencontrer Samba Awa Niang pour comprendre pourquoi ce travesti est accepté dans une société qui condamne fortement les *góor-jigéen*. Ndéné trouve le personnage en « *profonde détresse* », bien que maîtrisée en apparence. Il peine à le reconnaître au début, tant il n'a rien à voir avec l'homme qui animes les *sabar* : « *J'eus d'abord du mal à le reconnaître, tant il n'avait rien à voir avec l'homme, qui, quelques semaines auparavant, vêtu d'une robe, organisait un concours de danse obscène* » (pp. 113-114). Ndéné est d'autant plus surpris d'apprendre que Samba Awa Niang n'est pas homosexuel, qu'il est titulaire d'un master en sociologie de la sexualité, qu'il était autrefois marié et qu'il a deux enfants : « *C'est sans doute difficile à croire. Samba Awa Niang, le plus célèbre homosexuel du pays, n'en serait pas un, et aurait des enfants… Pourtant, c'est la simple vérité* » (p. 117). Le narrateur prend conscience, au cours de cette conversation, du risque que Samba Awa Niang court en choisissant de se travestir et en acceptant l'étiquette de *góor-jigéen* : « *Je peux être tué demain pour ce que je ne suis pas, mais qu'on croit que je suis à cause d'un mot ou d'une rumeur. Alors oui : ça m'inquiète un peu* » (p. 118). Ndéné est perdu dans ses pensées après cette rencontre, qui était censée lui apporter des réponses : « *Je demeurai moi-même muet, incapable de tenir mon esprit qui, après cette tirade, éclatait en mille et une questions* » (p. 119).

En visitant la mère d'Amadou, le narrateur perçoit le chagrin d'une vieille femme, au bord de la démence, à cause de ce qui est arrivé à son enfant unique. Elle lui raconte comment il est tombé malade à cause de la rumeur et en est mort peu après. Les gens refusent de l'enterrer, et elle finit par payer deux fossoyeurs pour l'aider à le faire. Cependant, la foule déterre le corps, qui commence déjà à se décomposer, et le lui ramène. Elle l'enterre enfin dans la cour de sa maison, qui devient par la suite « maudite ». Ndéné est profondément touché, mais il se sent incapable devant l'immensité de la tragédie : « *Cette femme sur son lit, je le voyais bien, luttait au fond de son puits. Je ne pouvais rien faire pour l'aider* » (p. 129).

Au terme de ce voyage symbolique à travers ces tragédies personnelles, l'ancien Ndéné n'existe plus, aussi bien sur le plan personnel que social. Il se trouve désormais au même endroit que ceux dont il a écouté les récits, au cœur de la rumeur :

> Mon père parlait de moi. Il parlait des rumeurs qui me concernaient ; mais ce qu'elles disaient me donnait l'impression d'engager une autre vie que la mienne. Ce que j'entendais m'était étranger, si étranger que je faillis plusieurs fois interrompre mon père pour lui dire qu'on se trompait, que

> ce n'était pas de moi qu'il s'agissait, que tout ceci était un malheureux quiproquo. (p. 155)

La mort de l'ancien Ndéné Gueye se manifeste par son incapacité à se reconnaître dans les propos de son père, comme si celui-ci évoquait un parfait étranger. La réalité qu'il connaît ne correspond pas à la rumeur, et il se trouve impuissant face à l'image que sa communauté s'est forgée de lui. Il s'agit, pour le narrateur, d'une phase transitoire marquée par un sentiment d'aliénation, ouvrant la voie à une réévaluation de son identité et de sa place au sein de son entourage.

À cet égard, le processus de désindividuation symbolise une mort symbolique, marquant la fin d'un soi ancien en vue de l'émergence d'un nouveau. À travers les rencontres et les épreuves qui jalonnent les parcours de nos personnages, ces derniers sont amenés à déconstruire des croyances profondément ancrées et des idées préconçues. Ce processus conduit dès lors à une réévaluation de leur place dans le monde et à une réinvention en fonction des expériences et des nouvelles réalités.

2. Expérience de la solitude : un tremplin vers un renouveau de soi

« Que fuyons-nous dans le voyage ? Que trouvons-nous dans la solitude ? Que veut dire être à soi ? »

Olivier Remaud

Une ultime étape s'impose aux protagonistes dans leur processus de métamorphose : l'expérience de la solitude. Le terme « solitude » vient du terme latin « *solitudo* », qui signifie solitude, un état d'abandon, une vie isolée et sans protection. La solitude, définie comme l' « *État de quelqu'un qui est seul momentanément ou habituellement : Profiter d'un instant de solitude pour réfléchir* » (Larousse, en ligne), représente un moment crucial dans le corpus où les personnages se confrontent à eux-mêmes. Suite aux épreuves qui marquent le voyage initiatique, le sujet ressent le besoin de se mettre à l'écart de son environnement immédiat, de prendre de la distance. Cette solitude chez Sarr est indissociable du processus de la quête. Elle représente une composante, ou une étape essentielle, dans l'évolution du personnage, une partie intégrante de la quête.

Cet éloignement des hommes favorise l'introspection, permettant un face-à-face avec soi-même. Il accorde au sujet la possibilité de faire la somme des événements passés, de digérer les épreuves vécues, de repenser ses choix et d'assimiler les enseignements tirés du tumulte traversé. La solitude s'inscrit dans la démarche du questionnement de soi. Elle joue un rôle

important dans l'évolution du sujet : « *La solitude est un milieu sans bordures, sans lisière, sans repères d'orientation ; un milieu qui a perdu son nord autant que ses frontières, le cœur errant d'un nulle-part. C'est précisément ainsi que la solitude s'affirme comme espace essentiel* » (Germain, 2012, p. 154).

L'auteur met en place des mouvements vers des espaces propices à l'expérience de la solitude. Vers la fin de la quête, les trois personnages se détachent de leur groupe social. Ils passent des grandes villes à des espaces plus isolés ou ruraux, des lieux moins urbanisés qui encouragent l'examen de soi. Cela leur permet de conclure leur quête en effectuant un dernier voyage intérieur, loin de l'influence permanente du tumulte urbain et de la présence constante des autres, qui rendent l'isolement difficile à atteindre.

La solitude, dans le cas de Diégane Latyr Faye, se présente dès le début de sa quête comme une condition essentielle : « *J'ai rêvé d'Elimane cette nuit. Il me disait : Que fais-tu ici, sur cette route en orbite autour de la solitude et du silence, que fais-tu ici ?* » (p. 110). Dans la seconde partie du troisième livre, intitulée « *La solitude de Madag* », le personnage prend seul la route vers la région de Sine, en direction du village natal d'Elimane, là où ce dernier s'est retiré du monde extérieur et de ses tumultes après des années d'errance. Diégane entreprend ce voyage pour découvrir le dénouement de son histoire et trouver la suite de son livre : « *C'est cette solitude qu'il faut voir : la solitude de Madag* » (p. 435).

La description de la tranquillité et de l'isolement des lieux s'oppose à celle de l'agitation urbaine que le personnage laisse derrière lui à Dakar. Dans ce village, les bruits et la frénésie des grandes villes semblent appartenir à un autre monde. Pourtant, seul à proximité du village d'Elimane, ce calme suscite de l'inquiétude chez le narrateur. Il ressent une forme de crainte, comme une impression de calme avant la tempête, ce qui reflète la dualité même de la solitude, qui peut être un espace de refuge et de méditation, mais aussi devenir lourde et terrifiante :

> J'approche d'un bras du fleuve Sine Saloum. J'approche le village. Dans dix minutes, j'y serai. Cette idée s'incarne soudain dans une réalité concrète, mesurable, visible. Je freine de manière brusque. La poussière s'élève et, lorsqu'elle retombe, l'immobilité des choses m'effraie. Vertige de la déréliction : il me semble que je suis seul sur terre, et que l'œil du monde me regarde. Je ferme les yeux dans un geste d'enfant apeuré. (pp. 426-427)

Le personnage hésite, ne sachant s'il doit rebrousser chemin. Il a peur de ce qu'il est sur le point de découvrir : et si Elimane n'est jamais retourné au village ? Diégane décide finalement d'aller au bout de sa quête. Son arrivée à destination coïncide avec la nuit tombée. Il marche à travers des rues dépourvues d'éclairage public. Les rares et faibles lueurs

proviennent des maisons. Le personnage croise à peine quelques individus. Il demande où se trouve *Mbin Koumakh* mais personne ne semble le savoir, ce qui prolonge l'incertitude ressentie aux portes du village.

Après avoir été guidé *Mbin Madag*, Diégane se retrouve seul, assis dans la cour de cette maison où tout commence. Il contemple longuement l'ancienne pirogue, ce vestige d'une époque révolue. Il en perçoit l'écho des pêcheurs disparus de cette famille : Ngor, Waly et Ousseynou Koumakh. Le personnage pense à la manière dont il s'est rapproché d'eux grâce aux récits de Siga. C'est à ce moment-là que Dib le rejoint, brisant le silence et interrompant l'introspection. Mais elle lui ouvre une autre fenêtre sur « *le cercle de la solitude* » de Madag et lui dévoile certaines de ses faiblesses : « *C'était un homme. Il vivait dans des souvenirs douloureux et avec des questions sans réponses. On pouvait avoir pitié de lui. Ce n'est que ça, l'homme : une créature qu'on peut prendre en pitié* » (p. 445).

Cette nuit-là, après la discussion avec Dib, Diégane reste seul, sans guide ni intermédiaire, à explorer ces lieux qui nourrissent les récits de Siga, témoins d'une partie considérable de la vie d'Elimane, de son enfance et de sa vieillesse, de sa naissance et de sa mort. Ce sont des lieux qui ont été le théâtre des drames et des secrets de toute sa famille. Ndé Kiraan le quitte, le laissant dans sa solitude palpable face à ses pensées. Il se dirige alors vers le cimetière, là où reposent Elimane et Ousseynou. En y arrivant, il aperçoit le vieux manguier, imposant et immobile.

Le narrateur se retrouve en tête-à-tête avec lui-même dans cet espace qui paraissait autrefois lointain. L'énonciation prend brusquement un tour nouveau, et le personnage s'adresse à lui-même pour faire le bilan de toute l'aventure, des découvertes, des sacrifices et des déceptions qui l'ont marqué :

> Combien de temps as-tu passé sous le manguier de Mossane, assis à même le sol, à l'endroit où elle s'asseyait autrefois ? Et combien, dans le cimetière, recueilli devant les tombes jumelles ? Tu l'ignores, comme tu ignores ton sentiment profond. Est-ce à ce moment que tu t'autorises enfin, laissant plein cours à ta déception, à penser : tout ça pour ça ? Tout ce chemin, ces nuits d'insomnie et de lecture, ces nuits d'interrogatoire, ces nuit de rêves, ces nuits d'écoute et d'ivresse et de désespoir, pour aboutir à cette banalité : la mort ? Est-ce donc cela, rien que cela, la mort, la décevante vérité de toute vie ? (p. 450)

En voyant les tombes d'Ousseynou et d'Elimane, en s'asseyant sous le manguier de Mossane, un nouveau questionnement surgit dans son esprit : qu'est-ce qui compte vraiment quand, au final, tout disparaît ? Quelle signification accorder à sa quête face à cet aboutissement inévitable qu'est la mort ? Diégane subit un choc existentiel. En pensant à toutes ces âmes

disparues, il se confronte à une certaine vacuité, remettant en question la valeur de tout ce qu'il a traversé.

Sur le seuil de la chambre d'Elimane, qui est aussi celle d'Ousseynou, il repense à la manière dont Siga s'est tenue devant cette porte avant de recevoir le testament de son père. Cette chambre est l'espace où les récits de Siga prennent forme, le point de départ de tant d'histoires, le lieu où elle prend possession du *Labyrinthe de l'inhumain*, ce même exemplaire qui accompagne Diégane dans ce voyage. Il s'assoit sur le même lit où Elimane s'est assis autrefois. Le jeune homme pense à chaque geste, et chaque détail de la chambre attire son attention. Il trouve enfin la lettre qu'Elimane lui laisse.

Grâce à cette lettre, le narrateur pénètre la solitude même d'Elimane et découvre le secret qui le tourmente pendant plusieurs années, un secret dont personne d'autre n'est au courant, ainsi que le chagrin qu'il vit en solitaire : son incapacité à écrire. Diégane apprend enfin qu'Elimane n'a jamais pu renoncer à la littérature, qu'il était incapable d'achever son livre : « *Je ne suis simplement plus arrivé à le faire. D'où mon amertume progressive, ces dernières années, devant tout livre achevé. Il me renvoyait à ma propre impuissance à finir le mien* » (p. 453).

Ndéné Gueye appréhende la solitude qui habite les hommes : « *la même immense solitude rongeant chacun* » (p. 162). Il parle du monde comme peuplé de solitaires, qui ont besoin d'être solidaires pour surmonter cette condition : *« [L'humanité] est notre seule vraie famille, notre unique refuge contre notre solitude. Oui, nous sommes fondamentalement seuls et, sans la communauté de solitudes que forme et nous offre l'humanité, aucun de nous ne tiendrait un round face à lui-même* » (p. 48). Le narrateur est conscient que le sentiment de la solitude, inhérent à la condition humaine, s'accentue par l'exclusion sociale que subissent certains personnages dans le texte : « *T'as peur de la solitude, de la souffrance, du silence où te plongerait le fait d'être l'un d'eux ?* » (p. 174). Il l'aperçoit notamment chez la mère d'Amadou, qui est plongée dans une solitude accablante depuis la mort de son fils : « *Ce puits de silence, elle seule en connaissait le fond tari, où il n'y a que solitude, soif et désir de mourir* » (p. 128). Le poids de sa solitude est palpable. C'est pourquoi Ndéné souhaite lui offrir sa compagnie, pour alléger un peu sa souffrance.

Samba Awa Niang, malgré sa notoriété et la foule qui l'entoure lors des festivités, reste isolé du reste de la société. Assis seul dans le bar où le narrateur le rencontre, personne ne l'approche. Il vit également loin de sa famille, coupé des relations humaines essentielles, celles

qui procurent le sentiment d'appartenance et de sécurité : « *J'avais aucune envie de trouver une raison à son travestissement ; ni de réfléchir à sa solitude et à sa tristesse. Il souffrait déjà assez sans que j'en rajoute* » (p. 122).

À la suite de certains événements dans le récit, et en avançant vers une véritable rencontre avec lui-même, Ndéné se retrouve dans le même cas que Samba Awa Niang, sur le point de rompre les liens avec sa propre famille :

> J'étais allé trop loin dans l'ombre et la solitude. Il était plus facile pour moi de m'y enfoncer que de rebrousser chemin. Plus vital aussi, car j'avais fini par croire, par me convaincre qu'au bout de cette solitude et de cette culpabilité m'attendait un salut, peut-être une vérité que rien ni personne d'autre n'aurait pu, sinon m'offrir, au moins me montrer. (p. 159)

Ndéné est convaincu de trouver le salut à l'autre bout de ce tunnel sombre que représente sa quête. Il sait désormais qu'il lui appartient de chercher les réponses en lui-même et que l'introspection est nécessaire. Les vérités qu'il recherche se trouvent enfouies en lui. Il doit se confronter à sa propre réalité pour les découvrir. La solitude devient un espace nécessaire pour que ce face-à-face puisse avoir lieu, pour s'interroger et se retrouver :

> Je haletais : six pas m'avaient coupé le souffle. J'avais l'impression d'avoir couru des kilomètres ou d'avoir tué. Le sang m'était violemment monté à la tête, comme si j'avais été pendu par les pieds. C'était donc ça… Le vertige de la solitude… Le pur et mortel vertige de la liberté… La sentence était tombée : coupable. (p. 160)

Ce passage illustre l'intensité émotionnelle qu'éprouve le narrateur au seuil de la solitude. Cette épreuve est aussi synonyme de libération des autres : « *La solitude, c'est la liberté : on y est soustrait à la vigilance, au contrôle et à la contrainte exercée par la société* » (Grimaldi, 2003, p. 12). Cependant, cette solitude est loin d'être paisible, car elle l'oblige à affronter l'Autre en lui et à prendre la responsabilité de ses propres choix.

La solitude est quelque chose que le narrateur essaie d'éviter tout au long du récit. Il est toujours en quête de compagnie : la foule du *sabar*, les fidèles à la mosquée, Rama, M. Coly, la mère d'Amadou, etc. Lorsqu'il décide de quitter Dakar pour rejoindre le village, il emmène Rama avec lui, justement pour ne pas être totalement seul : « *Je souhaitais retrouver une certaine solitude, mais avec elle* » (p. 163). Ce n'est pas la solitude absolue, celle qui l'obligerait à une confrontation brutale avec lui-même, qu'il cherche. Il semble vouloir une forme modérée, où la présence d'un autre être, surtout celle d'une femme, à ses côtés empêche la confrontation intérieure et le conforte dans ses illusions.

Cependant, c'est Rama elle-même qui participe au déclenchement de la désillusion chez le narrateur. Face à ses remarques, il s'énerve et choisit le silence et la solitude. Il s'isole dans une autre pièce : « *Rama alla se coucher, décidée à me laisser jusqu'au bout dans mon combat avec moi-même. J'étais seul dans le salon, à quelques mètres de la table sur laquelle étaient disposées les photos* » (p. 173). À ce moment, la solitude absolue s'impose à lui. Ndéné passe la nuit seul, luttant avec ses propres émotions et pensées. Lorsque la suffocation devient insupportable, il sort et se dirige vers la plage, emportant les photos de Yatma avec lui.

Toutefois, la plage est déserte et son angoisse redouble. Cet espace renforce la solitude que le narrateur cherche à fuir, l'obligeant à affronter ses démons, incapable d'échapper à cette confrontation inévitable avec lui-même. C'est sur cette plage que Ndéné rencontre véritablement cette part méconnue de lui-même, une rencontre intérieure qui le bouleverse et l'épuise, le « *laissant comme mort sur le rivage désert* » (p. 176).

Après avoir achevé le dernier chapitre de son récit de voyage, Jogoy Sèn se lève de son lit d'hôpital, en silence, et se dirige vers la *villa*, ce belvédère qui surplombe les collines entourant Altino, son refuge préféré. Pendant ce temps, à l'hôpital, Pessoto découvre le lit vide de son ami et s'étonne de sa démarche, conscient qu'il se trouve dans un état de faiblesse. Stupéfaits par cette disparition inattendue, le médecin et Carla s'ébahissent du changement que Jogoy a subi : « *Tous deux savaient cependant que Jogoy qu'ils connaissaient n'aurait jamais agi de la sorte* » (p. 512).

Au moment où le personnage se trouve à la *villa*, la ville est presque déserte, les habitants ayant fui l'imminence de l'éruption de l'Etna. Ce vide spatial résonne avec le silence intérieur de Jogoy, dont le regard n'exprime plus aucune émotion : « *C'était une steppe glaciale sur laquelle on aurait pu cavaler jusqu'à l'épuisement à la recherche d'un sentiment, une plaine vaste et aride, où rien ne poussait* » (p. 551). Le narrateur compare l'état mental et émotionnel du personnage à un paysage désertique, illustrant ainsi sa perception de l'existence comme dépourvue de sens.

Carla le retrouve, nu et immobile, le regard perdu, face au vide, debout sur la balustrade. Elle lui annonce qu'ils doivent quitter Altino, qu'elle a lu son journal et qu'elle sait tout désormais. Malgré ses tentatives, elle ne parvient pas à briser le mur invisible qui les sépare. Jogoy semble être enfermé dans son propre monde, dans une solitude intérieure qui refuse toute présence ou échange.

Dans un dernier geste désespéré, incapable de prononcer un mot, le personnage franchit le pas et se jette dans le vide, cherchant à fuir l'absurdité du monde qui l'entoure et les atrocités qui hantent son esprit : « *un homme devenu fou pour se sauver de la folie de ses semblables* » (p. 568). Mais le petit bois en contrebas de la *villa* l'accueille et le protège de cette chute mortelle. En se réveillant, il se trouve : « *Entre les arbres où les frondaisons formaient un large auvent au-dessus de sa tête. Il régnait là un silence profond, d'une palpable densité* » (p. 12). L'Etna ayant ravagé Altino, Jogoy se trouve seul dans ce lieu qui était autrefois le théâtre des rencontres, des fusions et des affrontements, maintenant vidé de toute vie : « *Tu te réveilleras fou et seul : c'est la condition des derniers et des premiers hommes* » (p. 12). La solitude est ainsi la condition inévitable de tous les hommes, une vérité partagée à travers le temps. En se réveillant, le lecteur note un changement chez Jogoy, qui se sent prêt à se réconcilier avec sa nouvelle réalité.

À travers les parcours de Diégane, Ndéné et Jogoy, la solitude apparaît comme une étape incontournable dans la quête de soi. Elle constitue un moment charnière où le sujet se détache du monde pour mieux se retrouver. Qu'elle soit choisie ou subie, elle offre aux personnages l'occasion de se confronter à leurs limites, mais aussi à leur vérité intérieure.

3. Vers une nouvelle conception de soi et du monde

« *Permis de se reconstruire* »
Miss. Tic

Au terme du séisme intérieur provoqué par toutes les épreuves et l'introspection décrites précédemment, le terrain est fertile pour l'émergence d'un nouvel être. Diégane Latyr Faye, Jogoy Sèn et Ndéné Gueye se trouvent sur le seuil d'un recommencement, d'une renaissance, prêts à se libérer de certains conditionnements ou emprises imposés par les autres.

Diégane met enfin la main sur le manuscrit tant recherché d'Elimane. Mais son extase initiale se transforme rapidement en déception littéraire : « *J'ai lu certains chapitres avec un infini chagrin : j'y sentais la détresse d'un écrivain jadis grand, mais que ses moyens et son génie abandonnaient peu à peu* » (p. 455). Il s'avère qu'il ne s'agit pas de la suite du premier livre, mais d'un manuscrit à caractère autobiographique, composé de fragments épars, dont l'écriture est irrégulière, étalée sur une période d'environ cinquante ans, traduisant l'égarement et l'errance de son auteur. Devant cette découverte, Diégane est plus que jamais convaincu qu'Elimane est un « *Dieu eunuque* », comme il le décrit au début : un écrivain qui n'aurait jamais dû tenter un deuxième livre : « *Il se peut qu'au fond chaque écrivain ne porte qu'un seul livre essentiel, une œuvre fondamentale à écrire, entre deux vides* » (p. 456).

Dans une soudaine clairvoyance, Diégane décide de se débarrasser du manuscrit en le noyant dans ce même fleuve qui témoigne de l'histoire des Diouf, afin de sauver l'œuvre d'Elimane de la destruction : « *Cette nuit, tout m'est apparu dans une calme évidence : il n'y avait qu'une chose à faire pour* Le Labyrinthe de l'inhumain*, pour Madag et pour le manuscrit qu'il a laissé* » (pp. 456-457). Le personnage mesure les conséquences d'un tel acte, mais se sent prêt à les affronter, tout comme ceux qui, avant lui, ont défié Elimane : « *Madag viendra me voir une nuit pour me demander des comptes, peut-être pour se venger, je le sais* » (p. 457). Diégane, qui mettait initialement en doute les pouvoirs magiques d'Elimane, y croit désormais fermement :

> L'eau m'arrivait maintenant à la taille. Le carnet était déjà attaché à une lourde pierre. J'essayai de penser à quelque chose de solennel, une épitaphe, ou la dernière phrase d'un testament. Rien ne me vint et je finis par jeter la pierre aussi loin que je le pus. Elle coula aussitôt, entraînant par le fond le carnet de Madag. Le silence revint, d'une insolente pureté. (p. 457)

Cet extrait évoque l'ambivalence de l'élément aquatique, à la fois destructeur et vital. Indispensable à la vie et constituant essentiel de l'univers, cet élément naturel symbolise la mort d'un monde et la naissance d'un autre. Le fleuve devient dès lors le lieu de transition, où le personnage passe d'un état d'incertitude à une forme de révélation. Il témoigne d'un tournant décisif dans l'itinéraire du personnage. En effet, ces mêmes eaux qui détruisent le carnet d'Elimane et engloutissent une partie de son héritage, deviennent un lieu de régénérescence pour Diégane. Elles l'incitent à lâcher prise d'un monde qui s'éteint, marquant ainsi la fin de sa quête :

> […] une goutte d'eau suffit pour créer un monde et pour dissoudre la nuit. Pour rêver la puissance, il n'est besoin que d'une goutte imaginée en profondeur. L'eau ainsi dynamisée est un germe ; elle donne à la vie un essor inépuisable. (Bachelard, 1942, p. 17)

L'image de l'eau qui le submerge illustre une renaissance symbolique, un baptême qui le purifie de son ancienne existence et le prépare à un nouveau départ. L'eau, dans sa double fonction, anéantit l'ancien Diégane, aveuglé par sa quête littéraire, et donne naissance à une nouvelle version de lui-même, plus libre et plus consciente.

Ce qui illustre le mieux la transformation intérieure du personnage, c'est l'évolution de son rapport à la littérature, qui structurait autrefois toute sa pensée. Diégane, pour qui chaque instant, chaque expérience, chaque rencontre représentait une matière pour un récit potentiel, se trouve désormais incapable de formuler la moindre phrase. Cette incapacité poétique marque

une rupture nette avec son ancien moi : elle signale un détachement de son ancienne vision du monde et une redéfinition de son rapport à celui-ci.

Diégane énumère ensuite ses projets pour les prochains jours : passer du temps avec sa famille, répondre à son ami Musimbwa, rendre visite à Chérif, reconsidérer sa rupture avec Aïda : « *Je penserai à Aïda et voudrai lui écrire. Je ne le ferai pas* » (p. 457), et retourner enfin à Paris. Il prévoit également d'appeler Siga pour lui promettre une visite. Le personnage réfléchit à ce qu'il dira à Stanislas concernant la révolution à Dakar et décide de tenter de revoir Béatrice. Curieusement, il ne mentionne pas son *magnum opus*, cette œuvre espérée qui constituait au départ son objectif ultime. Cela traduit son émergence vers cet état nouveau, où l'écriture n'est plus au centre de ses préoccupations :

> Je pense depuis le début, parce que j'ai lu Elimane, que c'est du côté de la littérature que se trouve son secret : qu'il a nécessairement à voir avec *Le Labyrinthe de l'inhumain* et le livre qui devait venir après celui-ci. Je lie tout le mystère de l'homme à l'écriture, lis les silences de sa vie avec mes lunettes obsessionnelles d'écrivain. Sont-elles aussi déformantes ? Il se peut qu'il n'y ait rien à trouver dans la littérature. Elle est un cercueil suspect, noir et brillant, mais il est possible qu'il ne renferme aucun cadavre. (pp. 445-446)

La conception du personnage de la littérature se meut. Regarder le monde exclusivement à travers le prisme littéraire peut potentiellement altérer la réalité. Diégane envisage la possibilité que le sens qu'il cherche ne se trouve pas dans les livres. En explorant l'histoire familiale et individuelle d'Elimane et sa détresse, il découvre des vérités plus importantes de l'existence humaine : « *[…] et je ne pensai à aucune phrase* » (p. 328). C'est ainsi que son obsession initiale pour l'écrivain se transforme progressivement en une attention portée à l'homme. Nous voyons Diégane, par exemple, profondément touché par les peines des personnages qui animent les récits de Siga. Il est également ému d'apprendre qu'Elimane a pu accomplir son souhait et rentrer enfin chez lui, qu'il est mort paisiblement parmi les siens.

De ce fait, la renaissance de Diégane Latyr Faye se concrétise dans le fait de mettre les relations humaines, et les hommes, au-dessus des récits. Cette transformation témoigne d'un passage du monde des lettres à la réalité vécue, où les liens interpersonnels gagnent de l'importance.

Le changement qui s'opère chez Jogoy Sèn est essentiellement visible à deux niveaux. Du fond de son coma, le personnage murmure deux termes : « *carnet* » et « *ndût* », chacun représentant un aspect essentiel de sa métamorphose. Cette dernière se manifeste d'abord dans l'acte créateur. Après une période d'inactivité littéraire accompagnée d'un sentiment de

frustration, il parvient enfin à reprendre l'écriture : « *Après presque une année d'impuissance littéraire, voici un nouveau chapitre de ce journal* » (p. 525). Déchiré par la tentation de le détruire, Jogoy fuit son journal qui lui rappelle cette incapacité d'écrire, en le cachant dans un vieux tiroir. C'est après l'ultime épreuve dans le bar, allongé sur son lit d'hôpital, qu'il s'engage dans la conclusion de son récit. Ce retour à l'écriture représente une victoire personnelle. Ce dernier fragment, qui représente la fin de son histoire, marque également la renaissance de son esprit créatif et l'affirmation d'une transformation intérieure.

Un autre changement se manifeste dans la déclaration d'amour qu'il adresse à Carla. Par crainte de briser sa relation avec Roberto, Jogoy a toujours refusé d'exprimer ses sentiments à Carla. Cette fois, dans son journal, il demande à Pessoto de les lui transmettre, et de lui permettre de lire son carnet si elle le souhaite.

Le deuxième aspect de sa métamorphose se manifeste à travers ce même journal. En effet, le récit de Jogoy s'intitule « *Aller simple : Récit de voyage, par Jogoy Sèn* ». Ce titre souligne son intention initiale de ne pas revenir dans son pays. Pourtant, dans le dernier chapitre, il exprime l'urgence de rentrer et de retrouver les siens :

> J'ai envie de rentrer chez moi. J'ai envie de revoir ma famille. Je ne sais pas si j'aurai le temps, avant de tomber à jamais dans le vide. Mais si le temps venait à me manquer et que je devais rester ici, si je n'ai pas le temps parce que le vide m'a happé, qu'on me prenne, et qu'on me ramène chez moi. Qu'on me ramène auprès des miens. Qu'on me ramène parmi les chants et les cercles et les chœurs du ndût, seul lieu où l'âme guérit, seul lieu où la solitude n'existe pas […] Car du ndût je suis né et au ndût je retournerai. (pp. 535-536)

Pour Jogoy, sa terre natale est le seul espace capable de guérir les blessures vécues dans cet Ailleurs, le seul refuge où il se sent compris et protégé. La référence aux chants, aux cercles, aux chœurs et au ndût évoque à la fois sa nostalgie et sa volonté de renouer avec ses racines et son héritage. À ce stade, le personnage doute de sa capacité à résister et à survivre à l'appel persistant du vide ; il aspire néanmoins à y retourner, qu'il soit vivant ou mort.

L'acte de chute de Jogoy Sèn du haut de la *villa*, perçu comme une mort certaine, marque en réalité la fin symbolique de son ancien moi. Il est le seul survivant de l'éruption dévastatrice du volcan, qui laisse la ville entière en ruines. Sa survie face à cette catastrophe naturelle, qui anéantit la ville et emporte tous ceux qui y sont restés, reflète un passage symbolique de la mort à la vie, une véritable résurrection d'entre les morts.

L'image de son réveil après sa chute de la *villa*, dans un état qui est « *ni le sommeil, ni l'évanouissement, ni même la rêverie* » (p. 11), évoque un moment qui s'apparente à une

renaissance. La lave ayant tout ravagé, le personnage émerge de cette épreuve comme s'il renaissait d'entre les cendres. Le narrateur décrit sa lente et difficile tentative de se relever et de retrouver sa mémoire : « *Les souvenirs, comme ces rêves qui s'effacent progressivement au fur et à mesure qu'au réveil, on tente de les rattraper, glissèrent plus loin sur l'obscurité* » (p. 11). À l'instar d'un nouveau-né, Jogoy tente de redécouvrir et de reconstruire son existence dans ce monde désormais transformé. Il émerge de cette épreuve comme un être nouveau, libéré des entraves de son passé, celles que d'autres hommes lui imposent tout au long du récit : « *[…] il ne devait plus rien aux autres hommes* » (p. 12). Jogoy n'est plus redevable à quiconque. Il est libre de choisir sa voie dans ce monde ravagé. Cependant, il se sent responsable de transmettre le récit des ragazzi, leur misère et les ravages de cette rencontre, où la haine a provoqué des conséquences dévastatrices.

Ndéné Gueye rentre à Dakar en pleine recrudescence de la violence, avec la nouvelle de la mort du *jotalikat* et du tabassage brutal de son collègue M. Coly, désormais dans un état critique à l'hôpital. Le narrateur décrit la souffrance de la victime dans son lit d'hôpital, incapable d'articuler un mot ni de reconnaître son ami. Ndéné apprend du médecin que la femme de M. Coly refuse de lui rendre visite et que personne ne réclame le corps du défunt. Le médecin précise que ce genre de situation est courant pour les homosexuels.

En partant pour le village, Ndéné fuit la violence et la rumeur qui l'assiègent dans la capitale. Cependant, en découvrant que la violence continue de s'accroître et de se propager, le personnage se sent submergé par un sentiment d'indignation et de colère :

> […] je sens monter en moi l'onde de crue d'une haine pure pour la ville, pour sa rumeur, pour tous ses habitants. […] Il ne peut y avoir d'innocents parmi eux. Ils sont la société, la société dans son mouvement brutal, puissant et irrépressible comme celui d'un boa qui étouffe une proie. (p. 185)

Dans sa dernière conversation avec Rama, le narrateur lui avoue se sentir inapte à affronter ses peurs. À son arrivée à Dakar, le personnage se heurte à la réalité implacable d'une société sans pitié, capable d'engloutir l'Autre, le marginal. Cette violence, qu'il tentait de fuir, se rapproche infailliblement de lui. Ndéné comprend alors qu'il n'y a plus d'échappatoire possible, et que la fuite n'est plus une option :

> Mais je n'ai aucune arme ; je suis nu et faible comme tout homme devant ses semblables. Je ne peux rien faire, sinon aller affronter les regards emplis de bonne foi, d'innocence, de pureté, dégoûtants à force d'avoir raison et toujours souhaiter avoir raison […]. La mer de haine monte encore, bientôt haute, sans décrue possible. Je vais sortir. Je vais sortir et

> devenir leur pire cauchemar en même temps que ce qu'ils rêvent de voir pour mieux le tuer : un *góor-jigéen*. (pp. 185-186)

Le narrateur évoque une société qui, dans son arrogance, cherche à avoir toujours raison en imposant ses normes et ses règles. Conscient de sa faiblesse face à la brutalité dont les autres peuvent exercer, il comprend pourtant qu'il n'a d'autre choix que d'accepter et d'affronter cette réalité, aussi laide soit-elle : « *Je ne peux qu'avancer. Je ne veux qu'avancer. Plus aucun recul n'est possible ni même souhaitable* » (p. 187).

Ndéné se dirige aussitôt vers la rumeur qui l'attend aux portes de l'hôpital : « *Je me mets à marcher lentement dans le couloir, en direction de la sortie. Les lumières se rallument et, au même moment, déferle en moi, mêlée à la mer désormais fumante de ma haine, une invisible allégresse* » (p. 187). Ce couloir représente un espace de transition, un lieu symbolique de renaissance, marquant le passage d'un état de peur et de vulnérabilité à une forme de lucidité. Autrefois terrifié à l'idée de devoir affronter la rumeur, le personnage se sent désormais prêt à endosser le rôle de souffre-douleur que les autres hommes lui imposent :

> Le couloir. J'arrive bientôt dehors. En suis-je un ? Oui… Non… Peu importe : la rumeur a dit, décidé, décrété que oui. J'en serai donc un. S'ils ont besoin, ceux-là dehors, que j'en sois un pour mieux vivre, je vais l'être, jouer à fond mon rôle et ainsi chacun sera content. (p. 188)

Le narrateur décide d'assumer ce qu'il est, même s'il n'est pas tout à fait certain d'être un « *góor-jigéen* ». Mais aux yeux de la société, il l'est déjà. Il choisit alors d'accepter cette nouvelle réalité sociale, de confronter ses peurs et de faire face courageusement aux autres : « *Tout le monde ici est prêt à tuer pour être un apôtre du Bien. Moi, je suis prêt à mourir pour être la seule figure encore possible du Mal* » (p. 189). En quittant l'hôpital et en embrassant la rumeur qui plane sur la ville, ainsi que la violence qu'elle entraînera, Ndéné Gueye affirme sa différence et se soustrait aux autres hommes, en s'érigeant comme leur antagoniste.

Chapitre III

De l’écriture de l’altérité à l’altérité de l’écriture

1. Figurations de l'Autre

« Rester autre. Toujours préférer l'altérité, jusqu'au bout, au risque de devenir des étrangers, plutôt que vouloir ne faire qu'un »

Riika Pulkkinen

Dans cette partie de l'analyse, nous examinerons les différentes représentations de la figure de l'Autre dans le corpus. Cette exploration permet de mettre en lumière les modalités diverses par lesquelles l'altérité se construit et s'exprime à travers les personnages. En réalité, la présence de certains personnages dans les trois textes souligne une altérité frappante qui se manifeste à plusieurs niveaux. À travers l'étude des figures récurrentes, nous visons à montrer comment ces figurations donnent « *à lire non l'objet mais une idée de l'objet- ou l'effet produit par un objet dans la sensibilité et l'intellection de qui s'adresse à lui* » (Viart et Vercier, 2005, p. 121), et contribuent à la création de la figure de l'Autre.

L'écrivain

La figure de l'écrivain n'est pas étrangère à la tradition littéraire. La mise en scène du personnage de l'écrivain est récurrente dans les récits littéraires, souvent employée pour explorer des réflexions sur l'acte d'écriture et de création littéraire : « *[…] la présence de personnages d'écrivain a accompagné la naissance du roman et a constitué en outre un des premiers signes de la constitution de l' "écrivain" comme une fonction sociale reconnue* » (Pluvinet, 2012, p. 21). Charline Pluvinet précise que l'émergence de cette figure est particulièrement marquée à partir de la parution du roman fondateur du *Bildungsroman* (le roman d'apprentissage) de Goethe, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (1976). Les figures de l'écrivain en devenir se sont multipliées depuis, et l'aspiration à la littérature se trouve au centre de plusieurs textes. Du côté des littératures francophones, plus précisément du roman subsaharien, cette figure est tout aussi prépondérante. Nous pouvons en dénombrer quelques romans, tels que *Le docker noir* (1956) d'Ousmane Sembène, *Hermina* (2003) de Sami Tchak, Verre Cassé (2005) et Black Bazar (2009) d'Alain Mabanckou.

La représentation de l'écrivain se manifeste de manière significative dans deux textes de notre corpus. Son analyse est particulièrement intéressante en raison de sa figuration sous l'optique de l'altérité. En effet, *La plus secrète mémoire des hommes* intègre différentes figures d'écrivains. Il y a d'abord Diégane, qui incarne parfaitement la quête de l'écriture dont nous venons de parler. Ensuite, son cercle littéraire composé de jeunes écrivains de la diaspora africaine à Paris, comme Musimbwa et Franza, dont certains connaissent le succès tandis que d'autres ont des parcours moins fructueux. La figure de la femme écrivaine est en outre présente

à travers les personnages de la poétesse haïtienne et de Marème Siga D., que nous analyserons ultérieurement. L'auteur met également en scène des personnages-écrivains dont le statut est référentiel comme Senghor, Sábato et Gombrowicz. Enfin, Il y a l'écrivain T.C. Elimane, sur lequel nous nous concentrons particulièrement car il s'apparente à une altérité dans le texte.

Dans *Silence du chœur*, la question de l'écriture est abordée à travers deux personnages : Giuseppe Fantini et Jogoy Sèn. Ces personnages incarnent également, chacun à sa façon, une forme d'altérité dans le texte. Notre attention se porte davantage sur Fantini car c'est lui qui est médiatisé et connu dans la ville en tant qu'écrivain.

Mais pourquoi considérons-nous l'écrivain comme l'Autre ? C'est parce que le personnage-écrivain se manifeste dans ces deux romans sous trois aspects bien précis qui évoquent une altérité. En premier lieu, sa présence est perçue comme étrangère par le reste des personnages, qui voient en lui un être à part. Ce personnage évolue dans des environnements où il se trouve confronté à des situations dans lesquelles son être et son faire sont considérés comme étranges et inhabituels. En deuxième lieu, des frontières le séparent toujours du reste des personnages de la fiction. Une partie de lui reste dans l'ombre, mystérieuse et insaisissable, ce qui suscite constamment des interrogations à son sujet. Enfin, il y a la question du silence littéraire et du retrait de l'écriture que nous trouvons chez Elimane et Fantini, à travers lesquels Sarr soulève une question fondamentale : « *Mais qu'est-ce qu'un écrivain qui se tait ?* » (Sarr, 2021, p. 89).

Dans « Formes et figures de l'altérité » (2005), Denise Jodelet distingue deux formes d'altérité : « *l'altérité du dehors* » et « *l'altérité du dedans* ». La première forme concerne les individus provenant de sphères éloignées, dont les cultures sont bien distinctes. La seconde désigne celle qui existe à l'intérieur d'un même ensemble social et culturel, qui peut être d'ordre physique (genre, couleur de peau, handicap…) ou moral (valeurs, modes de vie…).

En ce sens, le personnage d'Elimane est doublement Autre. Il incarne à la fois l'altérité venant de l'extérieur et celle présente à l'intérieur d'une même société. Les signes de l'altérité d'Elimane sont perceptibles dès son jeune âge. Ousseynou Koumakh le décrit comme un enfant à la fois exceptionnel et ambivalent, vivant et sociable, mais aussi, solitaire et ambigu : « *En cela, il était déjà étrange : il montrait une gaieté contagieuse et agitée, où pétillaient déjà les éclats d'un esprit peu ordinaire ; mais il savait aussi, dès le plus jeune âge, se laisser habiter par le silence* » (p.173). Elimane est un enfant précoce et avide de savoir. Il exige des enseignements habituellement réservés aux adultes, ce qui met à chaque fois Ousseynou à

l'épreuve : « *Quelque chose bouillonnait en lui. Cette chose s'agitait à son horizon intérieur, et il voulait l'atteindre rapidement* » (p. 175).

Au lycée parisien, Il se distingue immédiatement par son apparence atypique, qui sort des normes de l'époque, puis par son éloquence, sa capacité d'adaptation et sa vaste culture littéraire et philosophique : « *D'où la tenait-il ? Ètait-il un de ces sorciers africains qui peuplaient l'imaginaire européen dès qu'on évoquait le continent noir ?* » (p. 226). Le propos de Thérèse Jacob met en lumière la mise à distance du personnage d'Elimane par rapport aux personnages européens, qui le perçoivent à travers le prisme des préjugés et d'une vision exotique du continent noir. L'image du « sorcier africain », associant son savoir à des pouvoirs mystiques plutôt qu'à des lectures et des efforts personnels comme ses pairs français, le présente comme une altérité radicale. En renonçant à la préparation du concours de l'École normale, malgré ses capacités, Elimane déroute tout le monde. Son choix inattendu et le chemin divergent qu'il emprunte le positionnent en dehors des normes et des attentes traditionnelles du milieu universitaire.

Dans le milieu libertin où Charles et Thérèse l'ont introduit, Elimane attire immédiatement l'attention et suscite la curiosité : « *Dans ces milieux, on ne se repaît que de la nouveauté, de la chair inconnue, du frisson de la découverte. Elimane, en plus de posséder tout cela, était africain* » (p. 230). Thérèse Jacob souligne qu'il réussit à se distinguer par sa singularité, dans un environnement où la différence et l'étrangeté sont valorisées. Elle parle aussi de son ambivalence : il s'agit d'un individu très calme, mais qui peut rapidement devenir remuant lorsqu'il est question de débats littéraires.

Elimane est le seul Africain au salon littéraire des parents de la poétesse haïtienne, où il se tient toujours à l'écart sans jamais participer aux discussions : « *[…] invisible voile que personne ne voyait mais que chacun pouvait sentir, et dont nous devinions tous qu'il nous séparait d'une vérité essentielle* » (p. 355). Comme décrit dans l'extrait, une barrière semble séparer le personnage du reste de l'assistance, qui le perçoit déjà comme l'Autre. Par conséquent, un traitement à part lui est réservé. C'est pour cela que personne n'exige son avis. Il est « *comme exempté de participer par la parole* » (p. 355). Au Vautrin, où il n'y a pas beaucoup de clients noirs, « *le prince africain* » s'assied seul en tournant le dos à la salle : « *Mais la solitude de cet homme portait quelque chose de différent* » (p. 286). Il se fait immédiatement remarquer par les danseuses et les propriétaires du club. Enfin, à son retour au village, Elimane est cet homme exceptionnel, admiré et sollicité pour ses pouvoirs mystiques, mais dont le passé reste inconnu.

En tant qu'écrivain, son œuvre et son parcours littéraire sont jugés atypiques. *Le Labyrinthe de l'inhumain* est d'une singularité remarquable, ne correspondant pas aux attentes de l'époque. L'origine de l'écrivain est fortement questionnée et suscite ainsi des débats : « *C'était un livre unique, jamais vu, profondément original […]* » (p. 232). Thérèse est étonnée par la manière dont les emprunts littéraires se fondent dans un seul mouvement au sein du texte. Apprécié par certains, critiqué par d'autres, de nombreux points d'interrogation se soulèvent concernant l'œuvre et l'auteur. Traité comme un « *nègre d'exception* », Elimane choisit le silence face aux accusations et aux mensonges. Il refuse d'expliquer sa démarche littéraire ou de réagir aux critiques, préférant disparaître sans laisser de traces. Ce choix de ne pas répondre est d'autant plus étonnant qu'il accentue l'étrangeté du personnage. Elimane est un écrivain hors du commun : « *[…] le livre qui lui avait valu le déshonneur comme homme, mais aussi comme écrivain, était un grand livre* » (p. 374). Il s'agit d'une situation singulière : la grandeur littéraire d'Elimane provoque paradoxalement le déclin social.

Aux yeux des personnages qui le côtoient de près, Elimane est cet être même : « *Accessible, il demeurait inatteignable* » (p. 373). Le personnage élève volontairement des barrières autour de lui et tend toujours à garder une partie de lui dans l'ombre. Elimane ne parle jamais de sa famille ou de son passé à Charles et Thérèse, malgré leur proximité. Lorsqu'il évoque l'affaire de plagiat avec la poétesse haïtienne, il ne se livre pas entièrement à elle, laissant des parties obscures dans ses révélations :

> […] et pourtant, plus je le connaissais, plus le sentiment que je ne le connaîtrais jamais vraiment s'il ne me livrait pas la clef de son passé et de sa venue en Argentine grandissait en moi. Mais j'ignorais comment traverser la glace (ou la bolge remplie d'alligators) qui séparait tout regard extérieur de son histoire. (p. 372)

Pour la poétesse haïtienne, la clé de la connaissance de son ami réside dans son passé. Cependant, une connaissance véritable du personnage demeure hors de portée. Les métaphores de la glace et de la « *bolge remplie d'alligators* » sous-entendent que se rapprocher d'Elimane, le questionner ou porter atteinte à son intimité est une entreprise difficile et risquée. Elle précise que c'est Elimane lui-même qui décide de lui offrir un aperçu de son passé, lorsqu'il l'invite dans son appartement et lui permet de lire son livre presque inconnu en Argentine. Les accusations de plagiat sont la seule partie de sa vie qu'il lui révèle. Mis à part cette affaire, il ne lui dévoile rien d'autre, conservant ainsi le reste de son histoire en toute discrétion : « *C'était sa démarche d'animal traqué. De bête blessée. Il va disparaître un temps. Il fait toujours ça quand on l'approche de trop près* » (p. 357). Selon son ami Gombrowicz, Elimane refuse d'être approché et tient à établir des limites entre lui et ceux qui l'entourent en guise de protection.

C'est cette même démarche qu'il entreprend lorsqu'il décide de disparaître du milieu littéraire après avoir été affecté par l'incompréhension et le rejet. Cela conduit à son silence littéraire, qui reflète le refus, voire l'incapacité de communiquer.

De son côté, le personnage de Fantini explique son propre silence littéraire par la prolifération des prétendants à la littérature. Selon le poète, cette situation le pousse à questionner l'utilité de sa propre parole, tout en mettant à l'épreuve son engagement poétique :

> Avec la certitude inébranlable de la bêtise, chacun croyait pouvoir faire de la littérature. Moi, moi qui y avais consacré ma vie sans avoir jamais été sûr d'en avoir fait une seule fois, pas même dans un seul vers. Je ne pouvais plus continuer à écrire. C'était au-dessus de mes forces. On traînait toute ma vie dans la boue, d'un coup. (pp. 283-284)

Ces propos témoignent de la valeur suprême que l'écriture occupe dans la vie de Fantini. Tel un amant jaloux, il est outré de voir tant de gens aspirer à la littérature, tout en demeurant incertain d'avoir lui-même atteint sa véritable essence, malgré sa notoriété mondiale. D'ailleurs, le narrateur précise que toutes les femmes que le poète a connues dans sa vie finissent par le quitter, car il ne tient qu'à la littérature et le proclame haut et fort. Suivant la trame de l'histoire, le lecteur comprend que cette décision d'arrêter d'écrire est peut-être liée à l'absence de nouveauté et à un manque d'inspiration. C'est pourquoi il ressent à nouveau le désir d'écrire lors de sa rencontre avec les ragazzi, une altérité qui surgit soudainement devant lui et dont la condition interpelle son engagement de poète.

Mais le mutisme du personnage est considéré comme étrange par la communauté altinoise et par ses lecteurs de manière générale : « *On ne comprenait pas qu'un artiste, peut-être le plus grand de sa génération, délaissât tout ce à quoi il avait consacré son existence* » (p. 40). Quand il commence à se recroqueviller sur lui-même, cela est interprété comme une solitude en quête d'inspiration poétique. Mais cette attitude ne tarde pas à susciter une incompréhension, face à un poète qui se retire en pleine période de gloire, et dont la réclusion inexpliquée reste sujette aux hypothèses les plus diverses. Être sociable, dont la maison était jadis ouverte à tous, Fantini reste désormais à l'écart des Altinois et refuse que l'on l'approche : « *Une infranchissable distance le séparait des autres, qu'il semblait vouloir maintenir voire creuser* » (p. 212). Il est cet « *animal sauvage* » qui brouille les normes et défie les attentes et les exigences. Il s'agit d'un personnage excentrique, replié sur lui-même, qui vit seul dans une maison de trois étages, dont la porte et les fenêtres restent toujours fermées.

Le personnage quitte rarement sa maison, et les Altinois sont surpris de le voir dans les rues de la ville. Son altérité réside surtout dans la manière dont il est perçu et dans l'impression

d'étrangeté qu'il dégage : « *Sa présence, qu'il s'efforçait de rendre la plus discrète possible, faisait néanmoins peser sur le* giro case *un lourd et inhabituel silence* » (p. 230). Intimidant et imperturbable, son échange avec les membres de l'association, lorsqu'il leur rend visite, est sec et concis, sans superflu, ce qui met en avant sa « *fière et intransigeante solitude* » (p. 35). Pendant dix ans, Fantini ne rencontre aucun des ragazzi, ce qui illustre le degré d'enfermement dans lequel il vit.

Ainsi, T.C. Elimane et Giuseppe Fantini incarnent la figure de l'écrivain en tant qu'Autre. Par leur refus de se conformer aux attentes sociales et littéraires, leur silence, leur isolement et leur volonté de rester mystérieux, ils créent une distance qui les place en dehors des normes, renforçant leur altérité et leur résistance à une compréhension pleine et entière.

La femme

Les personnages féminins, en plus d'être subversifs en s'écartant des rôles traditionnels, sont des entités qui incarnent une altérité radicale, en dissonance avec le reste de la société. Ils possèdent une étrangeté à la fois menaçante et mystérieuse qui les maintient en marge de la société. Pour expliciter la figure de la femme comme « Autre » dans le corpus, nous nous pencherons sur deux personnages dont l'altérité est remarquable, à savoir Mossane et Siga.

Le personnage de Mossane est décrit comme différente des autres femmes du village, considérée comme la plus belle et la plus féroce d'entre elles. Ètant adolescente, elle apparaît déjà comme une femme accomplie, désirée par tous les hommes du village, mais qui échappe à toute tentative de possession. Mossane est : « *[…] comme un fantasme, c'est-à-dire comme un rêve qu'on croit à portée de main mais qui recule comme l'horizon vers lequel on court* » (p. 151). Même Assane, qui réussit à charmer tout le monde, échoue devant elle, puisqu'elle est cet être libre et fugitif. C'est cette liberté, jugée singulière, qui attire particulièrement Ousseynou. Mais il est aussi charmé par ce qu'il la différencie de lui, car « *elle est l'Autre* »[32] : « *[…] si impudique, si insolente, si joyeuse, si farouche, tout ce que je n'étais pas ?* » (p. 151). Le personnage est intrigué par ce que Mossane ne laisse pas paraître, par son aspect énigmatique.

Mossane est une figure paradoxale dans le texte. Elle est celle qui, en même temps, divise et unit les jumeaux. Après avoir écarté le reste de la concurrence, les deux frères se disputent la jeune femme, ce qui fait d'elle l'une des causes de leur éloignement. Mossane les

[32] Simone de Beauvoir parle, dans *Le Deuxième sexe* (1949), de la femme comme étant déterminée par ce qui la différencie de l'homme : « *Il est sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre* » (p. 17).

aime tous les deux, trouvant en chacun une part de ce qu'elle cherche. Elle désire être avec les deux, sans avoir à choisir, et tente dès lors de se partager équitablement entre eux. La jeune femme prend soin d'Ousseynou après qu'il a perdu la vue, mais refuse de l'épouser. Elle part ensuite rejoindre Assane dans la grande ville du nord.

Lorsqu'elle rejoint Ousseynou dans sa chambre à l'auberge, elle se déguise en femme de nuit pour pouvoir y accéder. L'attente devant l'auberge symbolise la dualité du personnage. Mossane se sent déchirée entre des sentiments contradictoires, devenant, pour quelques instants, à la fois objet de désir et de répulsion dans le regard des passants : « *je me sentais extrêmement honteuse et, en même temps, souveraine, fière comme jamais, j'avais l'impression d'être une pute sainte, une putain divine, sacrée, nécessaire au salut des âmes damnées* » (p. 198). En adoptant temporairement ce rôle, elle se place en dehors des conventions sociales et morales, à la marge de la société. Mossane incarne une féminité déviante mais fascinante, celle qui menace l'ordre établi. En passant la nuit avec Ousseynou et la suivante avec Assane, Mossane se libère de l'obligation de choisir l'un d'entre eux et de lui appartenir entièrement, échappant de cette manière à l'emprise des deux hommes : « *[…] la femme réussit à acquérir une certaine indépendance. Se prêtant à plusieurs hommes, elle n'appartient définitivement à aucun* » (De Beauvoir, 1949, p. 341).

Cette femme lie davantage les jumeaux à travers Elimane. En rentrant enceinte auprès d'Ousseynou, elle le rend responsable de la descendance de son frère. Une autre manière de les unir est le brouillage des pistes quant à l'identité du père : « *Assane ou Ousseynou, Ousseynou ou Assane, ça n'a pas d'importance, c'est presque pareil même s'ils sont très différents* » (p. 193). Aucun personnage dans la fiction ne doute de la filiation paternelle d'Elimane, seule la mère connaît le secret. Même le lecteur, informé grâce au monologue intérieur de Mossane, ne dispose d'aucune preuve concrète et reste dans l'incertitude quant à la réponse. Le personnage refuse catégoriquement de révéler l'identité du véritable père. En gardant cette information pour elle, Mossane conserve un pouvoir crucial et ôte aux deux hommes toute possibilité de contrôle sur la situation.

Depuis la naissance de l'enfant, l'existence entière de Mossane gravite autour de lui. Alors que les nouvelles d'Elimane commencent à se faire rares après son départ, sa mère, dont le dévouement est sans bornes, se retire progressivement de la vie sociale. Elle s'isole peu à peu, se défaisant des liens sociaux et de ses propres vêtements. Elle passe ses journées nue et silencieuse sous le manguier, en face le cimetière, en attendant inlassablement le retour promis du fils : « *Je suis esclave de l'attente* » (p. 193). Son corps, autrefois convoité, est désormais

exhibé aux regards de tous. Mais nul n'ose l'approcher, et Mossane demeure libre. Seul Ousseynou peut s'asseoir à ses côtés, peut-être parce qu'il est le dernier à lui rappeler son fils. Ce retrait est interprété comme un signe de folie par son entourage. Elle incarne dès lors la figure par excellence de l'altérité : « *le fou, c'est l'autre par rapport aux autres : l'autre –au sens de l'exception- parmi les autres –au sens de l'universel* » (Foucault, 1972, p. 199).

En raison de sa condition féminine, Mossane devient alors victime de ce que Hélène Cixous (1975) désigne comme le « *crime vieux comme l'histoire : celui de la condamnation de la femme à la folie* »[33]. Mossane est surnommée « *la folle du manguier* ». Toutefois, son esprit reste vif. Dans ce qui ressemble à de la déraison, son discours reste cohérent et sa mémoire est intacte : « *[…] au fond de mon trou, ça m'arrange, je veux dire, la question de la terre m'arrange, c'est l'occasion de la faire bouger* » (p. 191). Dans ce passage, le personnage s'adresse à la terre à laquelle elle refuse de révéler l'identité du père de son enfant, en s'amusant à semer le doute et à entretenir le mystère.

Par ses multiples facettes, tant celle de la femme libre, de la sainte prostituée et de la folle, Mossane est un personnage complexe qui incarne la figure de l'Autre dans le récit. Une véritable mise à distance s'élabore alors entre elle et le reste des personnages.

Une autre figure de l'altérité féminine dans le texte est le personnage de Marème Siga. Contrairement à ses frères et sœurs, Siga est la seule à avoir trois mères (Coura, Yaye Ngoné et Dib), sans qu'aucune d'elles ne soit sa véritable génitrice. Ses belles-mères font tout leur possible pour combler l'absence de sa mère, souvent au détriment de leurs propres enfants. Cependant, elle est rejetée et traitée différemment par celui qui l'intéresse le plus : son père, qui voit en elle un destin similaire à celui d'Elimane et d'Assane. Enchaînant les bêtises pour attirer l'attention d'Ousseynou, elle est perçue au village comme étant possédée, un mal que le père, pourtant un guérisseur réputé dans tout le pays, est incapable de soigner. Siga finit par quitter le village sans jamais donner de nouvelles après la mort de son père. Sa famille ne comprend pas son choix, ni la raison pour laquelle elle refuse de revenir ou de communiquer avec eux.

Au Vautrin, elle est la seule danseuse noire. Elle se distingue aussi par son refus de rejoindre les clients dans les chambres, contrairement à ses collègues. Même quand Denise cède devant le prince africain, Siga maintient fermement sa position et confirme sa singularité.

[33] Dans la préface de la traduction française de l'ouvrage de Phyllis Chesler intitulé *Les femmes et la folie*.

Son abstention, en plus de son allure unique, fait d'elle l'objet de désir de la clientèle : « *La machine à fantasmes exotiques explosa* » (p. 284).

Siga est une figure de l'altérité par subversion. En publiant son premier texte, *Élégie pour nuit noire*, en 1986, un récit autobiographique où elle raconte sans filtre sa vie à Dakar, Marème Siga D. se positionne en marge de la société, en désaccord avec les conventions sociales. Elle subvertit les règles de la pudeur en exposant des vérités jugées taboues. Pour Diégane, cette différence et le fait de dévier des attentes sont salvateurs pour la littérature du pays, apportant un renouveau et une authenticité : « *Siga D. sauvait la récente production littéraire sénégalaise de l'embaumement pestilentiel des clichés et des phrases exsangues, dévitalisées comme de vieilles dents pourries* » (p. 27). C'est cette audace qui fait d'elle une figure inquiétante, comparée à une « *pythonisse malfaisante »,* à une « *goule* » et à un « *succube* ». En conséquence, l'écrivaine est considérée comme étrangère, une figure menaçante pour la société sénégalaise.

De cette manière, la femme se révèle en tant qu'altérité dans le corpus. Qu'elle trouble les normes par sa liberté, comme Mossane, ou qu'elle défie les conventions par l'écriture, comme Siga, la figure féminine apparaît en décalage avec l'ordre établi, échappant aux catégories figées que la société lui assigne.

Les ragazzi

L'arrivée des ragazzi à Altino, bien que la ville accueille des migrants depuis une dizaine d'années, reste un événement exceptionnel pour lequel le maire, les forces de l'ordre et Santa Marta se mobilisent. Dans le cas de ces migrants, il s'agit clairement d'une « *altérité du dehors* ». À Altino, les ragazzi représentent l'homme étranger, venant d'un ailleurs lointain et différent. Pour certains Altinois, ils incarnent une forme d'altérité radicale (Jodelet, 2005), qui se manifeste par leur réduction à leur simple différence. Cette dernière concerne leur race, leurs spécificités culturelles et leur condition. Ils sont d'abord porteurs d'une altérité raciale qui se manifeste par une apparence et des propriétés physiques différentes de celles de la race blanche.

Dans cette perspective, Achille Mbembe parle de l'invention du « nègre » comme étant radicalement autre, un être appartenant à une seconde nature, à une autre humanité : « *La notion de race permet de se représenter les humanités non européennes comme frappées par un moindre être* » (2013, p. 35). Il désigne ce processus par le terme « *altruicide* ». Il s'agit du fait de considérer « *l'Autre non pas comme semblable à soi-même, mais comme un objet proprement menaçant dont il faudrait se protéger, se défaire ou qu'il faudrait simplement*

détruire » (Mbembe, 2013, p. 24). Denise Jodelet (2005), quant à elle, évoque la tendance des groupes d'accueil à préserver leur identité du double risque que représentent « les étrangers » : celui de l'assimilation par une quelconque similitude et de la reconnaissance d'une possible égalité. L'Étranger est donc : « *une menace pour l'intégrité* » (Jodelet, 2005, p. 28) de l'identité collective, d'où le rejet catégorique de sa présence : « *Cette situation a détruit la vie de certains* » (p. 104). L'une des manifestations de l'étrangeté radicale des réfugiés d'Altino, et donc de leur rejet, réside dans la résistance du groupe qui barricade l'entrée de la ville.

Les épreuves de leur périple accentuent encore leur apparence singulière. Les ragazzi ont les « *visages marqués par la fatigue* » et « *ils sentent encore la mer* » (p. 102). Le narrateur les décrit comme « *un échantillon de la misère humaine* » (p. 20). Cette altérité physique attire tant de regards. Entre curiosité et inquiétude, les habitants de la petite ville se rassemblent dans les rues, sur les balcons, devant leurs portes ou près de leurs locaux pour observer ces étrangers venus partager leur espace quotidien : « *Ils cessaient d'être un objet de fantasmes ou des rumeurs : ils étaient là ; ils marchaient devant eux, parmi eux, vers eux, contre eux* » (p. 75). La conception de l'Autre, jusque-là abstraite, nourrie de préjugés et d'exotisme, se transforme en une présence concrète et inévitable. Fantini est étonné de voir autant de gens s'intéresser au cortège des réfugiés, qu'il compare à un véritable spectacle.

De même, quand Jogoy s'évanouit sur la plage des nudistes, il est rapidement entouré par les baigneurs, stupéfaits de voir un homme noir dans un tel état. Avant de s'effondrer, il provoque un tel choc chez la première femme qui le voit qu'elle se met à crier en le pointant du doigt : « *À quoi devais-je ressembler pour lui faire si peur ? Était-ce mon visage marqué par la fatigue et les privations ? […] Je ne sais pas. Je voyais simplement que je l'avais effrayé* » (p. 146). Cette altérité radicale, révélée soudainement dans ce face-à-face, déstabilise la femme. Lévinas parle du « choc » qui résulte de la confrontation avec l'Autre. Dans cet extrait, Jogoy évoque son visage, marqué par les horreurs du voyage. Le visage, en tant qu'expression de la subjectivité, ne se résume pas seulement aux traits physiques. Il incarne l'infini de l'Autre, ce qui échappe à toute compréhension totale. C'est ce qui explique le bouleversement ressenti par la Sicilienne en se retrouvant face à ce radicalement Autre.

Toutefois, cette même proximité entre les deux mondes creuse de façon inattendue une distance nette entre eux, rendant leurs différences d'autant plus visibles, presque insurmontables :

> Ragazzi et Siciliens n'étaient pas les mêmes. Entre eux, n'éclataient d'abord, béantes, que les différences. Différences des corps et de ce qu'ils

> disaient, des visages et de ce qu'ils exprimaient, des attentes et de ce qu'elles cachaient, des passés et de ce qu'ils recouvraient. (p. 77)

Les différences ne concernent pas l'apparence uniquement, mais aussi d'autres dimensions de l'existence, à savoir les expériences vécues, les valeurs, les intentions et les attentes. Chaque élément évoqué par le narrateur ajoute une couche à la complexité de l'écart. Cela se manifeste dans le texte à travers les diverses réactions et conceptions des choses au sein des expériences communes. Les membres de l'association ne comprennent pas la réticence et la méfiance des ragazzi à leur égard. Ils ne comprennent pas pourquoi ces derniers acceptent l'aide d'une association chrétienne tout en refusant de se faire photographier pour le calendrier de Noël illustrant son travail, ni pourquoi ils désertent de plus en plus les cours d'italien, ni pourquoi ils refusent de participer à la vie sociale d'Altino.

L'association estime que résider temporairement à Altino offre aux réfugiés un peu de tranquillité et une meilleure opportunité d'obtenir les papiers, contrairement aux grandes villes. Toutefois, « *Se présenter la douleur d'autrui sur le modèle de la sienne propre n'est pas chose si aisée, car je dois me représenter des douleurs que je ne ressens pas sur le modèle des douleurs que je ressens* » (Wittgenstein, 2005, p. 249). Les ragazzi sont pressés de régulariser leur situation pour pouvoir aider leurs familles laissées en détresse derrière eux. L'attente devient de plus en plus insupportable, et l'excitation et l'espoir qui accompagnaient leur arrivée s'estompent progressivement. Désormais, ils ne sont plus sûrs d'obtenir les papiers. C'est pourquoi Salomon confie à Carla, lors du *giro case*, que, bien que l'objectif principal semble partagé en apparence, les ragazzi et les Altinois ne vivront jamais la même réalité.

Les ragazzi ireprésentent dès lors une altérité radicale, celle « du dehors ». Ils sont l'homme étranger, venu d'un Ailleurs géographique et culturel, dont le corps, les expériences, les valeurs et les attentes sont totalement différents.

Les *góor-jigéen*

Les orientations sexuelles qui dévient des normes établies sont considérées comme des passions perverses et anormales. Ces comportements, considérés comme des différences perturbantes, font de l'individu un Autre au sein de sa propre société et mettent à l'épreuve l'éthique collective. En ce sens, être « *góor-jigéen* » incarne une forme d' « altérité du dedans » dans les sociétés où l'hétérosexualité est la norme. Ce terme wolof est employé au Sénégal pour regrouper les différentes minorités sexuelles jugées étranges (homosexuels, travestis, lesbiennes…), comme l'explique Samba Awa Niang à Ndéné Gueye :

> Le mot *góor-jigéen* est problématique. Ça veut dire homme-femme, comme tu sais. Mais c'est quoi, un homme-femme ? Rien et tout à la fois. On met dans le mot *góor-jigéen* toute identité sexuelle qui n'est pas hétérosexuelle. Alors on m'appelle *góor-jigéen*, comme on nomme ici les homosexuels, les transsexuels, les bisexuels, les hermaphrodites et même les hommes un peu efféminés ou les personnes à l'allure androgyne. […] Ici, lorsqu'on n'est pas hétérosexuel, on est *góor-jigéen*. Il n'y a pas de place pour le reste, pour tous les autres types de sexualité que beaucoup d'hommes et de femmes vivent pourtant. (p. 118)

Le personnage souligne dans cet extrait que tout individu qui s'éloigne des règles de l'hétéronormativité est immédiatement catégorisé dans cette sorte d'exutoire nommé « *góor-jigéen* », un terme unique servant à désigner des sexualités diverses, en les opposant à l'hétérosexualité, considérée comme le pôle référentiel. En d'autres termes, l'individu est soit hétérosexuel, soit *góor-jigéen*.

De purs hommes met en scène plusieurs figures du *góor-jigéen*. Tout d'abord, la sexualité méconnue et refoulée de Ndéné, qui se croit pleinement hétérosexuel tout au long du texte. Le narrateur, attiré par le corps féminin et éprouvant du dégoût devant le masculin, ne doute pas de sa propre bisexualité et résiste à l'idée, malgré les accusations et les rumeurs. Il est perçu comme Autre par son entourage, parce qu'il choisit d'enseigner les poèmes de Verlaine à l'université, parce qu'il visite la maison d'Amadou, et parce qu'il est vu en compagnie de Samba Awa Niang. Ces éléments fournissent un terrain propice, et suffisamment de preuves, pour l'étiqueter comme *góor-jigéen*.

Ensuite, le texte présente deux femmes bisexuelles, Rama et Angela, qui vivent pleinement leur sexualité. En tant que partenaires l'une de l'autre, elles ont également d'autres partenaires des deux genres, s'éloignant ainsi des exclusivités et des conventions : « Of course. *Il faut être fou pour ne pas profiter de tout le plaisir que l'humain, homme ou femme, peut procurer et éprouver* » (p. 83). Le texte explore aussi l'homosexualité vécue clandestinement, à travers la relation de M. Coly et le jotalikat. Le collègue de Ndéné dissimule sa véritable orientation sexuelle sous les apparences du mariage, en prônant la discrétion et la prudence : « *Il y a beaucoup plus d'homosexuels qu'on ne le croit dans ce pays. Simplement, ils ont peur. Peur d'être confondus avec la minorité vulgaire, la plus bruyante, peur d'être tués* » (p. 147). De son côté, le jotalikat cache sa véritable identité sexuelle en se réfugiant derrière des discours fortement homophobes.

De plus, nous retrouvons la figure du travesti à travers le personnage de Samba Awa Niang, qui confie au narrateur qu'il n'est pas homosexuel, malgré son apparence et sa réputation de *góor-jigéen* le plus célèbre du pays. Par ailleurs, la figure de l'homosexuel est

également représentée à travers le célèbre poète Verlaine, dont l'enseignement est interdit à l'université, aux côtés d'autres écrivains « *dont l'homosexualité était avérée ou même soupçonnée* » (p. 43).

Enfin, le récit met en lumière des personnages homosexuels parce que les rumeurs les définissent ainsi. Il s'agit d'individus dont l'homosexualité n'a jamais été prouvée mais qui en subissent de graves conséquences. Ils sont considérés comme homosexuels par la force des rumeurs et des préjugés. C'est le cas d'Amadou, contre qui une rumeur infondée se répand. Il en tombe malade et les gens parlent de « *maladie honteuse* » : « *Puisqu'il était malade, c'était un* góor-jigéen. *À partir de là, il était mort* » (p. 131).

Le *góor-jigéen* incarne ainsi une figure de l'Autre, au cœur même des sociétés où l'hétérosexualité fait norme. En raison de sa différence perçue comme radicale, il devient un objet de rejet. Cette « altérité du dedans » dérange d'autant plus qu'elle met en tension les fondements mêmes de l'ordre social et moral. Le *góor-jigéen* n'est pas un étranger venu d'ailleurs : il est un proche, un ami, un voisin, un collègue, et c'est précisément cette proximité troublante qui rend son existence encore plus subversive.

En ce sens, Mohamed Mbougar Sarr déploie une pluralité de figures de l'Autre. Cette mise en récit de l'altérité trouve un prolongement dans l'écriture elle-même. À travers ses choix stylistiques et narratifs, l'écrivain façonne une esthétique unique, porteuse de différence, une dimension que nous analyserons dans ce qui suit.

2. Le labyrinthe textuel

« *Loué soit l'infini Labyrinthe* »
Jorge Luis Borges

L'univers romanesque sarrien, du point de vue de la narration, est constitué d'un ensemble de torsions qui reflète la complexité du récit de l'extrême contemporain et épouse parfaitement l'image d'un labyrinthe. En effet, la référence au labyrinthe est centrale chez l'auteur et revient sous différentes formes dans ses textes, notamment à travers les structures narratives désarticulées. L'un des plus anciens symboles universels, le labyrinthe représente un « *Réseau compliqué de chemins, de galeries dont on a peine à sortir* » (Le Robert, en ligne). Dans la tradition antique, le terme désigne une structure architecturale complexe qui se compose d'un ensemble de chambres et de passages, dont l'issue est difficile à trouver. Il est souvent associé au palais construit sous les ordres du roi Minos de Crète, où le Minotaure, une créature mi-

homme, mi-taureau, est enfermé. La structure du labyrinthe est si complexe que son propre architecte, Dédale, s'y trouve piégé.

La figure du labyrinthe est souvent convoquée en littérature pour symboliser, entre autres, l'enfermement, l'égarement, ainsi que les difficultés caractérisant la quête de soi et de vérité. D'un écrivain à un autre, le labyrinthe est déployé de différentes manières pour illustrer les dilemmes humains, selon les contextes et les préoccupations idéologiques et esthétiques. Dès lors, nous cherchons à examiner la manière dont cette figure prend forme chez Mohamed Mbougar Sarr, où elle se manifeste comme une véritable esthétique des dédales, tant les personnages que le lecteur se perdent dans un réseau complexe de significations.

Les trois textes constituant notre corpus s'inscrivent dans une démarche d'enquête et soulèvent un ensemble de questionnements. La récurrence du motif du labyrinthe permet d'embrouiller les esprits, de brouiller les pistes et de traduire la difficulté de la quête de vérité. Ce motif met en lumière les incertitudes et l'ambiguïté, propriétés essentielles qui accompagnent les enquêtes :

> À la croisée des sciences sociales, du journalisme et du roman noir, l'enquête est à nouveau une forme et un imaginaire majeurs de l'ère contemporaine qui donne à lire le cheminement d'une investigation, dans ses hypothèses et ses hésitations, ses tâtonnements et ses doutes. (Demanze, 2019, p. 11)

Dans *La plus secrète mémoire des hommes*, Diégane mène une enquête sur T.C. Elimane. Il tente de retracer son itinéraire et de restituer des vérités sur son existence mystérieuse. Son enquête débute par l'exploration de l'anthologie et se poursuit sur Internet. Une fois en France, il se tourne vers les archives de la presse, où il trouve un vieil exemplaire de l'enquête de Bollème et consulte les articles publiés au sujet d'Elimane et de son livre. Il rejoint ensuite Siga à Amsterdam pour compléter les pièces manquantes du puzzle. Diégane se rend enfin au Sénégal, jusqu'au village natal d'Elimane, pour découvrir les dernières révélations sur l'écrivain.

Ce personnage n'est pas le seul à partir sur les traces d'Elimane. D'autres personnages, comme Siga et Bollème, tentent avant lui de mieux le connaître et de dévoiler sa vérité. Siga avoue s'être rendue en France pour le chercher. Elle fouille les archives et prend contact avec Brigitte Bollème, dans l'espoir de découvrir plus sur son cousin, dont le silence laisse une empreinte permanente sur toute la famille. Bollème mène sa propre investigation en une dizaine d'années, dont elle publie les résultats sous le titre : « *Qui était vraiment le Rimbaud nègre ? Odyssée d'un fantôme* ». Ne pouvant atteindre directement Elimane, qui reste introuvable, elle

enquête auprès des intellectuels africains à Paris, interroge des critiques impliqués dans l'affaire et rencontre d'anciens employés de Gemini. Elle pousse sa recherche plus loin en se rendant à Cajarc, puis à Tharon, où elle rencontre Thérèse Jacob et réalise une interview avec elle. Enfin, elle enquête sur les suicides suspects liés à l'œuvre d'Elimane, qu'elle rapporte dans « *Rapport suicides ou meurtres* ». Tout cela est raconté dans la deuxième partie du « *Deuxième livre* » intitulée « *Enquêteuses et enquêtées* ».

Dans *De purs hommes*, Ndéné Gueye mène aussi sa petite enquête sur Amadou et sur le fait homosexuel au Sénégal. Cherchant à identifier la victime et à mieux la connaître, à comprendre les circonstances du fait, il interroge Rama qui le met en contact avec Angela. Cette dernière l'aide à trouver la mère d'Amadou, à qui il rend visite à plusieurs reprises pour discuter de son fils, de sa vie et des circonstances de sa mort. Le narrateur dresse un inventaire des événements récents liés à l'homosexualité, qui contribuent, d'une manière ou d'une autre, au destin tragique d'Amadou. Ndéné engage des discussions approfondies sur la situation avec plusieurs personnages, notamment Samba Awa Niang et M. Coly, qui lui permettent d'explorer les contours complexes de ce malentendu social.

Dans *Silence du chœur*, la dynamique de l'enquête est portée par Santa Marta qui, en essayant de préparer les ragazzi pour le passage devant les commissions, tente de reconstituer leur passé, les raisons pour lesquelles ils ont quitté leur pays, le tumulte de leur périple et leurs objectifs une fois arrivés en Sicile. Matteo Falconi, quant à lui, essaie de conduire une investigation primaire sur le massacre qui a eu lieu dans la *Tavola di Luca*, en posant des questions du côté des ragazzi comme du côté de Fabio Calcagno et ses complices, avant l'arrivée des enquêteurs et de la police scientifique de Catane.

Ces différentes enquêtes, en plus des questions qu'elles suscitent, permettent de formuler plusieurs hypothèses. Au cours des recherches, ces personnages-détectives émettent diverses théories. Nous pouvons citer celles qui concernent Elimane, soupçonné d'être le prince africain qui fréquente le Vautrin et l'étranger qui sauve Siga des rues de Dakar. Il est également suspecté de pratiquer de la magie noire et de pousser les critiques au suicide. Un autre exemple concerne Falconi, qui fait part à la presse de ses suspicions selon lesquelles les ragazzi pourraient être impliqués dans la tuerie.

Le parcours vers la vérité n'est pas linéaire. Il ressemble davantage à un labyrinthe, constitué d'un ensemble de détours, d'indices, de jeux de miroirs, d'ambiguïtés et de dissimulations. *La plus secrète mémoire des hommes* est élaboré d'un ensemble de lignes

narratives, de fils conducteurs qui se croisent, s'entremêlent et se cumulent pour former des chemins labyrinthiques menant au Minotaure qui occupe le centre. À cet égard, le personnage d'Elimane incarne cette figure mythique grâce à la dualité de son caractère, à la fois humain et inhumain. Son côté humain se manifeste dans sa représentation en tant que fils, ami, amant et écrivain, tandis que son côté sombre se révèle à travers ses actes de vengeance. Ainsi, le texte est cet ensemble de fragments égarés qui nécessitent une reconstruction, afin de voir le tableau complet. C'est l'effet de confusion et de dispersion qui est au rendez-vous dès les premières pages du récit. Une fraction de distraction suffit pour que le lecteur se perde entre les détails et les voix. Il reste donc en haleine, incertain de la direction sur laquelle il faut porter son attention.

Le « *Livre premier* » est divisé en deux parties, accompagnés d'un biographème. La première partie, intitulée « *La Toile de l'Araignée-mère* », s'ouvre le 27 août 2018 sur Diégane quittant Amsterdam, sur le point d'entreprendre son voyage vers le village d'Elimane, un voyage dont les détails ne seront révélés que dans le troisième et dernier livre. Le personnage revient ensuite sur la découverte du nom de l'écrivain lors de son internat militaire, sur sa quête pour le retrouver, notamment quand il s'installe à la capitale française, ainsi que sur la frustration créée par le manque d'informations. Dans cette section, Diégane évoque sa vie parisienne, la publication de son premier livre et ce qui en suit. Il y raconte sa rencontre déterminante avec Marème Siga D. qui lui remet enfin le livre tant recherché.

La deuxième partie prend la forme du journal estival de Diégane, couvrant la période du 11 juillet au 25 août 2018. Il y décrit l'impact du *Labyrinthe de l'inhumain* sur lui, le poussant à vouloir en savoir plus sur son écrivain. Le personnage y relate ses recherches du côté des parutions de l'année 1938 à la bibliothèque, la manière dont il partage le texte avec ses amis, ainsi que leurs diverses réactions. Cette partie dévoile des aspects plus intimes de sa vie, notamment sa relation avec ses parents, avec Aïda et avec son cercle d'amis. Il décide, enfin, d'accepter l'invitation de Siga de la rejoindre à Amsterdam. Le personnage poursuit sa quête en explorant les archives de la presse où il découvre les articles qui déclenchent toute la polémique autour du livre. Il partage ses découvertes avec le lecteur, les intégrant progressivement au fil de son journal, plutôt que de les livrer d'un seul coup. Parallèlement, Stanislas l'informe qu'Elimane aurait séjourné en Argentine au début des années 1950, une information qui paraît dans le *Journal* de Gombrowicz.

Diégane se trouve dans une posture de détective. Plutôt que de monopoliser la parole, il cède fréquemment son statut de narrateur au profit d'autres personnages, à travers l'enchâssement de récits. Sa méconnaissance des événements nécessite le recours à d'autres

foyers narratifs pour compléter le savoir et reconstituer la vie d'Elimane, un personnage qu'il ne rencontre jamais en personne. Diégane ne prend pas part aux centres d'intérêt de l'histoire d'Elimane, qui se situent dans des époques distantes de celle où il vit. Cela le place dans une position de découverte, où il se transforme en une instance réceptive qui absorbe les récits des autres pour illuminer son enquête. Il reste, cependant, un point de relais crucial entre le récit premier, celui de sa quête, et cette mosaïque de récits secondaires qui émergent à travers les voix des autres personnages-narrateurs. Diégane joue le rôle du fil d'Ariane qui empêche le lecteur de s'engouffrer dans les dédales narratifs et de perdre de vue le cadre général de l'histoire. Cela est assuré à travers l'insertion occasionnelle de passages réflexifs ou interrogatifs, ainsi qu'à travers des tournures telles que : « *Elle reprit* », « *Elle continua* » et « *Elle se tut* ». Ainsi, ce narrateur primaire est intradiégétique par rapport au récit enchâssant, mais extradiégétique par rapport au reste. Ces récits secondaires sont souvent introduits au cours de longs échanges entre les personnages. Si nous parlons de récits secondaires, ce n'est pas pour les minimiser par rapport au récit enchâssant, car ils se révèlent aussi cruciaux et d'une importance équivalente, voire supérieure, puisqu'ils éclairent sur la véritable histoire de T.C. Elimane, de l'écrivain et de l'homme.

Todorov, dans sa définition du personnage, affirme que « *Tout nouveau personnage signifie une nouvelle intrigue. Nous sommes dans le royaume des hommes-récits. Ce fait affecte profondément la structure du récit* » (1971, p. 37). Effectivement, chaque personnage ayant connu Elimane apporte sa pierre à l'édifice du récit, contribuant à réduire, voire à annuler la distance spatio-temporelle entre Diégane et l'objet de sa quête. Le changement de narrateur induit inévitablement des variations narratives qui s'entrelacent et enrichissent la structure du texte. Avec Diégane, qui représente le niveau I de la narration, six autres narrations se superposent sur quatre niveaux, intradiégétiques et métadiégétiques, les narrateurs étant Siga, Ousseynou, Bollème, la poétesse haïtienne, Thérèse Jacob et Dib. Au deuxième niveau, nous trouvons Siga et Dib qui s'adressent directement au narrateur primaire. Au troisième niveau se situent Ousseynou Koumakh, Brigitte Bollème et la poétesse haïtienne, qui échangent avec Siga. Enfin, au quatrième niveau, nous avons Thérèse Jacob qui dialogue avec Bollème. D'autres narrateurs, indépendants de cette hiérarchisation et dont le reste des personnages ignorent la prise de parole, interviennent également. Nous pouvons citer le deuxième biographème du texte où Mossane prend la parole à travers un monologue intérieur. Elle y exprime son amour et sa dévotion envers son fils, tout en évoquant l'attente qui la consume peu à peu. Elle se remémore la nuit où Ousseynou vient la chercher dans la grande ville du

nord. Il y a également le troisième biographème, où un narrateur omniscient et extradiégétique prend le relais et déstabilise davantage le lecteur. Ce narrateur n'apparaît qu'à ce moment du récit pour raconter le destin de Charles Ellenstein, en interpellant le lecteur : « *Le lecteur, qui est toujours perspicace, sait en ce point qu'Ellenstein n'écrivit jamais cette lettre à Thérèse Jacob […]* » (p. 260).

Dans le « *Deuxième livre* », nous assistons à un changement significatif dans l'instance narrative et réceptive, avec Siga qui prend directement la parole pour s'adresser à Diégane, endossant ainsi le rôle de Schéhérazade dans le texte. Elle se situe au niveau II de la narration : c'est elle, en tant que narratrice, qui établit le lien entre le récit premier, le niveau I de la narration, et les autres récits qui constituent les troisième et quatrième niveaux. C'est Siga, « *l'Araignée-mère* », qui détient les différents fils conducteurs. C'est pour cette même raison que Diégane décrit ses récits comme une « *Toile de l'Araignée-mère* ». Ce n'est qu'en avançant dans le texte que le lecteur réalise que ce n'est plus Diégane qui parle. À ce moment, l'impression de Diégane en tant qu'unique narrateur se dissipe. Le lecteur se retrouve soudainement en 1980, devant la porte de la chambre du vieux Ousseynou Koumakh. Le texte passe rapidement au Niveau III, avec Ousseynou qui prend le relais dans le deuxième chapitre et commence le récit destiné à sa fille. Il remonte dans sa narration jusqu'en 1940 pour parler de Mossane et de son silence. Il continue à remonter plus loin, jusqu'en 1888, pour raconter la naissance des jumeaux, pour parler de leur père, de leur mère et de leur oncle Ngor, ainsi que de leur enfance marquée de rivalités. Ousseynou parle de la séparation avec Assane, chacun choisissant un chemin différent de celui de l'autre, de son aveuglement et de son amour pour Mossane, qui le quitte pour rejoindre son frère. Le personnage relate ensuite ses tentatives décevantes de la retrouver.

Ce récit enchâssé, qui paraît au prime abord indépendant de la quête de Diégane et uniquement relié au personnage de Siga, se révèle progressivement comme étant étroitement lié à Elimane. Il ramène le lecteur vers les dédales de son histoire familiale, dévoilant ses fondations profondes. Mossane revient enceinte quelques mois plus tard, après qu'Assane ait choisi, en 1914, de partir à la guerre. À travers ce récit entre un père et sa fille, nous découvrons la naissance d'Elimane Madag Diouf, son enfance, jusqu'à ce qu'il reçoive en 1935 la proposition d'aller étudier en France et quitte le village, et les conséquences de ce départ sur toute la famille. La narration d'Ousseynou se suspend brusquement, ramenant le lecteur à Amsterdam en 2018, avec l'intervention inopinée de Diégane. Puis, la voix d'Ousseynou reprend pour évoquer le livre et la lettre envoyés en 1938, ainsi que sa décision de tout cacher

à Mossane. Il parle de l'état de Mossane, qui se détériore jusqu'à sa disparition en 1945. Le personnage finit par donner l'exemplaire du livre envoyé par Elimane des années plus tôt à sa fille.

Le récit de Bollème se situe également au niveau III. Siga raconte à Diégane comment elle part rencontrer Brigitte Bollème en 1985. Cette dernière prend la parole pour faire part de ses recherches sur Elimane, ce qui fait progresser le texte vers le niveau IV. À travers une séquence dialogique, Thérèse Jacob dévoile les premières années d'Elimane à Paris, sa rencontre avec ses éditeurs, sa démarche pour retrouver le corps de son père, les circonstances entourant la naissance de son livre, sa traversée de la polémique et enfin sa disparition de la scène littéraire.

Au même niveau qu'Ousseynou et Bollème se trouve la poétesse haïtienne qui raconte à Siga les années d'Elimane en Amérique latine, l'impact durable de l'affaire de plagiat sur lui, ainsi que sa volonté continue d'écrire. Le récit de la poétesse est introduit dans le « *Troisième livre* » et alterne avec celui de Diégane, qui ne reprend le pouvoir narratif qu'à ce stade. Dans ce dernier tiers du texte, Diégane va à la rencontre de Dib, qui lui raconte le retour d'Elimane au village, le silence et les remords qui marquent ses dernières années.

La confusion narrative, qui résulte de la fragmentation et de la résonance de plusieurs voix, s'accompagne d'une confusion d'ordre spatio-temporel, marquée par la rencontre et la fusion des espaces et des époques. Un dérèglement s'opère alors et donne lieu à des rencontres et des interactions entre des personnages issus de contextes différents, brouillant ainsi les frontières spatio-temporelles :

> Je le voyais désormais, étendu sur le canapé au pied duquel le pot en fer-blanc rempli de sable attendait ses gluantes humeurs. […] Sur le canapé, en guise de réponse aux propos de sa fille, une violente toux secoua le corps souffreteux d'Ousseynou Koumakh, mais il n'eut pas le temps de saisir le crachoir, et la salive visqueuse, roussâtre, jaillit de sa poitrine et fut expulsée avec tant de force qu'elle vint s'écraser aux pieds de Siga D. Elle ne bougea pas et poursuivit […] (p. 130)

Une fusion inattendue du présent et du passé se manifeste dans cet extrait à travers Diégane, qui, à Amsterdam en 2018, parvient à voir avec clarté Ousseynou Koumakh sur son lit de mort en 1980, dans son village au Sénégal, jusqu'au moindre détail de sa dégradation physique. Cette jonction est renforcée par l'image de la salive jaillissant de la poitrine d'Ousseynou, traversant le temps et l'espace, pour s'écraser aux pieds de Siga à Amsterdam. Cette image souligne la persistance des actes et des choix du passé, et révèle leur influence continue sur le présent.

Un autre exemple de cette architecture complexe réside dans l'alternance subtile entre la narration de Diégane à Dakar, en septembre 2018, et celle de la poétesse à Buenos Aires dans les années 1950 : « *Non, lui avait pourtant dit la poétesse haïtienne. Je ne me rappelle plus ces pages*, Corazón, *mais j'ai cherché à les retrouver. Je voulais surtout retrouver Elimane* » (p. 344). L'emploi du discours indirect libre illustre le passage fluide entre les narrateurs, les lieux et les temps. Il reflète, par conséquent, la dissolution narrative, temporelle et géographique du récit. Ce mélange crée un véritable labyrinthe spatio-temporel qui, en plus de l'instabilité des instances narratives, abolit toute linéarité et univocité du récit, le rendant plus complexe. Il accroît également le mystère entourant l'enquête, tout en intensifiant le suspense. De ce fait, le récit captive davantage le lecteur, qui se retrouve face à un véritable défi intellectuel.

L'anachronisme et la distorsion narrative caractérisent également *Silence du chœur*. Le récit est pris en charge par un narrateur omniscient et extradiégétique. Il commence par la description des ragazzi se reposant de leur périple, en mettant en lumière le désarroi du docteur Pessoto et de Jogoy face à l'événement. Dans le troisième chapitre, un nouveau personnage, Fantini, est introduit et le narrateur se concentre entièrement sur lui. À travers une analepse, il revient quarante-cinq ans en arrière pour raconter comment le poète s'installe à Altino. Le récit explique par la suite comment il cesse d'écrire quinze ans auparavant, sans fournir d'explication à ses admirateurs. Ce n'est pas le seul moment où l'instance narrative remonte dans le temps pour explorer des épisodes antérieurs et le passé de certains personnages. Elle le fait notamment au treizième chapitre, où elle retrace l'histoire familiale et le parcours d'Amadeo Bonianno depuis l'entre-deux guerres, lorsque son père décide de s'exiler à Genève. De plus, le narrateur omniscient raconte l'histoire de Sabrina et Maurizio, remontant vingt ans en arrière pour éclairer leur passé et l'origine de leur malentendu.

La temporalité du texte est également brouillée à travers une ellipse explicite, qui marque un laps de temps considérable entre la première et la deuxième partie du roman. Entre ces deux sections, une période de six mois est passée sous silence par le narrateur, ce qui crée un effet de discontinuité temporelle : « *ça fait six mois qu'ils sont là. Ils commencent à s'impatienter* » (p. 153). Par ailleurs, la dernière partie de la fiction suit une logique d'investigation criminelle. Tout commence par la découverte du massacre, qui déclenche une série d'efforts visant à reconstituer les faits. Falconi tente de rassembler les indices et d'interroger les suspects afin d'identifier les coupables. Ensuite, les noms des victimes sont officiellement annoncés, ce qui bouleverse davantage Altino. En l'absence d'indices et face au

silence des suspects, le suspense s'installe. Ce n'est que plus tard, quand Pessoto découvre le carnet de Jogoy, que des éclairages sont enfin apportés sur ce qui s'est réellement passé.

La narration prend différentes directions et se ramifie, notamment dans le cinquième chapitre, en se focalisant successivement sur divers personnages. Le narrateur se concentre d'abord sur sœur Maria, qui s'accroche à sa croix et ne se sent pas prête pour l'accueil ; puis sur Carla, qui est épuisée par les préparatifs ; ensuite sur Sabrina, qui s'inquiète de l'hostilité de certains habitants ; et enfin Jogoy, avec son travail de médiateur et les multiples langues qu'il maîtrise. Ce refus de se fixer sur une seule direction narrative contribue à une écriture labyrinthique, où le texte se déploie en multiples voies et permet d'explorer multiples facettes de l'histoire.

Le narrateur omniscient s'abstient soudainement et nous découvrons un nouveau texte : le récit de voyage de Jogoy Sèn, marquant ainsi un changement de l'instance et de l'univers narratifs. Il s'agit d'un passage de la troisième personne à une écriture intime, où le personnage raconte une partie de sa traversée. Ce récit, lui-même anachronique, interrompt à six reprises la continuité du récit principal, créant une rupture narrative et complexifiant la structure du texte, en mêlant différentes voix, espaces et temporalités au sein d'un même espace textuel. La narration première est en outre interrompue par d'autres textes insérés, notamment un article de presse annonçant la découverte des cadavres sur la place centrale, ou un autre évoquant l'élection d'un nouveau président à la tête de la CRISE.

Bien que le récit premier et celui de Jogoy semblent assez distincts, ils restent étroitement liés, notamment par quelques personnages qui figurent dans les deux textes, tels que Jogoy lui-même et Carla, et par des événements dont ils partagent la narration. En effet, c'est le narrateur omniscient qui décrit le début de la fête dans la *Tavola di Luca* après la victoire de l'équipe de football d'Altino, parle de l'enquête consécutive à la découverte des cadavres, des interrogatoires et des conséquences qui s'en suivent. Mais ce qui se passe réellement cette nuit-là n'est révélé au lecteur que bien plus tard, dans le dernier chapitre du récit de Jogoy. Ce décalage temporel contribue à la fragmentation du texte, ainsi qu'à l'entremêlement de ses différentes parties. C'est à travers des anachronies narratives introduites par les personnages de Falconi et de Mangialepre que nous revenons à l'arrivée des ragazzi et aux protestations auxquelles ils se sont heurtés. Lorsque Pessoto prend la parole, c'est pour exprimer son mal-être et son impuissance face au malheur des réfugiés. En permettant à ces personnages de s'exprimer, le texte crée une dispersion narrative qui reflète le bouleversement caractérisant la situation et en propose une vision plus nuancée.

Il arrive que la voix du narrateur se confonde avec celle des personnages. Il en est ainsi dans le douzième chapitre, où s'élabore une longue réflexion sur la mémoire des lieux. Ce n'est que plus tard que le lecteur découvre qu'il s'agit des pensées du poète : « *Giuseppe Fantini allait s'engager plus avant dans sa réflexion, dont il sentait bien qu'elle méritait un plus profond examen, des doutes et des nuances, mais celle-ci lui échappa* » (p. 116). Cette technique narrative crée une confusion entre la perspective de l'instance narrative et celle du personnage. Ce brouillage des voix augmente l'ambiguïté du texte et laisse le lecteur incertain quant à la source des réflexions.

Ndéné ne s'intéresse pas particulièrement à la question de l'homosexualité avant le jour où il regarde la vidéo d'Amadou. La persécution des homosexuels semble, en effet, être une réalité faisant naturellement partie du paysage social. Depuis le visionnage de la vidéo, le personnage se sent désemparé, comme pris dans un tourbillon de questionnements qui envahissent son esprit. L'angoisse surgit après la dissipation des évidences et laisse place à l'incertitude. Ce qui lui paraissait autrefois normal est désormais remis en question, l'entraînant dans un labyrinthe où chaque pas est incertain et dont la sortie semble difficile à atteindre.

D'après Jean-Claude Vareille (1980), « *Le labyrinthe unit la clôture [le cercle] et l'illimité [le dédale], ce qui rend son énigme encore plus irritante* » (Cité dans François, 2005, p. 79). Après la dispute avec Rama concernant sa banalisation de la profanation du cadavre d'Amadou, Ndéné continue de mener sa vie aussi normalement que possible. Il reprend son quotidien, se rend à l'université où il donne des cours et échange avec M. Coly, comme à leur habitude. Malgré l'apparence de normalité, la situation reste complexe. Son collègue rouvre de nouveau le sujet en l'informant de la note ministérielle. Ce même jour, le personnage assiste au *Sabar* animé par un *góor-jigéen*, À la mosquée, le prêche aborde également les récents événements liés à l'homosexualité. Alors que le prêche de son père avance, le narrateur se trouve ramené au point du départ : la vidéo qui continue de le hanter. Ainsi, la question surgit de tous les coins de sa vie : dans sa propre maison, dans son quartier, à l'université, à la mosquée et à la maison familiale.

Le personnage est comme enfermé dans un parcours clos mais progressif, un labyrinthe dont il est prisonnier. Dans ce labyrinthe qu'est le phénomène homosexuel au Sénégal, Ndéné évolue dans un mouvement circulaire dû à la difficulté de trouver une issue. C'est ainsi qu'il regarde la vidéo de l'exhumation une dizaine de fois, et qu'il retourne constamment à la maison maudite : « *Quelques jours plus tard, je suis retourné chez la mère d'Amadou, seul cette fois. J'ignorais pour quelle raison précisément* » (p. 137). Cette volonté de comprendre les enjeux

de la question conduit le narrateur à explorer les dédales du phénomène et la profondeur du sujet, notamment à travers ses échanges avec Samba Awa, avec Angela et avec la mère d'Amadou.

Ndéné habite un labyrinthe, composé des lieux qu'il fréquente : la mosquée, le bar, l'université, son appartement et la maison familiale, autant d'espaces radicalement différents et souvent antagonistes. À chaque déplacement, le personnage passe d'une dimension à une autre et différentes ambiances se croisent. Il s'agit de va-et-vient qui créent différents chemins entrelacés et reflètent une véritable crise de l'orientation, caractéristique éminente du labyrinthe. Ces espaces hétérogènes ne lui offrent aucune possibilité d'ancrage, ni de trajectoire droite. Dakar devient une ville-labyrinthe où il est difficile de trouver une direction claire.

Le texte est aussi le lieu de la rencontre avec un monstre, incarnant la part inhumaine et le visage terrifiant de la société. La violence, physique et verbale, est omniprésente, se manifestant tant au niveau de la forme qu'à celui du fond. À travers une esthétique de la violence, le récit met en scène des actes brutaux qui incarnent une purge orchestrée par l'ensemble de la société, marquée par des sacrifices et une annulation de la loi : « *[…] quelque chose de monstrueux semblait gésir dans les profondeurs de la fosse et de la foule* » (p. 12). Ndéné décrit minutieusement l'acte de déterrement, où un mélange de haine et d'acharnement s'empare des auteurs du fait. Il exprime pareillement le sentiment d'incompréhension, d'effroi et de dégoût que cette scène suscite en lui.

À côté d'Amadou, d'autres individus subissent également des actes de violence active et directe. Nous pouvons notamment évoquer le groupe de jeunes qui, après avoir surpris une célébration de l'union de deux hommes, lynchent tous les participants. L'un des mariés perd un œil, tandis que l'autre, désespéré, se jette du quatrième étage pour se retrouver entre les mains d'un autre groupe qui l'attend en bas et le brutalise davantage. L'un des invités se retrouve dans le coma, et d'autres sont emprisonnés. De plus, une vidéo montrant deux femmes ensemble, découverte par un internaute, provoque l'arrestation et l'hospitalisation d'une dizaine de femmes en raison de leur ressemblance avec celles figurant dans la vidéo. M. Coly, quant à lui, est hospitalisé après avoir subi plusieurs traumatismes qui entraînent la perte d'un œil et une partie de sa mémoire. Enfin son ami, le jotalikat, trouve la mort.

En ce qui concerne le narrateur lui-même, il est la cible d'une violence psychique, puis verbale, générée d'abord par l'atmosphère générale, puis par la rumeur qui l'entoure. À l'université, il est impliqué dans une altercation violente avec ses étudiants au sujet de ses choix

de textes. Il est obligé ensuite de quitter la maison familiale après la dispute avec son père. La violence arrive jusqu'à sa porte d'entrée, sur laquelle des insultes sont inscrites par des excréments. L'espace textuel est, dès lors, envahi par une « *rumeur profonde et inhumaine* » (p. 13). De plus, cette violence omniprésente crée une impossibilité de fuite : « *je vis le corps nu du mort, […] je fermai les yeux pour lui échapper, je ne le vis que mieux, tout mort et tout nu sous mes paupières closes, pure image mentale qui me colla aux neurones* » (p. 14), et le personnage demeure dans le labyrinthe.

En quittant Dakar, le narrateur pense échapper à ce labyrinthe, mais la réalité le rattrape plus durement quand il découvre son propre désir homosexuel. Ce voyage, initialement envisagé comme une fuite, l'entraîne au contraire dans un dédale intérieur. Il se trouve confronté à des désirs qu'il n'anticipe pas et les murs se resserrent autour de lui. À son retour, l'enfermement dans le labyrinthe se confirme avec les événements survenus à M. Coly et au jotalikat, renforçant le sentiment d'impossibilité d'échapper à cette spirale.

Malgré la linéarité qui caractérise l'ordre général du récit, quelques retours en arrière viennent interrompre la chronologie des événements. Ndéné revient, par exemple, sur la mort de sa mère et sur les premières années après son retour de France. Il se penche également sur les événements liés au fait homosexuel, qui exacerbent les hostilités et les tensions à Dakar.

L'écriture sarrienne est donc ce labyrinthe textuel qui, par sa structure complexe et enchevêtrée, plonge les personnages et le lecteur dans un tourbillon d'événements, de réflexions et de sentiments. Ce labyrinthe, en tant que forme littéraire, rejette la linéarité au profit d'une exploration fragmentée, où chaque détour ouvre de nouvelles perspectives.

3. Démarche intertextuelle et résonances littéraires

« Toute écriture est collage et glose, citation et commentaire »

Antoine compagnon

Une autre caractéristique essentielle de l'écriture sarrienne est l'abondance des références littéraires. Ses œuvres intègrent souvent d'autres textes et évoquent une variété d'auteurs, ce qui apporte une dimension enrichissante et témoigne de sa culture littéraire solide et diversifiée. Dans une interview[34] accordée à Ricarson Dorcé, Mohamed Mbougar Sarr définit la littérature comme « *un lieu de savoir* » qui permet de mieux comprendre soi-même, les hommes et le monde. Il insiste sur le fait que chaque livre, qu'il soit lu ou écrit, apporte de nouveaux

[34] https://www.acfas.ca/publications/magazine/2023/03/mohamed-mbougar-sarr-litterature-lieu-savoirs

apprentissages. Dès lors, l'auteur n'hésite pas à mettre ses connaissances au service de l'écriture et à élargir l'horizon de ses lecteurs.

La théorie littéraire nous apprend que le concept d'intertextualité est dérivé des travaux du théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, pour qui la parole est fondamentalement basée sur l'interaction verbale. Selon le théoricien, chaque discours est en dialogue permanent avec d'autres discours et ne peut être entièrement autonome, ce qui l'amène à définir son concept clé, le dialogisme : « *Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui le mènent vers son objet et il ne peut pas entrer avec lui en interaction vive et intense* » (Todorov, 1981, p. 98). Julia Kristeva, s'inspirant des réflexions de Bakhtine, introduit au cours des années 1960 le terme « intertextualité » dans le champ littéraire français. Elle soutient que tout texte est en rapport avec d'autres textes, à travers un ensemble de références à ces textes qui lui sont antérieurs ou contemporains : « *[…] tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* » (Kristeva, 1969, p. 146). Cependant, le degré de référence et d'influence reste relatif d'une œuvre à une autre, oscillant entre citation, référence, allusion et parodie, ainsi que d'autres formes d'interaction : « *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur* » (Sollers, 1968, p. 75). Dès lors, la mise en écho d'un texte avec d'autres textes enrichit le sens et peut éventuellement orienter l'interprétation : « *[…] l'intertextualité : il s'agit d'un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire* » (Riffaterre, 1981, pp. 5-6).

La citation se présente de manière récurrente dans le corpus. Elle constitue l'une des formes d'intertextualité explicite, qui consiste en l'insertion de passages d'autres textes dans le corps d'un texte, généralement à l'aide de guillemets et du style direct. Nous la trouvons d'abord sous forme d'épigraphe, puis à l'intérieur même des textes. L'épigraphe est définie comme « *une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou en partie d'œuvre* » (Genette, 1987, p. 134). Selon Genette, « *l'épigraphe liminaire est, pour le lecteur, en attente de sa relation au texte* » (1987, p. 139), autrement dit, elle possède une dimension anticipative qui offre au lecteur une idée de l'œuvre. Suivant la généalogie de Genette, l'épigraphe relève plutôt d'une pratique paratextuelle, celle qui concerne l'environnement textuel immédiat (titre, sous-titre, avant-propos, préface, épigraphe, couverture, etc.).

Les deux épigraphes qui ouvrent *Silence du chœur* et *La plus secrète mémoire des hommes* annoncent, chacune, un aspect essentiel de l'intrigue. C'est une citation de l'*Énéide*

(VI, v. 673) de Virgile, en latin puis en français, qui se trouve en tête de *Silence du chœur* : « *Personne n'a de demeure fixe ; nous habitons dans les bois sacrés opaques* ». Elle évoque l'impossibilité pour les ragazzi de trouver refuge à Altino ou ailleurs, leur errance et leur dérive tout au long du récit. L'idée des « *bois sacrés opaques* » fait également écho à la fin de l'histoire, lorsque Jogoy se retrouve seul dans un petit bois en contrebas de la *villa*, qui le protège des larves de l'Etna.

Les citations à l'intérieur du texte proviennent de multiples sources. Des versets bibliques viennent enrichir l'échange entre le curé et Salomon, deux hommes religieux aux perceptions différentes. Le verset extrait de *Matthieu, 10:34* « *Ne croyez pas que je sois venu apporter la paix sur la terre ; je ne suis pas venu apporter la paix, mais l'épée…* » (p. 262), et celui de *Romains, 12:19* : « *ne vous venger point vous-mêmes, mes bien-aimés, mais laissez agir la colère ; car il est écrit…A moi la colère, et à moi la rétribution…* » (p. 263), sont utilisés pour étayer les propos des deux personnages. La question de la vengeance est centrale dans ce dialogue. Salomon invoque les versets pour justifier son désir de vengeance, tandis que le curé tente d'apaiser sa colère et prône la retenue.

La fiction étant principalement placée en Sicile, la référence à la littérature italienne est omniprésente. Des vers de *La Divine Comédie* de Dante, décrivant Charon, le nocher des Enfers, résonnent dans le texte en italien : « *Ed ecco verso noi per nave/ un vecchio, bianco per antico pelo/ gridando : "Guai a voi anime prave ! …"* » (p. 274), accompagnés de la traduction française de Jacqueline Risset (2010) en bas de page : « *Et voici s'avancer vers nous dans un bateau/ un vieillard blanc d'antique poil/ criant : "gare à vous, âmes méchantes… !"* ». Ces lignes reviennent à l'esprit de Fantini alors qu'il contemple son vieil ami Amedeo, la Bible entre les mains. Avec son air grave et sérieux, le curé lui paraît comme un « *gardien de l'au-delà* » et ces vers semblent le décrire à la perfection.

Au fil de leur conversation, alors qu'Amedeo Bonianno exprime sa détresse, désabusé par l'épreuve de l'accueil des ragazzi, d'autres lignes de *La Divine comédie* traversent le texte et résonnent avec l'état d'âme du curé : « *… non isperate mai veder lo cielo/ I'vegno per menarvi a l'altra riva/ Ne le tenebre etterne, in caldo e'n gelo…* » (p. 277). Dans la traduction française, ces vers sont rendus ainsi : « *… n'espérez pas voir un jour le ciel : / je viens pour vous mener à l'autre rive / dans les ténèbres éternelles, en chaud et gel…* » (p. 277). Malgré son dévouement envers les jeunes réfugiés, Bonianno est submergé par leurs histoires tragiques et par l'incompréhension de l'Occident face à la détresse de cet Autre qu'il tente d'accueillir. Le contraste entre la chaleur et le froid dans les vers de Dante symbolise le tourment intérieur

que traverse le personnage, tiraillé entre son engagement humaniste et religieux, et la réalité de la situation.

Carla, pensant au curé après sa mort, se rappelle de ce passage qu'elle avait lu dans *À la recherche du temps perdu* (1914) de Marcel Proust, dédié aux nerveux : « *à cette famille magnifique et lamentable qui est le seul de la terre* » (p. 332). Elle déplore la perte de Bonianno, avec qui elle partageait cette sensibilité. Une forme de compréhension mutuelle liait Carla au curé, notamment au sujet des ragazzi, née de leur volonté commune de les aider.

Dans le cas de *La plus secrète mémoire des hommes*, l'épigraphe est extraite de l'œuvre de Roberto Bolaño, *Les détectives sauvages* (1998), dans la traduction française de Robert Amutio, parue en 2006. C'est de cette même citation que le titre du roman est dérivé :

> Un temps la Critique accompagne l'Œuvre, ensuite la Critique s'évanouit et ce sont les Lecteurs qui l'accompagnent. Le voyage peut être long ou court. Ensuite les Lecteurs meurent un par un et l'Œuvre poursuit sa route seule, même si une autre Critique et d'autres Lecteurs peu à peu s'adaptent à l'allure de son cinglage. Ensuite la Critique meurt encore une fois et les Lecteurs meurent encore une fois et sur cette piste d'ossements l'Œuvre poursuit son voyage vers la solitude. S'approcher d'elle, naviguer dans son sillage est signe indiscutable de mort certaine, mais une autre Critique et d'autres Lecteurs s'en approchent, infatigables et implacables et le temps et la vitesse les dévorent. Finalement l'Œuvre voyage irrémédiablement seule dans l'Immensité. Et un jour l'Œuvre meurt, comme meurent toutes les choses, comme le Soleil s'éteindra, et la Terre, le Système solaire et la Galaxie et la plus secrète mémoire des hommes. (Roberto Bolaño, *Les Détectives sauvages*)

L'extrait évoque le caractère transcendant de la littérature, qui résiste au temps, se renouvelle et survit aux critiques et aux différentes générations de lecteurs. Il met également en lumière une littérature capable de dissiper les illusions des lecteurs et de leur ouvrir la voie à des révélations majeures. Pourtant, tout est voué à une disparition finale, et même les grands textes demeurent soumis au déclin inhérent à toute l'existence. C'est ainsi que *Le Labyrinthe de l'inhumain*, d'abord accompagné et scruté par la critique, finit par sombrer dans l'oubli et se dissoudre dans l'indifférence. Toutefois, sa lecture se réactualise d'une génération à une autre, portée par des lecteurs « *infatigables et implacables* », comme Siga et Diégane, qui persistent dans leur volonté de comprendre l'œuvre. Ces lecteurs, aussitôt plongés dans le texte, vivent un bouleversement de leurs perceptions et de leurs convictions. L'expérience de la lecture devient alors une mort initiatique, marquant un nouveau départ.

Cette épigraphe n'est pas le seul lien avec l'œuvre de Bolaño. Nous retrouvons une similitude dans l'intrigue, dans la structure complexe du roman et dans son aspect polyphonique, car l'histoire des *Détectives sauvages* est à son tour racontée de multiples

perspectives. En effet, le roman de l'écrivain chilien Roberto Bolaño est divisé en trois grandes parties. La première partie représente le journal intime de Juan Garcia Madero, un jeune étudiant qui, après avoir rencontré Arturo Belano et Ulises Lima, abandonne ses études pour les rejoindre dans la recherche de la mystérieuse poétesse Cesàrea Tinajero. La deuxième partie, intitulée « *Les détectives sauvages* », propose une série d'entretiens avec des individus ayant croisé le chemin des protagonistes. Enfin, la dernière partie reprend le journal du jeune étudiant, dans un cadre temporel postérieur à celui de la première section, et relate la suite et la fin du voyage. C'est une structure narrative rappelle celle adoptée dans *La plus secrète mémoire des hommes*.

L'œuvre de Sarr intègre d'autres citations, dont celle du poète tchèque Vladimir Holan : « *De l'esquisse à l'œuvre, le chemin se fait à genoux* » (p. 358), que Sábato utilise pour encourager la poétesse haïtienne lors de ses premiers essais littéraires. Une phrase tirée de la lettre de Hugo au capitaine Butler, à propos du Palais d'Été, est reprise par Chérif dans sa critique des dirigeants, à la suite du discours du chef d'État : « *Les crimes de ceux qui mènent ne sont pas la faute de ceux qui sont menés* » (pp. 361-362). Par ailleurs, Musimbwa cite la conclusion du *Tractatus* du philosophe Ludwig Wittgenstein dans sa lettre adressée à Diégane, lorsqu'il évoque la tragédie de sa famille : « *Sur ce dont on ne peut pas parler, il faut garder le silence* » (p. 421). D'autres citations apparaissent également comme slogan lors de la marche du 9 septembre, comme celle de Frantz Fanon : « *chaque génération doit, dans une relative opacité, découvrir sa mission, la remplir ou la trahir* », ou encore celle de Thomas Sankara : « *l'esclave qui n'est pas capable d'assumer sa révolte ne mérite pas qu'on s'apitoie sur son sort* » (p. 343).

Une autre forme explicite d'intertextualité élaborée dans le corpus est la référence à d'autres textes et auteurs. Il est désormais établi que *Le Labyrinthe de l'inhumain* fait écho au *Devoir de la violence* de Yambo Ouologuem, lauréat du prix Renaudot 1968, et accusé de plagiat. De manière similaire, le livre d'Elimane est proposé pour le prix Goncourt, avant d'être disqualifié pour « *pillages littéraires* ». Ce n'est pas le seul texte d'Ouologuem dont les traces sont visibles dans *La plus secrète mémoire des hommes*. *Lettre à la France nègre* (1969) y est pareillement évoqué. Cette œuvre rassemble treize lettres dans lesquelles l'auteur dénonce l'hypocrisie qui caractérise les relations entre Blancs et Noirs. À son tour, Sarr condamne ces faux-semblants à travers les discours et le destin de ses personnages, comme en témoigne l'extrait suivant :

> Mais méfiez-vous, vous écrivains et intellectuels africains, de certaines reconnaissances. Il arrivera bien sûr que la France bourgeoise, pour avoir bonne conscience, consacre l'un de vous, et l'on voit parfois un Africain qui réussit ou qui est érigé en modèle. Mais au fond, crois-moi, vous êtes et resterez des étrangers, quelle que soit la valeur de vos œuvres. (p. 72)

Stanislas met en garde son colocataire, Diégane, contre la manière dont le milieu littéraire français accueille les écrivains africains, perçus comme des étrangers et systématiquement réduits à leur simple différence. Ces auteurs peinent ainsi à être reconnus pour leur talent, comme en témoigne le cas d'Elimane : « *on ne l'en a que mieux renvoyé à sa négreur* » (p. 422). Le destin d'Elimane rappelle également celui de René Maran, auteur de *Batouala* et lauréat du prix Goncourt 1921. La publication de ce roman provoque un scandale, alimenté par des considérations raciales. À cet égard, Maran est accusé de plagiat et d'avoir eu recours à un « nègre littéraire ».

Auguste-Raymond Lamiel surnomme Elimane le « *Rimbaud nègre* », un homme qui « *a tout lu, d'Homère à Baudelaire, absolument tout* » (p. 297). Le capitaine Josef Engelmann, quant à lui, l'associe au personnage d'*Igitur*, « *celui qui a descendu les escaliers de l'esprit humain, qui est allé au fond des choses* » (p. 255), en référence directe à l'œuvre de Mallarmé. L'allusion au poète est solide dans le texte. L'officier allemand, grand francophile, compare Elimane à un « *poème mallarméen* ». Il informe Claire Ludig que l'Africain est en train d'écrire « *le Livre, celui auquel le monde doit aboutir* » (p. 255). Ce parallèle entre Elimane et Mallarmé est frappant. Cette idée fait écho au projet littéraire de Mallarmé et à sa conception de l'écriture, particulièrement à sa célèbre formule selon laquelle : « *tout, au monde, existe pour aboutir à un livre* » (Mallarmé, 1897, p. 285). Dans le premier biographème constitué d'extraits du journal de T.C. Elimane, le personnage laisse transparaître ses ambitions poétiques, qui le poussent à vouloir écrire le livre essentiel et unique :

> Tu voudrais n'écrire qu'un livre. Tu sais au fond de toi qu'il n'y en a qu'un seul qui compte : celui qui engendre tous les autres ou que ceux-ci annoncent. Tu voudrais écrire le biblicide, l'œuvre qui tuerait toutes les autres, effaçant celles qui l'ont précédée et dissuadant celles qui seraient tentées de naître à sa suite, de céder à cette folie. En un geste, abolir et unifier la bibliothèque. (p. 119)

De même, dans sa lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885, Mallarmé évoque sa volonté d'ériger un unique monument littéraire et intellectuel, ce qui reflète son ambition de créer une œuvre totale et universelle, un Livre qui serait la somme de toutes les expériences littéraires :

> J'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste […] un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre,

> architectural et prémédité […]. J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. (Mallarmé, 1885, p. 788)

Sarr se réfère à Borges à travers l'omniprésence du motif du labyrinthe. Il évoque, en outre, sa nouvelle *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* (1939). En effet, Diégane recopie sur son ordinateur *Le Labyrinthe de l'inhumain* et compare cela à la réécriture à l'identique de l'œuvre de Cervantès que tente Ménard : « *j'en suis l'auteur, comme le Pierre Ménard de Borges fut l'auteur du* Quichotte » (p. 108). D'autres noms de grandes figures de la littérature mondiale sont mentionnés dans le texte, notamment ceux liés à la revue *Sur*[35], comme Mallea, Bioy, Victoria et Silvina Ocampo, ainsi que ceux de la sphère européenne, tels que Milan Kundera, Roger Caillois, Aldous Huxley et René Étiemble.

La référence aux écrivains est un point central dans *De purs hommes*. Le nom de Verlaine est au cœur de la dispute de Ndéné avec ses étudiants. L'enseignement de ses textes est la raison de la suspension du personnage de l'université : « *J'ai fait une introduction aux poètes maudits. Verlaine….* » (p. 27). En effet, le nom du poète figure dans une longue liste d'auteurs interdits d'enseignement, en raison de leur orientation sexuelle. Au cours de cette dispute, Raphaël Ndiaye, l'un des étudiants du narrateur, évoque un épisode biographique célèbre : l'altercation du 10 juillet 1873, lorsque Verlaine tire sur Rimbaud avec un pistolet. Mais la vie privée du poète importe peu au professeur, qui s'attache avant tout à l'aspect créateur. C'est pourquoi Ndéné invoque Proust pour justifier son choix :

> J'avais envie de répondre aux élèves, comme Proust le fit à Sainte-Beuve, qu'il y avait deux hommes chez un écrivain : l'homme ordinaire, […] le moi social, donc, et l'artiste, le moi profond, celui qui crée, travaille à dire le monde, cherche en lui la beauté, quitte à fouiller dans la laideur. Chez Verlaine, j'aimais le poète, l'homosexuel m'importait peu. (p. 75)

Ndéné évoque d'autres poètes, notamment le poète français Saint-Pol-Roux, que Coly préfère largement à Mallarmé et Laforgue. Il le considère comme un poète unique, tandis que le narrateur le juge « *sans influence* ». Leur amitié se consolide grâce à leur passion commune pour la littérature, qui alimente leurs échanges et leurs débats sur les poètes qu'ils admirent. Ndéné Gueye fait également référence à d'autres écrivains, comme Flaubert, pour critiquer l'insensibilité de ses étudiants face aux textes littéraires, et pour questionner l'utilité de l'enseignement d'une littérature étrangère.

Des noms d'écrivains figurent également dans *Silence du chœur* : « *Le poète lut la plus belle oraison funèbre que l'on n'eût jamais prononcée depuis celle que Victor Hugo dit à*

[35] Une revue littéraire fondée en 1931 à Buenos Aires par Victoria Ocampo.

l'enterrement de Balzac » (pp. 325-326). L'éloge funèbre de Fantini à son ami défunt s'élève à celle de Victor Hugo, ce qui souligne la grandeur de l'hommage et l'éloquence poétique du personnage.

Les réfugiés d'Altino, surnommés les ragazzi, rappellent le titre du roman de l'écrivain italien Pier Paolo Pasolini, publié en 1955, qui retrace le vécu d'un groupe de jeunes marginaux dans les banlieues de Rome de l'Après-guerre. L'œuvre dépeint leur errance, leur misère, et l'incertitude pesant sur leur avenir. De façon similaire, Altino apparaît comme un lieu de déracinement et de désenchantement pour les ragazzi, dont le destin demeure incertain. La petite ville est comparée à un vers des *Géorgiques* de Virgile, un poème célébrant la beauté de la nature tout en soulignant la lutte constante contre ses forces. De même, Altino dissimule derrière ses paysages enchanteurs des épreuves pour ces jeunes Africains, qui se battent contre des obstacles socio-économiques. Ainsi, cet espace devient le terrain d'un combat quotidien.

En plus des références culturelles, notamment celles liées à la tradition orale africaine, les mythes viennent enrichir et structurer les trois récits. Le mythe du labyrinthe, en particulier, y occupe une place centrale. Il inspire non seulement les structures narratives, mais se manifeste également à travers les personnages d'Elimane et de Ndéné, qui abritent une part sombre et monstrueuse en eux-mêmes, incarnant dès lors la figure du Minotaure.

La rivalité fraternelle de Caïn et Abel se reflète dans la relation entre Assane et Ousseynou. Comme dans le mythe fondateur, cette relation est marquée par la jalousie et la comparaison incessante. Ousseynou, considéré comme le cadet selon la tradition, se sent rejeté et relégué dans l'ombre de son frère, nourrissant ainsi un ressentiment. Contrairement à Abel, Assane choisit délibérément d'aller vers la mort en partant faire la guerre en France.

Le mythe de la tour de Babel est explicitement présent dans *Silence du chœur*. Il illustre l'incompréhension qui caractérise les relations entre les personnages. Cette confusion découle, d'une part, de la diversité des langues, et d'autre part, de celle des perspectives. Les ragazzi, venus de différentes aires linguistiques, montrent cette diversité : « *Plusieurs langues se croiseraient dans le hangar, le transformant en une étrange Tour de Babel qui aurait atteint le ciel malgré le brouillage opéré par Dieu* » (p. 27). En effet, l'histoire biblique raconte que, par vanité humaine, les Babyloniens décident de construire une tour qui toucherait le ciel. Alors que : « *Tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots* » (Genèse, 11 : 1-9), la *lingua adamica*, Dieu décide de punir les hommes en les dispersant sur la terre et en diversifiant les langues. Ainsi, ils sont condamnés à ne plus se comprendre : « *Babel tremble. Babel*

tombera » (p. 153). Personne ne comprend Jogoy lorsqu'il s'exprime en sérère. Les Altinois ne saisissent pas les comportements et les motivations des ragazzi, tandis que ces derniers peinent à comprendre la haine de certains et la raison pour laquelle leur situation reste inchangée.

Lors de la fête à la *Tavola di Lucia*, un tumulte intérieur s'empare de Gianni en voyant Lucia se diriger vers Fousseyni, bien qu'il soit lui-même l'homme du match. Sa détresse est si intense que le narrateur le compare à Cerbère, le chien mythique à trois têtes qui garde la porte des Enfers : « *La main toujours en l'air, bêtement immobile, Gianni sentit monter en lui un monstrueux sentiment dont les trois têtes, Peine, Jalousie et Colère, s'entredévoraient, formant un Cerbère ensauvagé et dément qui gardait son enfer intérieur* » (pp. 416-417). Ne trouvant pas la reconnaissance de la femme qu'il aime, le personnage se retrouve pris dans une lutte dévastatrice.

Enfin, l'Etna est associé à plusieurs figures mythologiques. Selon la mythologie grecque, le volcan abrite l'atelier d'Héphaïstos, fils de Zeus et d'Héra et dieu du Feu. Les éruptions de l'Etna sont interprétées comme le résultat de ses activités. C'est également le lieu d'emprisonnement de Typhon, fils de Gaïa et de Tartare, l'un des monstres les plus redoutables. Les éruptions du volcan sont perçues comme les mouvements de Typhon, crachant des flammes dans sa fureur : « *Un bruit soudain l'interrompit. Il provenait de l'Etna. C'était moins une vraie éruption qu'une suite d'explosions brèves mais fortes, comme si le volcan était subitement pris d'une violente quinte de toux sèche* » (p. 118). Portées par les tensions vécues par les personnages à Altino, les éruptions de l'Etna sont fréquemment mentionnées, notamment celle qui finit par ravager la petite ville.

Dans *La plus secrète mémoire des hommes*, de grandes figures appartenant à l'histoire littéraire mondiale subissent un processus de fictionnalisation et apparaissent comme des personnages. Cela amène parfois le lecteur à s'interroger sur l'authenticité de certains faits et de l'histoire en général, ce qui produit un enchevêtrement entre fiction et réalité.

La première œuvre de l'écrivain fictionnel William K. Salifu, *La mélancolie du sable*, rencontre un succès retentissant. Traduit en quarante langues, le livre est salué par un ensemble de grands écrivains du monde entier, dont Vergas LIosa, Rushdie, Toni Morrison et Coetzee, Le Clézio, Susan Sontag, Wole Soyinka, Doris Lessing et Naipaul. Ses œuvres suivantes sont, cependant, jugées moins intéressantes que la première. Dès lors, des suspicions naissent sur le fait qu'il soit réellement l'auteur du premier texte. La manière dont ces informations sont

présentées, tel un travail de documentation, incite le lecteur à se demander si Salifu existe réellement :

> Salman Rushdie fit un tweet laconique et assassin, que Stephen King et Joyce Carol Oates retweetèrent. Le vieux et nobélisé Naipaul ricana et eut une phrase qui commençait par : « J'avais été surpris par la qualité du premier livre de l'Africain Salifu », et s'achevait quelques cruautés plus loin, selon le vieux principe *in cauda venenum*, par : « La médiocrité littéraire est comme la nature : elle revient toujours au galop, même si on réussit à la cacher le temps d'un livre. ». (p. 62)

Au cours de son enquête, Bollème tente de collecter des informations du côté des étudiants noirs à Paris. C'est alors qu'elle rencontre M. Léopold Sédar Senghor, qui l'informe sur le mensonge d'Henri de Bobinal concernant les Bassères :

> Il me confia n'avoir que « peu goûté ce roman effroyable au sujet duquel des choses ridicules ont été écrites dans les journaux ». Je lui demandai lesquelles. Il me répondit alors, dans une diction mélodieuse où on entendait tous les signes de ponctuation : « Allez interroger le professeur Henri de Bobinal sur les Bassères, dont il prétend être un spécialiste. Ce que M. Bobinal affirme à leur propos est peut-être juste, mais il y a un problème : les Bassères ne sont pas du Sénégal. Je suis formel. Soit, donc, M. de Bobinal n'est jamais allé au Sénégal et n'en connaît pas les peuples, ce qui serait honteux ; soit il y est allé et confond le peuple qu'il a étudié avec les Bassères, ce qui serait encore plus honteux. Dans les deux cas il y a confusion ; je dis : affabulation. Je ne comprends d'ailleurs pas que M. Elimane, qui est bien silencieux, n'ait toujours pas éventé cette supercherie. ». (pp. 219-220)

Le nom du poète, évoqué dans d'autres contextes, revient notamment dans les discussions du cercle littéraire que forme le narrateur avec ses amis, où la valeur de sa poésie est débattue. Diégane souligne, en outre, l'influence persistante de Senghor sur la scène littéraire sénégalaise, où la poésie reste très prisée au détriment des autres genres littéraires.

D'autres écrivains fictionnalisés ont une présence plus importante dans le récit. En Argentine, les personnages les plus proches d'Elimane sont l'écrivain argentin Ernesto Sábato et le Polonais Witold Gombrowicz : « *Il admirait l'œuvre de Borges ; mais ses plus proches amis étaient Gombrowicz et Sábato* » (p. 338). Ces deux personnages sont, par ailleurs, les mentors littéraires de la poétesse haïtienne. Cette dernière les rencontre dans le salon littéraire de ses parents et noue un lien d'amitié avec eux : « *Je choisis Sábato et Gombrowicz pour maîtres en littérature. Ce furent plutôt eux qui me choisirent comme protégée. Ils étaient déjà reconnus dans le monde comme écrivains* » (p. 358). Les deux écrivains sont la raison de son rapprochement d'Elimane. Elle commence à le fréquenter en leur compagnie, avant de pouvoir avoir un tête-à-tête avec lui, lorsque Gombrowicz retourne en Europe et Sábato s'engage dans une tournée dans quelques pays d'Amérique latine.

La poétesse haïtienne décrit le style littéraire et le caractère des deux hommes. Gombrowicz, qui est aussi son amant, se montre sévère dans ses jugements littéraires. Mais il est gai dans ses rapports sociaux, en particulier avec les jeunes. À l'inverse, Sábato est un homme taciturne qui « *naviguait dans un univers intérieur vaste et profond* » (p. 358). Tous deux jouent un rôle important dans la relation entre la poétesse haïtienne et Elimane. Ce sont eux qui lui fournissent quelques informations importantes sur leur ami. Stanislas découvre dans le *Journal* de Gombrowicz un passage évoquant le séjour d'Elimane en Argentine pendant les années 1950 : « *Sábato m'a présenté un écrivain africain récemment arrivé ici. Un type étrange. Je verrai ce que vaut son livre* » (p. 106). Gombrowicz exprime ensuite son opinion sur *Le Labyrinthe de l'inhumain*, où il se perd avec bonheur malgré « *ses inutiles virtuosités de premier de la classe qui a tout lu.* » (p. 106).

Dans *Silence du chœur*, l'auteur intègre un personnage nommé Hampâté, un nom qui rappelle immédiatement l'auteur malien Amadou Hampâté Bâ. Ce personnage figure parmi les dix premiers réfugiés arrivés à Altino et devient, plus tard, le médiateur culturel de l'association. Hampâté est au cœur du différend entre Sabrina et Maurizio, en raison de la jalousie de ce dernier, qui le perçoit comme une menace pour sa relation avec sa fiancée.

Dans cette perspective, toutes ces références littéraires témoignent d'une érudition marquée, non seulement par la richesse des sources mobilisées par Mohamed Mbougar Sarr, mais aussi par sa capacité à ouvrir des dialogues entre elles et à les faire fondre dans un seul moule. L'intertextualité dans le corpus représente ainsi une constante de l'écriture. Le texte littéraire devient alors un espace où la diversité des sources littéraires constitue un véritable socle sur lequel se construit l'acte d'écriture.

Chapitre IV

Pour une esthétique du Divers

1. Diversité des formes

« *C'est dans la Différence et dans le Divers, que s'exalte l'existence* »

Victor Segalen

Dans ce dernier chapitre, nous mettrons en lumière la diversité qui émerge comme un élément central dans le corpus, se manifestant à travers plusieurs aspects de l'écriture, notamment le croisement des genres et le caractère polyphonique des textes. Cette pluralité se présente comme une caractéristique fondamentale, structurant les trois textes et reflétant ainsi une « *esthétique du divers* » (Segalen, 1918). En effet, Victor Segalen, poète et voyageur de la fin du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle, introduit une nouvelle conception du terme « exotisme », en le dépouillant de sa connotation péjorative héritée du XIX^{e} siècle et en lui insufflant une nouvelle dimension dans son œuvre posthume, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*. Cette réflexion apparaît à une époque où l'Occident enfermait l'Ailleurs et l'Autre dans une vision réductrice et stéréotypée, souvent associée à une perception colonialiste. Segalen redéfinit ainsi le concept pour qu'il exprime une ouverture à l'altérité et à la diversité culturelle. Cela implique une exploration de sa capacité à se détacher de soi-même pour aller vers l'Autre, en l'acceptant dans sa différence.

Édouard Glissant reprend le concept, dans le cadre de sa philosophie de la Relation, afin de repenser les rapports entre les cultures. Pour le philosophe, le Divers ne se limite pas à la reconnaissance de la pluralité des cultures, des langues et des identités, mais reflète également l'interaction entre ces éléments et la valorisation des différences. La rencontre avec l'Autre, au-delà de la diversité et de la richesse culturelle qui en découlent, constitue ce que Glissant appelle le « Tout-monde », une notion qui s'éloigne de l'idée d'uniformiser le monde ou d'assimiler l'étranger au familier :

> […] le choc, l'intrication, les répulsions, les attirances, les connivences, les oppositions, les conflits entre les cultures des peuples dans la totalité-monde contemporaine. […] il s'agit du mélange culturel, qui n'est pas un simple *melting-pot*, par lequel la totalité-monde se trouve aujourd'hui réalisée. (Glissant, 1996, p. 82)

À travers ces propos, Glissant expose la complexité des interactions culturelles, essentielles à la création d'un monde où différentes cultures coexistent, se croisent et s'enrichissent mutuellement. Cependant, chaque culture doit impérativement conserver sa spécificité. La philosophie glissantienne encourage l'ouverture à l'altérité, sans chercher à effacer les différences ni à prétendre comprendre l'Autre dans son intégralité. Cela revient à renoncer à juger l'Autre à partir de ses propres valeurs, autrement dit, à le ramener au Même. Dès lors, accepter le monde dans sa diversité est essentiel pour en apprécier pleinement la

beauté : « *L'exotisme est tout ce qui est Autre. Jouir de lui est apprendre à déguster le Divers* »[36]. Le Divers consiste à renoncer aux tentatives d'homogénéiser un monde qui est, par essence, hétérogène.

Le roman, en tant que « *genre intercalaire* » (Bakhtine, 1987), demeure l'un des genres littéraires les plus flexibles, ayant la capacité d'intégrer différentes formes. Cet aspect dynamique du genre permet au romancier d'innover en termes de narrativité. C'est ainsi que nous voyons différents genres et sous-genres s'imbriquer dans un même espace textuel, donnant lieu à de « *nouvelles écritures* » (Dabla, 1986).

Dans cette optique, l'écriture sarrienne démontre une aptitude à accueillir et à rassembler, au sein d'un même texte, différentes formes (récit, écriture dramatique, poésie), ainsi que diverses figures et valeurs (groupes hétérogènes, langues variées, rapports multiples à l'Autre, etc.), ce qui reflète une poétique de l'hybridité. Ces différents éléments se rencontrent pour créer une métaphore de ce que Glissant désigne par « *unité-diversité* ». De son côté, Vincent Message (2013) soutient que la pluralité caractérisant le monde contemporain trouve un écho dans les œuvres romanesques. Il estime que :

> […] certains romanciers ne se contentent pas de thématiser les modalités et les conséquences concrètes de cette situation, mais font de l'état de fait pluraliste un de leurs principaux matériaux romanesques, et de l'exigence de pensée pluraliste une de leurs manières privilégiées de construire des romans. (p. 15)

Selon Vincent Message, la situation pluraliste du monde dépasse l'option thématique pour toucher à la forme des textes romanesques. Cette pluralité se manifeste à travers les thèmes abordés, mais aussi par l'intégration de formes stylistiques et narratives variées.

Cette esthétique hybride se révèle dès le seuil de *Silence du chœur*, à travers la fusion de l'épilogue et du prologue en un seul texte, marquant le début et la fin du récit et donnant une structure circulaire au roman. Ce Prologue/Épilogue met en scène Jogoy Sèn, qui se réveille après sa chute de la *villa* et l'éruption de l'Etna, résolu à transmettre le récit des ragazzi et de tous ceux qui ont succombé à la violence :

> Il quitta la petite scène au cœur du bosquet. Sa nudité ne le gênait pas : fou, seul, il ne devait plus rien aux autres hommes, ni décence ni pudeur ; non, il ne leur devait plus rien, hormis ce récit que lui avait légué la voix, et dont il était l'ultime dépositaire. (p. 13)

[36] http://victor.segalen.free.fr/prequipeetotal.htm

Le caractère diversifié de l'œuvre se révèle, par ailleurs, au niveau de la macrostructure. Le récit premier, raconté à la troisième personne par un narrateur omniscient, alterne avec le journal de Jogoy, écrit à la première personne, fusionnant ainsi l'écriture intime et celle de l'Ailleurs. Dans son récit de voyage, le personnage décrit son parcours clandestin, le cauchemar de la traversée, les terres inconnues et la découverte d'un nouveau monde. Il y exprime également ses sentiments, ses angoisses et ses tourments. Ce récit est novateur dans la mesure où il dépeint la réalité sombre de l'expérience migratoire, l'amertume de l'exil et la perte de soi :

> Je n'oublierai jamais son regard : son regard qui s'apprêtait à perdre toute innocence, son regard qui n'était plus simple spectateur de la laideur du monde, mais qui allait y prendre part, qui allait devenir une plaie parmi toutes celles qui gangrénaient le grand corps puant de la charogne humaine. (p. 532)

De même, l'écriture dramatique revêt une importance considérable dans le texte, perceptible à travers les transitions fréquentes entre la narration et la mise en scène. Cela se manifeste notamment à travers l'abondance des dialogues, lorsque le narrateur omniscient s'éclipse pour céder la parole aux personnages. La théâtralité s'exprime également par l'identification de la parole, à travers l'inscription des noms des personnages en tête des tirades et des monologues. De plus, le chapitre trente-deux présente toutes les caractéristiques distinctives d'un texte dramatique : indications scéniques, noms des personnages et répliques :

> **Scène 1 :** Lucia et Fousseyni.
>
> *Appartement de Fousseyni, dans le salon. À gauche, une grande table à manger, à laquelle Fousseyni et Lucia sont assis. Dans le silence, un stylo court nerveusement sur une feuille de papier. Alors que Lucia écrit, on entend sa voix :*
>
> La voix de Lucia
>
> Que t'a demandé le Padre Bonianno ?
>
> Fousseyni, *après avoir lu*
>
> Que je lui dise mon histoire. Pourquoi je suis parti. (p. 294)

Dans ce chapitre, Fousseyni raconte à Lucia son drame personnel et les horreurs qu'il a vécues pendant sa traversée du désert en Libye. L'aspect émouvant du théâtre est, en outre, mis en avant dans une tirade où Rokia Traoré, la mère de Fousseyni, décrit la vie difficile de son fils au Mali, ainsi que les raisons qui l'ont poussée à vouloir le faire partir : « *Tu ne pouvais pas rester ici. Il n'y avait rien pour toi. Seulement la violence. Tu devais partir. Et j'ai fait en sorte que tu partes* » (p. 298). Elle y évoque la monstruosité du beau-père de Fousseyni, faisant du départ l'unique échappatoire.

Par ailleurs, le texte est ponctué de passages réflexifs, dans lesquels l'auteur interroge la condition humaine, en particulier celle des réfugiés, la notion d'humanité et la possibilité du vivre-ensemble. Ces réflexions sont exprimées tantôt par les personnages, notamment Bonianno et Fantini, tantôt par le narrateur omniscient lui-même. Dans l'extrait suivant, ce dernier examine la complexité de la situation des ragazzi et souligne la difficulté de comprendre l'Autre, souvent exacerbée par un manque d'intérêt ou par un égocentrisme marqué :

> En ce sens, paradoxalement, c'est lui, l'homme hostile, qui a raison. […] « Maintenant que tu es là, que nous veux-tu ? » Cette question a plus de sens. Elle ne réduit pas le réfugié à un drame sur pattes. Elle interroge ses désirs, ses rêves, sa vie antérieure, ses aspirations profondes. Mais qui cela intéresse-t-il ? Qui a envie de savoir l'histoire profonde et complexe d'une âme humaine ? Qui a envie de la rencontrer ? (p. 186)

Le genre lyrique, quant à lui, est présent dans le roman à travers l'insertion de vers de *La Divine Comédie* et des chants populaires d'Altino : « *Concertta ci ha nutriti/ Meglio delle nostre donne/ Verremmo fargli cosi/ L'amore meglio che alle nostre donne/ Ma Concetta è una dea […]*» (p. 216). La référence à la poésie est renforcée par la figure du grand poète Fantini, dont le narrateur évoque à la fois l'œuvre et le silence créatif. À la fin du récit, un moment de renaissance poétique survient, lorsque le poète retrouve enfin la plume.

Le récit policier se déploie au moyen des investigations menées par Matteo Falconi à la suite des meurtres survenus au bar, tant du côté des ragazzi que de celui des Calcagno et de leurs alliés : le suspense est habilement maintenu dès l'annonce du crime.

Enfin, *Silence du chœur* intègre des formes non-littéraires. La dernière partie présente deux articles de presse : l'un annonçant l'élection du nouveau président de la CRISE, et l'autre, intitulé « *Nuit macabre à Altino* », informant du massacre. Le texte inclut également des discours médiatiques et politiques, notamment celui du maire d'Altino, prononcé à l'issue du drame.

L'hybridité générique dans *La plus secrète mémoire des hommes* se révèle également significative. Le journal intime de Diégane Latyr Faye constitue une bonne partie du « *Livre premier* ». La première partie de ce livre, intitulée « *La Toile de l'Araignée-mère* », contient ses notes du 27 août 2018, jour où, après sa visite chez Siga, il quitte Amsterdam et s'apprête à se rendre au Sénégal pour finaliser son enquête. Une analepse est introduite dans la deuxième partie, « *Journal estival* », couvrant la période du 11 juillet au 25 août 2018. Dans cette section, Diégane évoque sa vie à Paris : sa bourse, son premier livre, son cercle littéraire, sa relation avec ses parents et avec Aïda, ses discussions avec son colocataire, ses recherches dans les

archives, ainsi que la découverte des articles concernant *Le Labyrinthe de l'inhumain*. Ce journal retrace la manière dont le personnage décide de s'investir davantage dans sa quête et prend le train pour rejoindre Siga à Amsterdam.

Dans ce même journal, Diégane inclut des extraits des articles de presse autour du livre de T.C. Elimane, découverts au fil de ses recherches. Ces articles apparaissent dans l'ordre suivant : celui de B. Bollème, publié dans *La revue des deux mondes* ; celui d'Auguste-Raymond Lamiel, dans *L'Humanité* ; celui d'Edouard Vigier d'Azenac, dans *Le Figaro* ; celui de Tristan Chérel, dans *La Revue de Paris* ; l'entretien de Bollème avec Charles et Thérèse, dans *La Revue des deux mondes* ; l'article de Léon Bercoff, dans *Mercure de France* ; celui de Henri de Bobinal intitulé « Le Labyrinthe de l'inhumain ou la vraie source d'une imposture » ; celui d'Albert Maximin, dans *Paris-Soir* ; un autre article de Lamiel, dans *L'Humanité* ; et enfin celui de Jules Védrine, également dans *Paris-Soir*.

L'écriture intime est, en outre, présente dans le roman à travers des extraits du journal de T.C. Elimane, intitulé « *Trois notes sur le livre essentiel* », dans lequel le personnage parle de ses ambitions d'écrire le livre essentiel, et de la difficulté d'atteindre cet objectif : « *En auras-tu assez, pour commencer ton livre maintenant que l'ombre de ton père ne te hantera plus ?* » (p. 120).

L'enquête intitulé « *Qui était vraiment le Rimbaud nègre ? Odyssée d'un fantôme* », rédigée par B. Bollème et publiée en 1948, figure dans la section « *Enquêteuses et enquêtées* ». La critique y revient sur la controverse suscitée par l'écrivain-fantôme et sur les recherches qu'elle a menées à son sujet. L'enquête inclut l'échange de Bollème avec Thérèse Jacob, qui joue un rôle clé dans la reconstitution de l'histoire et de l'itinéraire d'Elimane. Par ailleurs, le « *Rapport suicides ou meurtres* », jamais publié par Bollème, recense les biographies des différents critiques et les circonstances de leurs morts.

Par ailleurs, un ensemble de lettres apparaît dans l'œuvre, constituant sa dimension épistolaire et révélant des échanges intimes entre les personnages. Parmi elles, nous trouvons la lettre envoyée par Elimane à Thérèse et Charles, le 4 juillet 1940, dans laquelle il leur annonce son intention de rentrer chez lui. Dans le « *Quatrième biographème : Les lettres mortes* », les correspondances d'Elimane et d'Assane avec leur famille s'entrelacent et révèlent le chagrin des deux hommes.

Dans sa lettre datée du 16 août 1938, Elimane tente de rassurer sa mère et son oncle, affirmant qu'il ne les a jamais oubliés. Il leur raconte son périple à la recherche de son père,

une quête menée pour le bien de toute la famille. C'est ainsi qu'il découvre la lettre d'Assane dans un mémorial de guerre situé dans le département de l'Aisne. Elimane leur fait part de l'émotion que cette lettre a suscitée en lui et explique comment, en clôturant le chapitre de son père, il parvient enfin à entamer la rédaction de son livre. Il précise également que, si le père Greusard n'arrive pas à traduire les lettres, il s'en chargera lui-même une fois rentré, avec l'espoir de rendre fière sa famille en devenant un jour un grand écrivain.

La lettre d'Assane à Mossane, quant à elle, datée du 13 avril 1917, n'est jamais parvenue à destination. Dans cette lettre, Assane décrit la cruauté de la guerre et exprime sa crainte de ne pas en revenir vivant. Il y parle aussi de son amour pour Mossane et leur enfant, de son affection pour son frère, tout en leur demandant pardon pour les souffrances causées par son absence.

Le genre épistolaire apparaît en outre dans un long courriel dans lequel Musimbwa confie à Diégane toute son histoire : les horreurs vécues au Zaïre durant son enfance, la perte tragique de sa famille et les répercussions de ces événements sur sa vie. Il lui annonce également sa décision de s'installer au Congo pour contribuer à l'éducation des jeunes et participer à la reconstruction du pays.

Un autre genre présent dans le texte est celui de l'essai, qui se concrétise à travers des réflexions qui, au fil de la narration, abordent la littérature, le rapport aux livres, la réception des œuvres, la critique littéraire et son influence sur le texte, l'écrivain et le lecteur. Le texte examine également les étiquettes attribuées aux littératures d'Afrique et les enjeux de l'écriture :

> Mais pourquoi continuer, tenter d'écrire après des millénaires de livres comme *Le Labyrinthe de l'inhumain*, qui donnaient l'impression que plus rien n'était à ajouter ? Nous n'écrivons ni pour le romantisme de la vie d'écrivain –il s'est caricaturé-, ni pour l'argent – ce serait suicidaire-, ni pour la gloire –valeur démodée-, à laquelle l'époque préfère la célébrité-, ni pour le futur –il n'avait rien demandé-, ni pour transformer le monde – ce n'est pas le monde qu'il faut transformer-, ni pour changer la vie –elle ne change jamais-, […] Alors pour quelle raison ? On ne savait pas ; et là était peut-être notre réponse […]. (p. 56)

Les questions soulevées dans l'extrait portent sur les motivations de l'acte créateur : le romantisme, l'argent, la gloire et l'avenir, entre autres. En écartant toutes ces raisons, Diégane met en lumière les questionnements omniprésents chez l'écrivain et la quête de sens qui se déploie à travers les textes.

L'hétérogénéité dans le texte se manifeste aussi par l'imbrication du récit et du discours. En effet, les récits qui nourrissent l'intrigue émergent pour la plupart des échanges entre les personnages, comme ceux entre Ousseynou et Siga, entre Bollème et Thérèse Jacob ou encore entre Diégane et Dib. Une hétérogénéité discursive apparaît, par ailleurs, dans les différents types de discours qui se croisent dans le roman. Une présence notable du discours métacritique se révèle par le biais des articles rédigés par les critiques, inclus dans le procès du *Labyrinthe de l'inhumain* :

> À lire certains commentaires autour du *Labyrinthe de l'inhumain*, le doute ne subsiste plus : c'est la couleur de l'écrivain qui gêne. C'est sa race qui fait scandale. Elimane est apparu trop tôt dans une époque qui n'est pas encore prête à voir les Noirs exceller dans tous les domaines, y compris celui de l'Art. (p. 102)

Ce commentaire est extrait de l'article de Léon Bercoff, rédigé en réponse aux attaques visant T.C. Elimane, notamment à celles de Bollème et d'Azenac, dont les critiques s'appuient sur l'origine de l'écrivain : « *Il faut être un plaisantin socialiste comme Auguste-Raymond Lamiel pour voir dans* Le Labyrinthe de l'inhumain *l'œuvre d'un "Rimbaud", fût-il nègre* » (p. 93). Édouard Vigier d'Azenac répond à son tour à Lamiel, qui voit en Elimane une sorte de « *Rimbaud nègre* » et considère son œuvre comme « *le chef-d'œuvre d'un Noir* » (p. 89).

Le discours journalistique apparaît dans les écrits de Brigitte Bollème qui ont pour objectif de rapporter des informations sur T.C. Elimane, sur son livre et sur ses éditeurs. Il se retrouve aussi dans la transmission écrite de son interview avec Thérèse Jacob. Enfin, dans son *Rapport*, la journaliste recense les circonstances du décès des différents critiques, les mettant en rapport avec l'affaire du livre.

Le discours politique prend de l'ampleur dans le texte après le suicide de Fatima Diop. Le chef de l'État tient un discours de quarante-cinq minutes pour parler de la tragédie et présenter ses condoléances à la famille de la défunte : « *Le sphinx annonça des myriades de mesures, réajustements et réformes. L'heure des chantiers essentiels était venue […]* » (p. 360). La tension politique s'accroît alors que Diégane évoque la querelle entre les camps : « *Pour les membres de la majorité présidentielle, le suicide de Fatima Diop ne devait être ni politisé ni instrumentalisé. […] Les opposants politiques professionnels martelèrent que le gouvernement devait entendre le cri du peuple et prendre ses responsabilités* » (p. 367). Le narrateur montre ici comment cet événement tragique exacerbe les rivalités politiques, en étant exploité par les différents acteurs politiques pour influencer l'opinion publique.

Cette même intrication de récit et de discours apparaît dans *De purs hommes*, où, à côté du narrateur qui raconte son parcours vers une véritable rencontre avec lui-même, se déroulent des échanges avec les autres personnages : Rama, Angela, Majmout, Samba Awa Niang, la mère d'Amadou, M. Coly, Adja Mbène, et ses étudiants, une variété de discussions qui enrichit l'aspect hétérogène du texte.

Le discours religieux est exprimé dans le texte par la figure de l'imam, notamment Majmout Gueye et « Al Qayyum ». Lors du prêche du vendredi, Majmout Gueye, qui condamne l'homosexualité, rappelle d'abord la sacralité du cimetière musulman. Il demande ensuite aux fidèles de prier pour Amadou : « *La seule chose qu'on peut faire pour cette créature de Dieu, c'est prier pour que Dieu ait pitié de son âme* » (p. 49), ce qui entraîne son propre procès social. La semaine suivante, Al Hadj Abou Moustapha Ibn Khaliloulah, surnommé « Al Qayyum », prend la parole pour condamner encore plus fermement l'homosexualité. Il déclare : « *Les* góor-jigéen *doivent être écartés de notre société. Et s'ils refusent de partir […]. Il faut les éliminer de la vie. C'est ce que la Charia prescrit, dit l'imam* » (p. 99).

Le discours queer dans le roman revendique la préexistence de l'homosexualité en Afrique avant la conquête coloniale. Il conteste l'idée selon laquelle l'Afrique serait « *un espace pur, historiquement hétérosexuel* » (p. 85). Angela Green-Diop remet en question la conception sociale qui présente l'homosexualité comme un phénomène étranger. M. Coly, de son côté, prône un mode d'existence plus discret pour les personnes homosexuelles, une forme de compromis visant à éviter de heurter la société et de s'exposer à la répression. Samba Awa Niang, en revanche, voit dans son travestissement un besoin vital, un style de vie pleinement assumé.

Le discours institutionnel s'incarne dans *De purs hommes* à travers une note émanant du ministère, adressée aux enseignants de la faculté des lettres, leur demandant d'éviter, jusqu'à l'apaisement social, « *l'étude d'écrivains dont l'homosexualité était avérée ou même soupçonnée* » (p. 43). Cette note constitue une mesure de censure, prise en réaction à la montée de la haine sociale et aux événements récents liés à l'homosexualité, et vise à préserver la cohésion nationale.

Dans la même logique de diversité des formes, cette suite d'événements est présentée dans le texte comme des faits divers. Le narrateur relate cette série d'incidents, qualifiés par « Al Quayyum » de « *faits abominables* » (p. 104), en précisant les dates. Le premier fait divers remonte au 4 mars de l'année précédente, lorsqu'un groupe de jeunes interrompt un mariage

homosexuel et lynche les individus présents. Une partie des participants est ensuite condamnée à une peine de prison ferme et à une amende d'un million cinq cent mille francs chacun. Le 13 avril de la même année, un internaute signale une vidéo montrant deux femmes ensemble, parlant en wolof. La population se met alors à les rechercher. Plusieurs femmes, dont l'apparence rappelle celle des protagonistes de la vidéo, se retrouvent soit à l'hôpital, soit en prison.

Le 29 mai, un chanteur célèbre se montre en public avec un sac à main féminin, ce qui provoque une onde de choc. On se met aussitôt à analyser tous ses textes à la recherche d'indices. Sa femme accorde plusieurs interviews pour défendre son mari et confirmer son hétérosexualité. Des marches et des manifestations sont organisées en guise de protestation. Dans une émission spéciale, le chanteur jure sur le Coran et brûle le sac afin de dissiper toute ambiguïté concernant sa virilité et de rétablir son image publique. Le 18 septembre, un journaliste est emprisonné après avoir été surpris dans son bureau avec un garçon de quatorze ans. Enfin, un jeune écrivain publie un roman racontant l'histoire d'un jeune homme tourmenté par un désir homosexuel. Le livre est jugé « *moralement dangereux* » (p. 109), et l'écrivain est accusé d'être lui-même un *góor-jigéen* :

> Le jeune écrivain tenta d'expliquer qu'il ne défendait pas les homosexuels, mais cherchait à analyser ce qui se passait dans leur tête et dans leur corps. Il affirma que seule lui importait l'expérience littéraire et ce qu'elle lui permettait de comprendre de l'humanité. […] Il s'acharna à répéter que le « je » du narrateur n'était pas son « je » à lui, auteur. (p. 109)

Rejeté par son entourage, l'écrivain rédige un second ouvrage dans lequel il exprime son mal-être, avant de se suicider. Ce tragique destin, à l'image de celui de son personnage, devient aux yeux de la société la preuve ultime de son homosexualité.

Avant de conclure ce sous-chapitre, il est essentiel de souligner l'importance de la typographie dans le corpus, car elle reflète la diversité et la richesse des discours et des formes. L'hétérogénéité typographique dans *Silence du chœur* et *La plus secrète mémoire des hommes* met en relief les différents composants du texte : articles, lettres, rapports, citations, etc., et produit un effet visuel révélateur des distinctions entre les sections. Ainsi, la typographie devient un véritable vecteur d'expression, mettant en lumière la pluralité des éléments qui composent l'œuvre et incarnant, dès lors, une esthétique du Divers.

2. Pluralité des voix

« L'unité d'un-monde n'est rien d'autre que sa diversité […] »

Jean-Luc Nancy

De la profusion des personnages qui habitent le corpus jaillit une multitude de voix, traduisant la diversité des perspectives et des expériences, et constituant ainsi une écriture du Divers. Dans cette mosaïque de voix, l'écriture du « je » revêt un statut particulier : il s'agit d'un « je » qui se ramifie et duquel émergent diverses identités et intimités. Le caractère polyphonique du texte offre dès lors au lecteur la possibilité de voir l'histoire sous différents angles et perspectives.

Bien que la narration soit principalement assurée par une instance narrative omnisciente et extradiégétique (57 des 65 chapitres) dans *Silence du chœur*, elle est fréquemment interrompue par des dialogues au sein même de ces chapitres. La narration omnisciente et les échanges se rejoignent pour faire avancer l'intrigue. En effet, le narrateur cède la parole à plusieurs personnages, leur permettant d'exprimer leurs points de vue et de raconter leurs propres expériences. En distribuant la parole entre les différents personnages, révélant chacun sa propre opinion, ses sentiments et ses émotions, l'auteur réalise un travail de décentrement, ce qui met en lumière les divergences et les tensions entre les ragazzi et les Altinois, mais aussi les conflits internes au sein de chaque communauté.

Les scènes dialoguées sont nombreuses dans le roman et constituent un espace privilégié pour l'expression de la pluralité des voix, de la diversité des situations et des relations humaines. Elles sont non seulement le lieu d'un rapprochement par la parole partagée, mais aussi celui de la confrontation des idées et des visions. Une volonté claire d'accorder de l'importance aux divergences et aux idéologies contrastées s'y manifeste. L'oxymoron glissantien de l' « *unité-diversité* » prend forme dans ces échanges où des voix se rencontrent, tout en conservant chacune sa spécificité :

> Unité dans la diversité, diversité dans l'unité, unité-diversité. Quelles que soient les différentes nuances qu'on peut attribuer aux mots, il me semble qu'ils soulignent, […] l'existence d'une pensée de la spécificité qui ne se conçoit que sur l'arrière-plan d'une pensée de l'universel. (Biondi, 1995, p. 10)

Afin d'illustrer notre propos de manière plus concrète, nous mettrons en lumière certains de ces échanges. Un exemple révélateur est le dialogue entre le curé Bonianno et Salomon, axé sur la responsabilité de l'Europe dans la perte de la famille de ce dernier et son désir de vengeance, qui s'ancre dans l'aspect religieux. Tous deux étant des chrétiens fervents, la référence à la Bible est omniprésente. Cependant, les versets bibliques qu'ils évoquent révèlent des visions divergentes. Salomon exprime sa détermination à se venger, tandis que le curé prône la paix : « — *[…] Mais,* Romains, 12:19*, "ne vous vengez point vous-mêmes, mes*

bien-aimés, mais laissez agir la colère ; car il est écrit… — À moi la colère, et à moi la rétribution…", finit Salomon » (pp. 262-263). Cet extrait de l'échange entre les deux personnages, dans lequel ils citent le même verset, illustre bien l'idée de l'unité-diversité. L'unité est présente dans le fait qu'ils partagent la même foi et se réfèrent tous les deux au même verset. La diversité réside dans leur compréhension des enseignements bibliques, dans les interprétations du verset qui divergent. Le curé le commence en rejetant l'idée de vengeance, tandis que Salomon le complète en mettant l'accent sur la colère. Ce passage montre dès lors comment un verset, entamé par l'un et achevé par l'autre, révèle des convictions communes, tout en laissant place à des perspectives opposées.

L'échange entre les membres de l'association, dans le cadre de la préparation du calendrier de Noël, soulève de nombreuses différences. Veronica exprime de l'incompréhension face à ce qu'elle perçoit comme de l'ingratitude des ragazzi envers l'association. Rosa, de son côté, estime qu'ils sont méfiants vis-à-vis des Altinois et de la situation dans son ensemble, et qu'ils ont le droit de refuser d'être pris en photo. Lucia ajoute qu'il ne faut pas les forcer à afficher une joie qu'ils ne ressentent pas. Pietro évoque un « *choc de civilisations* », alors que Jogoy discute de « *comment mieux vivre ensemble ?* » (p. 198) : autant de perspectives qui façonnent l'échange.

Malgré leur désaccord sur certains points, les membres de l'association parviennent tous à la même conclusion : l'importance d'aider les ragazzi et de leur offrir toutes les conditions nécessaires : « *Mais l'essentiel, notre essentiel ici, c'est de les accueillir et de les accompagner jusqu'à l'obtention de leurs papiers. Les défendre, s'il le faut. C'est la raison d'être de Santa Marta* » (pp. 202-203). Les divergences dans la perception de la situation des ragazzi ne les empêchent pas de poursuivre leur travail commun dans un cadre caritatif, convaincus qu'il est de leur devoir d'accompagner ces migrants dans leur processus d'intégration.

Un autre exemple de cette unité-diversité est l'échange entre de Jogoy et Pessoto dans la *Tavola di Luca*. Malgré leur lien fort, ils ne s'entendent pas sur la question des ragazzi. L'unité réside dans leur passion commune, à savoir le football, qui les rapproche de plus en plus. En revanche, la diversité se manifeste dans leurs opinions divergentes sur la présence des ragazzi à Altino. Alors qu'ils regardent le match de leur équipe préférée, Pessoto annonce à Jogoy qu'il abandonne les entraînements de l'équipe de football d'Altino, précisant que la présence des ragazzi le contrarie : un débat s'instaure entre eux. Face aux accusations de Jogoy, le médecin déclare : « *Un autre ami que moi aurait trouvé ce que tu viens de dire dur. Mais*

moi je ne vais pas m'en plaindre. C'est peut-être vrai. Il est possible qu'on ne se soit jamais compris » (p. 347). L'unité dans ce passage réside dans l'évocation de leur lien d'amitié. Elle se manifeste aussi à travers la tolérance dont fait preuve Pessoto, en choisissant de ne pas répondre avec hostilité à Jogoy, même si ce dernier exprime une critique dure. Leur amitié est un lien qui peut supporter des écarts et des malentendus, sans que l'essentiel soit compromis.

Lors de leur dernière discussion avant de quitter le village, Rama parle à Ndéné de sa tendance à fuir l'affrontement de sa propre réalité, de la nécessité de faire face à ses démons et d'être honnête avec soi-même. Agacé, il lui déclare qu'il n'est pas prêt à le faire, qu'il lui manque du courage, et que ce face-à-face dont elle parle lui semble très abstrait. Rama rétorque que, dans ce cas, c'est peut-être toute sa vie qui est abstraite. Exaspérée, elle conclut : « *Et puis merde ! Qui suis-je pour dire "il faut" ? Il faut rien du tout. Je me suis laissée emporter. Oublie. Que chacun fasse comme il peut. C'est mieux, non ?* » (p. 181). En la voyant pleurer, Ndéné la réconforte en prenant la responsabilité sur lui-même, admettant qu'il n'est pas encore prêt à entendre ces vérités. Cette scène, qui met en lumière les tensions entre les deux personnages, montre que Rama finit par reconnaître l'importance d'accepter et de respecter le cheminement personnel de chacun. La réconciliation entre les deux amis révèle que, malgré leurs points de vue différents, un lien d'empathie les unit toujours.

La discussion de Ndéné avec Angela montre leur désaccord sur l'homosexualité masculine. Ndéné la perçoit comme une attirance inexpliquée, dépourvue d'intérêt d'un point de vue esthétique : « *Je suis peut-être homophobe, mais homophobe par passion esthétique, homophobe par amour des femmes et de leur beauté…* » (p. 84). Angela, de son côté, ne comprend pas la perspective de son interlocuteur. Elle interprète son opinion comme étant un enfermement sur soi, une prison façonnée par sa culture traditionnelle et religieuse. Elle insiste sur l'importance de célébrer l'amour humain sous toutes ses formes. Bien que leurs avis s'écartent, la solidarité que les deux personnages ressentent envers la mère d'Amadou les rapproche. À la fin de leur débat, ils s'accordent à lui rendre visite dans les prochains jours.

Le Labyrinthe de l'inhumain crée un mélange d'effroi et d'admiration chez Musimbwa. Ce dernier parle de la grandeur du livre et insiste sur la nécessité de le faire lire aux écrivains de sa génération, car il est libérateur. Contrairement à Diégane, qui est prêt à aller loin pour tout savoir sur Elimane, Musimbwa se rétracte aussitôt et décide de se contenter du texte et des quelques informations qu'il possède désormais sur son auteur :

> Je ne suis plus sûr de vouloir savoir qui était cet Elimane. On ne devrait jamais approcher de trop près les artistes qu'on aime. Admirer de loin, en

> silence : c'est l'élégance qu'il faudrait avoir. Tu ne crois pas ? Le *Labyrinthe* me suffit, même inachevé… Mais je comprends que tu veuilles le chercher. Je crois que je viens de comprendre. (p. 81)

L'unité-diversité apparaît dans ces deux visions qui coexistent sans conflit. La diversité s'illustre à travers les deux attitudes différentes face à l'affaire d'Elimane. L'unité réside dans leur admiration partagée pour l'œuvre, qu'ils trouvent magistrale, et pour l'écrivain. L'unité se manifeste également dans le fait que Musimbwa comprend la volonté de son ami d'aller au-delà du texte, même s'il ne la partage pas. Cela montre que, malgré les approches différentes, la littérature reste un lien qui les unit, et la compréhension mutuelle est une base solide de leur relation. D'ailleurs, Musimbwa promet à Diégane de l'aider dans sa quête, en le mettant en contact avec quelqu'un des archives de la presse.

Siga et Diégane sont unis par une quête commune de vérité à propos d'Elimane, bien que leurs intentions diffèrent. D'un côté, Marème Siga D. est poussée par le désir d'établir un lien avec le passé et de comprendre son héritage familial. De l'autre côté, Diégane Latyr Faye cherche à comprendre l'écrivain et à trouver la suite de son premier livre. Malgré leurs motivations distinctes, une chose demeure commune. Il s'agit de leur intérêt pour le silence d'Elimane :

> — Contrairement à toi, Diégane, ce n'est pas vraiment l'écrivain qui me fascine chez Elimane. C'est l'homme. […] Ce qui m'intéressait chez lui, ce qui m'attirait vers lui, c'était son silence.
> — Pour moi aussi, c'est le silence qui est l'énigme centrale.
> — Peut-être. Mais je crois que ce n'est pas le même silence, Diégane. Je parle de son silence envers sa mère, sa famille. (p. 215)

Diégane se réfère au silence littéraire d'Elimane, notamment à celui face aux accusations de plagiat. Siga, quant à elle, s'intéresse à une dimension plus personnelle de ce silence, celle qui concerne l'homme et son silence envers sa mère et sa famille. Cela souligne la complexité du mutisme d'Elimane, dont les retombées sont multiples.

L'échange entre Ousseyou et Assane, lorsque ce dernier retourne au village pour lui confier Mossane avant de s'éclipser pour la dernière fois, illustre l'unité dans la diversité. Assane, se sentant vulnérable, se tourne vers son frère pour obtenir de l'aide, car, malgré leurs désaccords, leur fraternité reste un lien unifiant :

> Que tu le veuilles ou non, que je le veuille ou non, nous sommes des frères. Le sang coule d'une source plus lointaine que la chair. […] On ne s'est jamais entendus, toi et moi. On ne s'est peut-être jamais aimés. Mais s'il y a bien quelqu'un à qui je confierais mon plus grand secret en sachant qu'il serait bien gardé, c'est toi. (p. 165)

Assane, qui s'est toujours montré indifférent envers Ousseynou, reconnaît dans ce passage la force du lien du sang qui les allie. Il évoque dans ce passage le sentiment de confiance qui reste intact malgré leurs différends. L'unité dans leur lien familial, surtout dans les situations difficiles, dépasse les malentendus et témoigne d'une famille solidaire. Assane n'a pas eu tort de solliciter son jumeau, car Ousseyou accepte d'accueillir Mossane, de prendre soin d'elle et d'élever l'enfant de son frère. Ce lien de sang est également évoqué par Ousseynou lui-même, lors de sa dernière entrevue avec Siga. Après avoir révélé la raison pour laquelle il ne l'a jamais acceptée, Siga déclare à son père qu'elle ne le pardonne pas. Ousseynou lui rappelle qu'il fera toujours partie d'elle et qu'elle est à jamais liée à lui. Le personnage parle à sa fille du lien familial qui est indéfectible, dépassant ainsi les ressentiments : « *Mais souviens-toi : même si tu me hais, je serai toujours là* » (p. 187).

En plus des échanges, les monologues sont également nombreux dans *Silence du chœur.* Ce type d'énonciation, qui représente « *un dialogue intériorisé, formulé en langage intérieur, entre un moi locuteur et un moi écouteur* » (Benveniste, 1970, p. 86), offre un regard interne sur les pensées des personnages. Dans le dixième chapitre, le narrateur s'efface, permettant au chef de brigade, Matteo Falconi, et à l'avocat Maurizio Mangialepre, deux personnages aux positions opposées quant à l'accueil des ragazzi, de prendre la parole. Les deux personnages commencent leurs monologues par l'expression de leur joie. Mais entre « *Bien heureux d'entrer chez moi* » (p. 101) de Falconi et « *je suis heureux d'être rentré* » (p. 103) de Mangialepre, un fossé existe, et les raisons derrière ce sentiment diffèrent. Pour Falconi, qui a la responsabilité de sécuriser l'arrivée des ragazzi, la présence de ces derniers ne pose pas problème, au contraire :

> Les ragazzi sont là, à peine arrivés, accompagnés par la Caritas et les collègues de la marine. On les récupère. Ils montent dans les voitures. Leurs visages sont fatigués. Ils sont arrivés hier seulement en Italie, après des aventures de folie, ils sentent encore la mer. (p. 102)

Les paroles de Falconi témoignent de l'empathie et de l'admiration pour le courage de ces migrants. Pour lui, ce sont de simples hommes qui viennent de survivre à une épreuve et qui se sentent épuisés. Mangialepre, quant à lui, évoque ses efforts de sabotage et manifeste une ferme détermination à aller encore plus loin dans ses projets :

> Fabio et Sergio ont été précieux, même s'il a fallu calmer leur ardeur. Ils voulaient se battre contre les migrants. Je leur ai dit qu'on pouvait les terroriser autrement : par une violence non pas physique, mais verbale et symbolique […]. (p. 104)

Le personnage s'oppose farouchement à l'accueil des migrants à Altino et mène depuis longtemps un combat contre eux et contre l'association qui les aide. L'extrait montre que Maurizio ne choisit pas l'affrontement direct, mais privilégie d'autres formes de violence.

Les deux monologues, bien que contradictoires dans leur opinion, restent complémentaires. Ils se réunissent pour offrir une image complète de l'arrivée des ragazzi à Altino. Bien que Santa Marta déploie plusieurs efforts pour assurer le bon accueil des migrants, l'atmosphère reste tendue. Falconi raconte comment lui et ses hommes reçoivent l'ordre d'escorter les ragazzi, accompagnés de quelques membres de l'association : Sabrina, Carla et Jogoy. Ils les récupèrent à Catane et reprennent la route en direction d'Altino. À deux kilomètres de la ville, une manifestation les attend.

À ce stade du texte, Mangialepre prend le relais et raconte comment il lance l'appel pour la manifestation, sans être sûr d'obtenir des réponses. Il est surpris de voir un grand nombre d'Altinois se mobiliser. Il parle de l'arrivée des ragazzi qui descendent des véhicules et de son échange d'accusations avec Sabrina. Il décrit ensuite comment ses compagnons exécutent leur plan et brûlent un grand mannequin représentant un homme noir, provoquant la peur chez les ragazzi. C'est à ce moment que Falconi l'ordonne d'arrêter immédiatement toute cette agitation.

Au milieu de tout cela se trouvent les migrants désemparés, tiraillés entre un sentiment de soulagement et une peur grandissante. L'événement est aussi relaté de leur point de vue dans le monologue de Fousseyni. Le personnage raconte comment les réfugiés roulent pendant deux heures avant que le car ne s'arrête soudainement. Il aperçoit des gens bloquer la route, avec Sergio, Fabio et Maurizio en tête de file. Des cris fusent dans leur langue, mais lui, n'y comprend rien : « *Je pense qu'ils étaient possédés par de mauvais Djinns* » (p. 110). Fousseyni évoque la peur qui l'envahit à ce moment-là, alors qu'ils poursuivent leur route et arrivent finalement au hangar.

Tout cela donne lieu à des groupes hétérogènes dus aux conflits et aux divergences au sein d'une même société, et génère une diversité qui, paradoxalement, favorise une union placée sous le signe de l'humanité, du « *tout-monde* » : « *Tous étaient hommes et désiraient vivre. C'était peu de choses, mais c'était peut-être déjà tout* » (p. 78).

Le monologue n'est pas réservé uniquement à ces personnages dans le roman. Les paroles intérieures se multiplient, offrant au lecteur un aperçu des aspects dont les autres personnages ne sont pas nécessairement au courant. Ainsi, Matteo Falconi, Maurizio

Mangialepre, Fousseyni Traoré, Roukia Traoré, Salvatore Pessoto, Bemba, Lucia et Gianni prennent tour à tour la parole pour exprimer leur pensée intérieure.

Plusieurs voix sont également présentes dans *La plus secrète mémoire des hommes*. Nous savons désormais que l'histoire d'Elimane est livrée à travers une mosaïque de voix qui se tissent, s'opposent et se complètent. L'auteur emploie dans le texte la métaphore de la toile d'araignée pour illustrer la complexité et l'entrelacement de ces voix. Divers narrateurs se succèdent et se partagent le pouvoir narratif pour tracer l'itinéraire d'Elimane.

À côté de la voix de Diégane Latyr Faye, omniprésente tout au long du texte et particulièrement dans le « *Livre premier* » et le « *Troisième livre* », mais également perceptible dans le « *Deuxième livre* » à travers ses interactions avec Marème Siga et les événements relatés, la voix de Siga constitue un point central dans la trame narrative. Sans cette voix, ni le lecteur, ni même Diégane ne sauraient rien de l'histoire d'Elimane. Cette voix est, par ailleurs, le point de jonction entre Diégane et les autres narrateurs : « *Lis-le, puis viens me voir à Amsterdam* » (p. 40). C'est à travers le personnage de Marème Siga D. que se révèle l'existence de l'homme et de l'écrivain.

Cette même voix se nourrit d'autres voix, de celles des personnages ayant côtoyé Elimane. Ainsi, Ousseynou Koumakh, Brigitte Bollème, Mossane, Thérèse Jacob et la poétesse haïtienne s'expriment à tour de rôle pour raconter leur part de l'histoire. Toutes ces voix, enchâssées dans celle de Siga, partagent avec le lecteur leur expérience avec Elimane et contribuent à compléter le portrait de ce personnage à multiples facettes.

D'autres voix, comme celles des critiques littéraires, viennent s'ajouter à cette polyphonie. Ces personnages apportent un regard critique sur l'écrivain et sur l'œuvre, tout en enrichissant la dimension chorale du récit. D'autres personnages se livrent à des confidences. Nous pensons particulièrement à Musimbwa qui, dans son mail adressé à Diégane, relate sa tragédie familiale qui est à l'origine de la métaphore de la surdité qui traverse ses livres.

Ces voix proviennent de différents horizons et entretiennent des rapports variés avec Elimane. Bien qu'individuelles, évoquant différentes périodes et différents événements de l'existence du personnage, elles créent des points de connexion et convergent vers un récit plus vaste. Cette dynamique reflète l'idée de l'unité-diversité, autrement dit, de l'unité qui se trouve dans le croisement de ces différences. Cette polyphonie apparaît comme une stratégie scripturale qui souligne la diversité des rapports humains. En multipliant les voix, l'auteur crée un espace où chaque personnage contribue à ce récit collectif.

3. Hétérogénéité des récits

« L'être humain est une réalité complexe qui inscrit dans son environnement une nécessaire diversité »

Yves Bonnefoy

La diversité qui caractérise le monde se traduit, de surcroît, par l'accent mis sur la singularité de chaque personnage et sur l'originalité de son parcours. Des récits enchâssés viennent raconter ces histoires individuelles, permettant au lecteur de suivre chaque personnage de près et d'approfondir sa compréhension de son itinéraire propre. La complexité et l'hétérogénéité des expériences humaines se dévoilent ainsi à travers les cheminements singuliers et les destinées variées de ces personnages.

Bien que les ragazzi partagent la même condition, ayant tous traversé le désert et la mer, une expérience qui les marque à jamais, chacun d'entre eux mène un combat et affronte des épreuves différentes de celles des autres. Pour certains, la migration représente une échappatoire, tandis que pour d'autres, elle constitue un moyen d'émancipation. Les causes du départ et les objectifs sont multiples, et les parcours individuels sont à la fois riches et uniques :

> À travers ces répétitions, le Padre Bonianno n'écoutait pas seulement des récits, des aventures, des histoires ; il écoutait aussi des hommes […]. Il écoutait le récit des causes du départ, le récit des frustrations en terre natale, le récit des horizons bouchés, le récit de l'avenir sacrifié, du chômage promis, des perspectives mortes, des espoirs morts, des rêves brisés, de la tentation du grand voyage, des dilemmes moraux, de la décision prise aux confins de l'insupportable ; ensuite ils se taisaient pour reprendre le souffle, avant de continuer avec le récit du voyage, le récit de la peur, le récit des violences subies, le récit des violences infligées, le récit de violence vues, des hontes bues, des humiliations tues, des privations, de l'incertitude, du désespoir […]. (pp. 255-256)

Le texte relate l'itinéraire de Fousseyni Traoré, un jeune Malien âgé de vingt ans, contraint de quitter son village natal à cause de la violence exercée par son oncle. Ce dernier hérite de tout après la mort de son frère, y compris la veuve et son enfant. Il dépouille ainsi son neveu et sa mère de tous leurs biens. À travers cette histoire, le lecteur découvre également la vie difficile de la mère de Fousseyni, restée au pays, ainsi que son amour maternel, qui la pousse à se sacrifier pour que son fils puisse s'enfuir.

Le texte dévoile le parcours de Fousseyni : sa fugue, sa rencontre avec Adama Kouyaté, l'horreur éprouvée face aux chasseurs d'esclaves, la perte tragique de son ami, et le sentiment de culpabilité qui le ronge encore. En arrivant à Altino, le personnage espère enfin trouver la paix, vivre loin des ennuis et reconstruire sa vie.

Le texte raconte aussi l'histoire de Jogoy Sèn, le jeune Sénégalais qui quitte son pays sans prévenir ses proches. Bloqué en Libye, il vit un véritable enfer en raison de son exploitation par les passeurs de migrants et l'incertitude qui pèse sur son avenir. Il endure le cauchemar de la traversée et témoigne d'une lutte sanglante pour le pouvoir à bord de la barque, où des hommes s'entretuent. Il parle de la perte de ses compagnons de voyage et de son arrivée en Sicile. Jogoy raconte comment les parents de Carla le prennent en charge et l'aident jusqu'à ce qu'il trouve une place à Santa Marta. Après toutes ces épreuves, et celles vécues à Altino, le personnage aspire à retourner un jour dans son pays natal.

Salomon, le Nigérian de trente-trois ans, fuit son pays après avoir été témoin du massacre de toute sa famille par Boko Haram. Animé par un désir de vengeance, il accuse l'Europe de tous les maux qui frappent l'Afrique. En s'engageant dans ce voyage, il cherche à assouvir ce besoin de revanche et aspire à une mort glorieuse.

Le récit retrace également l'histoire de plusieurs personnages italiens. Le narrateur évoque notamment celle d'Amedo Bonianno, dont le père s'exile en Suisse pendant l'entre-deux-guerres, où il rencontre Sylvie Morand. Amedeo naît en 1934. À l'âge de douze ans, il perd son père, à qui il fait la promesse de vivre en Italie. Il poursuit une éducation religieuse à l'Université catholique. Il devient prêtre à l'âge de vingt-sept ans. Le narrateur parle de son séjour à F…, avant de s'installer définitivement à Altino.

Le narrateur retrace, en outre, l'histoire de Giuseppe Fantini, le grand poète italien dont l'œuvre est immense et célèbre. Un jour, il décide d'arrêter d'écrire et de se retirer de la vie sociale, sans fournir d'explications. Il demeure silencieux face aux sollicitations et aux interrogations. Après une quinzaine d'années, il reprend l'écriture grâce à sa rencontre avec les ragazzi. Leur condition l'oblige à reprendre la plume et réveille en lui une inspiration nouvelle.

Un dernier exemple est l'histoire de Sabrina et Maurizio, et de l'origine de leur querelle. Le narrateur raconte leur rencontre à la sortie de l'université et comment ils ouvrent leur cabinet d'avocats. Ils s'engagent à défendre les immigrés et à les aider à régulariser leur situation. Ils quittent ensemble leur cabinet pour rejoindre l'association à Catane, où l'on leur confie la direction du nouveau bureau à Altino.

Leur rencontre avec Hampâté suscite une jalousie croissante chez Maurizio, alors qu'il prépare son mariage avec Sabrina, ce qui entraîne leur rupture. Les manigances de Maurizio contre les réfugiés visent principalement à contrarier Sabrina, dans une tentative désespérée de surmonter sa déception et son chagrin.

En parallèle de l'histoire d'Elimane Madag Diouf, qui se déploie à travers les récits enchâssés dans *La plus secrète mémoire des hommes*, d'autres histoires tout aussi complexes se dessinent peu à peu, chacune digne d'un roman à part entière.

L'histoire de Marème Siga D. est celle d'une enfant orpheline de mère, rejetée dès sa naissance par sa propre famille. Elle cherche désespérément l'attention de son père, mais en vain, et l'amour se mue en haine. Après la mort de son père, elle quitte le village avec la ferme décision de ne jamais y revenir. Sa trajectoire la conduit à la capitale sénégalaise, où elle se perd dans une quête désespérée pour compenser l'amour paternel inassouvi. Le personnage se laisse entraîner dans la drogue, frôle la dépression et tente de se suicider, avant d'être sauvée par un inconnu dans la rue. C'est alors qu'elle rencontre la poétesse haïtienne, qui la sort de la spirale de la perdition et l'aide à s'installer à Paris pour y poursuivre ses études en philosophie.

La perte de ses deux amies, Denise et la poétesse haïtienne, l'affecte profondément et transforme sa vision du monde. Le texte retrace également son parcours littéraire. Il évoque sa lutte acharnée pour rédiger son premier roman, et montre comment elle devient, par la suite, l'une des grandes figures de la littérature sénégalaise, tout en entretenant un rapport complexe avec son pays.

Ousseynou Koumakh est un homme qui, dès son jeune âge, se sent dévalorisé par rapport à son frère, qui attire toute l'attention. La fréquentation de l'école française dans la grande ville du nord vaut à son jumeau plus de reconnaissance et le rend de plus en plus charismatique, tandis qu'Ousseynou se sent marginalisé. L'arrivée de Mossane exacerbe le différend entre les jumeaux, désormais rivaux pour conquérir le cœur de la jeune fille. Ousseynou devient pêcheur et perpétue la tradition familiale.

Toutefois, sa vie bascule lorsqu'il perd la vue, et que Mossane le quitte pour rejoindre Assane. Elle revient quelque temps plus tard, enceinte, et Ousseynou se retrouve contraint d'élever son neveu. C'est l'histoire d'un homme qui élève un enfant qui est probablement le sien, sans en avoir la moindre idée. Au fil du temps, le personnage devient un grand mystique, célèbre dans toute la région. Pourtant, tout au long de sa vie, il reste hanté et tourmenté par le choix de Mossane.

Cette dernière est une femme dont le mari la quitte, elle et leur enfant, pour aller faire la guerre en France. Elle se dévoue entièrement à son fils, souhaitant le voir réussir et devenir l'un de ces intellectuels du pays. Cependant, son fils la déçoit. Elle commence à perdre la raison lorsque ses lettres ne parviennent plus. Mossane cesse de parler et se replie sur elle-même. Elle

passe ses jours et ses nuits à attendre son fils sous le manguier, jusqu'au jour où elle disparaît sans laisser de trace.

Le couple d'éditeurs, Charles Ellenstein et Thérèse Jacob, noue une amitié avec Elimane et traverse avec lui toute l'affaire du livre, en en subissant les conséquences. L'Occupation les oblige à fuir la capitale française et à se réfugier en Loire-Inférieure. Ils s'installent à Cajarc, contre le gré de Thérèse au début de la guerre, mais se séparent en 1942 lorsque Charles part un jour à l'improviste et ne revient jamais. Il retourne à Paris pour chercher Elimane, mais finit par être arrêté par un officier allemand et envoyé dans un camp de concentration. Thérèse, quant à elle, quitte Cajarc après la guerre, en 1946, et s'installe à Tharon dans la maison des parents de Charles.

Musimbwa, l'écrivain congolais, assiste, étant enfant, à la torture et à l'assassinat de ses parents depuis le fond d'un puits inachevé. Le bourreau le trouve évanoui à l'intérieur du puits, mais décide de lui épargner la vie. L'enfant attend le retour de sa mère ou de l'assassin pour le délivrer de ses souffrances, mais rien n'arrive. Il se dirige alors vers le village voisin où habite sa tante, qui, elle aussi, perd son mari et ses deux filles. Ensemble, ils fuient le pays et rejoignent l'Europe. Ce traumatisme marque Musimbwa à jamais, et les horreurs qui hantent son esprit se traduisent dans son œuvre romanesque.

La poétesse haïtienne est une femme métisse qui passe ses dix-huit premières années entre Haïti, les États-Unis et le Mexique avant de s'installer avec ses parents en Argentine. Grâce au salon littéraire tenu par ses parents, elle côtoie les intellectuels d'Argentine. Elle s'engage activement dans la résistance face à la junte. Elle est arrêtée plusieurs fois, passant des nuits en prison, avant d'obtenir un poste à l'UNESCO en Europe. Elle décède dans un accident de voiture en rentrant à Buenos Aires.

De purs hommes explore, de surcroît, une variété d'histoires individuelles qui mettent en lumière la complexité de l'existence humaine et la diversité des expériences.

Cheikh Majmout Gueye, un homme religieux respecté de tous, est choisi pour succéder au vieil imam « Al Quayyum » et diriger la prière du vendredi à la mosquée. Son prêche est centré sur la vidéo du déterrement du cadavre d'Amadou. À la fin de son discours, l'imam demande aux fidèles de prier pour l'âme du défunt. Cette demande suscite un scandale, et Majmout le regrette aussitôt. Il est rapidement destitué de ses fonctions et subit une humiliation publique par le retour d'El Hadj Abou Moustapha Ibn Khaliloulah « Al Quayyum », qui désigne Mohammadou Abdallah, son rival, comme nouvel imam.

Les choses se détériorent encore pour Majmout. Des rumeurs au sujet de son fils circulent, et ce dernier refuse de les démentir. Le lecteur perçoit alors le désarroi du vieil homme face à cette situation.

Samba Awa Niang est un homme marié et père de deux enfants, titulaire d'un master en sociologie de la sexualité. Sa femme le quitte à cause de son penchant pour le travestissement. Les enfants vivent avec leur mère, et il choisit de ne plus les voir, craignant de leur imposer la honte liée à son travestissement et les rumeurs qui se répandent à son sujet. Samba Awa Niang vit dans un danger permanent, constamment menacé par ces rumeurs et par sa réputation de *góor-jigéen.*

M. Coly est professeur à la faculté des lettres, où il enseigne depuis de nombreuses années en tant que spécialiste de la poésie symboliste française. C'est un personnage homosexuel qui dissimule son orientation derrière le voile du mariage. M. Coly est surpris avec un autre homme à l'université, et une foule indignée et en colère les lynche. Gravement blessé, M. Coly est transporté à l'hôpital, mais sa femme refuse de venir le voir. Ses seuls visiteurs sont Ndéné et des membres de *Human Rights Watch*.

Enfin, l'histoire d'Amadou et de sa mère est véritablement tragique. Amadou est son unique enfant, qu'elle élève seule depuis ses trois ans, après la mort de son père : « *Je me suis battue pour lui. Je me suis humiliée pour sa réussite* » (p. 131). Elle le décrit comme un fils exemplaire, sa plus grande fierté. Un jour, une rumeur surgit de nulle part, et le jeune homme commence à dépérir. Les gens parlent d'une « *maladie honteuse* » et la rumeur enfle. Faute de moyens, sa mère ne peut l'hospitaliser, et Amadou meurt peu après.

Les gens interdisent à la mère d'enterrer son fils dans le cimetière, et personne n'ose intervenir. Ainsi, elle lui donne, seule, le bain mortuaire. Lorsque le cadavre commence à se décomposer, elle finit par payer deux fossoyeurs pour l'aider à l'enterrer en pleine nuit. Mais la foule déterre le cadavre peu après et le ramène jusqu'à sa maison, en insultant la vieille femme. Désespérée, elle creuse une tombe dans la cour de sa maison et enterre son fils elle-même.

Ces différents récits que nous venons d'énumérer sont tous uniques, aucun ne ressemblant à un autre. Ils évoquent des personnages issus de milieux différents et porteurs d'expériences diverses, dont les parcours sont riches et singuliers. Cette pluralité s'assemble pour constituer l'ensemble des trois textes et exprimer l'idée de l'unité dans la diversité.

Conclusion

Notre projet de thèse, consacré à l'étude de l'altérité et de la quête de soi dans *Silence du chœur*, *De purs hommes* et *La plus secrète mémoire des hommes* de Mohamed Mbougar Sarr, s'est attaché à analyser la représentation de l'altérité comme une dimension fondamentale de la construction de soi. Pour ce faire, nous avons adopté une approche pluridisciplinaire, qui nous a semblé la plus pertinente pour aborder cette problématique.

Au terme de notre analyse, nous avons conclu que l'écrivain mobilise diverses stratégies scripturales afin de représenter l'altérité comme le déclencheur d'un questionnement de soi. Ces différents procédés illustrent la volonté d'aller à la rencontre de soi-même et de l'Autre en tant que condition essentielle à la construction identitaire. Le sujet apparaît ainsi comme une entité en perpétuelle évolution, en interaction constante avec l'Autre. L'altérité se manifeste par ailleurs sous de multiples formes. La nature même du monde, telle qu'elle est décrite dans le corpus, repose sur la coexistence et l'interaction de diverses subjectivités et altérités.

La première partie de la thèse a eu pour objectif d'examiner la manière dont l'échange entre le Soi et l'Autre s'établit, les limites imposées par le « *choc des valeurs* » ainsi que les pistes proposées pour dépasser les malentendus. À cet effet, l'analyse des scènes de rencontre a révélé que la rencontre capitale prend la forme d'un topos, autrement dit, d'une configuration narrative récurrente. Elle est construite autour de deux principes fondamentaux : la rencontre capitale est à la fois destinale et initiatique. Ainsi, ces rencontres décisives, telles que celle de Diégane avec Siga ou celle des ragazzi avec les Altinois, apparaissent comme des événements irréversibles qui initient les personnages à un nouveau monde.

Suite à l'analyse des éléments qui influencent la perception de l'altérité chez autrui dans le corpus, nous sommes parvenue à la conclusion selon laquelle la mise en altérité émane de l'habitus des personnages. Celui-ci détermine les critères de jugement qui peuvent faciliter ou limiter l'acceptation et la compréhension de l'Autre. Nous avons également évalué l'impact de l'histoire commune, en l'occurrence du fait colonial, sur les relations entre l'Afrique et l'Occident. Le constat que nous avons établi est que le dialogue interculturel reste marqué par cet épisode sanglant de l'histoire, ce qui fait que le sujet postcolonial demeure méfiant vis-à-vis de l'Occident.

À la lumière de l'analyse des conflits pouvant naître du rejet total de l'Autre dans le deuxième chapitre, le processus de marginalisation s'est révélé comme étant le résultat de l'interférence de plusieurs critères qui marquent les écarts entre le Même et l'Autre. En nous

appuyant sur une approche intersectionnelle, nous avons notamment relevé que la mise en marge de l'homme africain dans le corpus repose sur l'intersection de quatre facteurs : la race, la culture, le genre et l'âge.

Une autre manifestation du rapport conflictuel réside dans les sentiments de culpabilité et de honte qui s'emparent du sujet face à une altérité accablante. En nous basant sur la notion de responsabilité au sens lévinassien, nous avons montré que ces deux sentiments résultent d'un échec éthique. Ils surgissent lorsque la présence de l'Autre est perçue comme un fardeau, ce qui engendre des malaises relationnels. Le docteur Pessoto se sent coupable et honteux en raison de son incapacité face au malheur des ragazzi. Par conséquent, il cherche à se défaire de toute responsabilité. De même, la honte accable Cheikh Majmout Gueye après avoir pris la responsabilité de prier pour l'âme d'un individu supposé être homosexuel à la mosquée. Enfin, l'accent est mis sur l'enfermement sur soi, qui découle du rejet total de toute forme d'altérité. Un fort attachement au passé, à la terre natale et aux ancêtres est perçu chez certains personnages. Salomon se définit par rapport au passé familial et fixe comme objectif de se venger de l'Europe pour la perte de ses proches. Ousseynou, quant à lui, refuse toute ouverture sur le monde extérieur, qu'il considère comme une source de malheur. De manière similaire, le refus des identités queer dans *De purs hommes* témoigne d'un enracinement dans la tradition du pays et d'une volonté de la préserver. Nous avons expliqué cela à la lumière de l'enracinement barrésien, qui rejette toute influence étrangère.

Nous avons consacré le troisième chapitre à l'analyse des chemins empruntés par les personnages face à l'échec de la rencontre et du dialogue avec l'Autre. L'errance s'est manifestée, en effet, comme une ligne de fuite permettant d'échapper à l'incompréhension. En dressant un tableau récapitulatif des déplacements d'Elimane entre 1935 et 1986, nous avons constaté que son itinéraire est éparpillé dans l'espace et dans le temps. L'écriture fragmentaire reflète l'errance d'Elimane, qui constitue une réponse à deux traumatismes majeurs : l'incompréhension et l'injustice qu'il a subies à Paris, et la détention de son ami Charles dans un camp de concentration.

Par ailleurs, nous avons démontré au cours de ce chapitre que la déconstruction du mythe de l'Eldorado se concrétise dans le corpus à travers une mise en contraste entre l'Ailleurs rêvée et la réalité décevante, renforcée par un processus de désillusion vécu par les personnages. C'est le cas de Bemba qui, bien qu'il soit à Altino, en Italie, continue de rêver d'un autre Ailleurs pour atténuer sa déception.

C’est avec la question du retour au pays natal que nous avons terminé ce troisième chapitre. Nous avons souligné que, malgré la tendance des écrivains contemporains à se concentrer sur l’arrivée en Europe, le retour au pays natal reste un thème central chez Mohamed Mbougar Sarr. En effet, le cosmopolitisme ne contredit pas l’attachement à son pays d’origine chez l’écrivain. C’est pourquoi ses textes mettent en lumière la possibilité du retour. À travers l’analyse du rapport de certains personnages à leur terre natale, nous avons constaté que la réalisation du retour dépend du vécu dans le pays, propre à chacun des personnages. Ainsi, Elimane reprend naturellement sa place parmi les siens et succède à Ousseynou après un demi-siècle d’absence. Cependant, ce retour est marqué par un échec dans la mesure où il ne retrouve pas ceux qu’il a laissés derrière lui : sa mère et son oncle. À l’inverse, Siga illustre un autre cas de figure : elle n’envisage pas de retour, jugeant la rupture avec son pays comme irrémédiable.

Le dernier chapitre de la première partie s’est porté sur la manière dont le corpus propose un rééquilibrage du rapport entre le Soi et l’Autre. L’écrivain effectue un travail de décentrement spatial en situant les actions dans divers contextes géographiques. Il intègre également dans ces récits des espaces traditionnellement périphériques, comme Altino, ainsi que des villes rarement représentées dans le roman subsaharien, telles que Tripoli. À travers cette géographie variée, les trois romans explorent une multitude d’aspects culturels. L’écriture sarrienne s’érige dès lors comme un « tiers-espace » où s’opèrent un brassage culturel et un décloisonnement des barrières.

Nous avons conclu cette première partie de la thèse en mettant en évidence l’éthique humaniste qui traverse le corpus. L’importance accordée à l’humanisme se manifeste dès les titres des trois romans, qui placent l’Homme au centre des préoccupations. Les valeurs humanistes et la volonté de surmonter les différends sont également au cœur des échanges dans *Silence du chœur*. Enfin, la quête de Diégane illustre cette perspective, évoluant de la recherche d’un texte vers la découverte d’un homme.

Dans la seconde partie de notre travail, nous avons exploré la structure de la quête de soi, en examinant les différentes étapes par lesquelles passent les personnages au fil de leur construction personnelle. Nous avons également mis en évidence la manière dont les trois textes représentent l’altérité sous diverses formes, reflétant dès lors la diversité identitaire, culturelle et sociale.

Nous avons affirmé au cours du premier chapitre notre hypothèse selon laquelle l’altérité, dans le corpus, constitue un vecteur essentiel du cheminement vers soi. Ndéné Gueye,

figure du double, commence à se questionner à partir du moment où l'Autre qu'il porte en lui-même devient perceptible, à travers le resurgissement du refoulé et la perte de maîtrise de certains de ses comportements et réactions. L'opacité et les choix d'Elimane renvoient des signaux à Diégane Latyr Faye concernant ses propres choix et limites. Nous avons observé ce dernier interroger son rapport à l'écriture en cherchant à comprendre la raison du silence littéraire d'Elimane. Enfin, nous nous sommes aperçue de la manière dont Jogoy, une fois dans l'Ailleurs et face à l'Autre, après une traversée périlleuse, voit ses fondements identitaires ébranlés. Dès lors, un déchirement identitaire s'opère chez ce personnage, pris dans l'entre-deux. Jogoy souffre alors d'une perte progressive de ses repères identitaires et d'un malaise social, découlant de l'impossibilité de s'ancrer dans Altino.

Dans le deuxième chapitre, nous avons suivi de près le parcours des personnages dans leur quête, en commençant par l'analyse de la déconstruction de l'ancien soi. Nous avons constaté qu'à partir du déclenchement du questionnement, le sujet traverse une série d'épreuves qui le conduisent à remettre en cause son rapport à soi et au monde. Nous avons démontré que l'entrée de Diégane Latyr Faye dans l'univers d'Elimane, dans son *Labyrinthe*, constitue un voyage symbolique à travers les récits, les tragédies, les époques et les lieux, une exploration qui transforme le personnage.

La mort initiatique de Jogoy Sèn survient à la suite des épreuves vécues à Altino, où il se retrouve régulièrement plongé dans des situations de tension. La violence croissante et la difficulté de la condition des migrants poussent le personnage à ses limites. À la fin du récit, la violence dont il est à la fois témoin, auteur et victime constitue le point culminant, duquel le personnage sort meurtri.

Pour Ndéné Gueye, il s'agit d'un voyage symbolique dans l'univers queer durant lequel il parvient à déconstruire certains préjugés. C'est également un voyage dans l'univers de la rumeur, où le narrateur prend conscience de l'ampleur qu'elle peut prendre. La rumeur finit par l'atteindre, et Ndéné ne se reconnaît pas dans les accusations qui le frappent, mais émerge comme un individu « Autre » aux yeux de la société.

Une description de l'expérience de la solitude nous a révélé celle-ci comme un lieu propice à un face-à-face avec soi-même. Ainsi, les trois textes mettent en scène les déplacements des personnages vers des espaces qui favorisent l'isolement et l'introspection. La description de ces espaces renforce cette notion. C'est dans cette dynamique que Diégane se dirige de la capitale vers le village d'Elimane, que Ndéné s'éloigne de Dakar pour passer

quelques jours dans un village de pêcheurs au sud, et que Jogoy quitte l'hôpital pour se retrouver seul dans la *villa*.

Nous avons également saisi les moments où ces trois initiés apparaissent comme prêts à entreprendre un nouveau rapport à soi et au monde, en soulignant les signes de métamorphose perceptibles chez eux. À cet effet, un changement considérable s'opère dans le rapport de Diégane à son entourage et à la littérature, et nous découvrons un nouveau Diégane, libéré de son obsession pour la quête du *magnum opus*. Quant à Jogoy, il parvient à écrire le dernier chapitre de son récit de voyage, après une longue période d'incapacité à s'exprimer. Il décide également de rentrer chez lui, bien que le retour n'ait pas été envisageable au départ. Enfin, Ndéné choisit de ne plus fuir et de confronter la rumeur. Les scènes de métamorphose évoquent ainsi une résurrection, d'où les personnages renaissent, après leur mort initiatique, avec un nouveau souffle.

Étant donné que l'altérité constitue l'un des deux piliers fondamentaux de notre travail de recherche, il nous était inconcevable de nous limiter à son rôle dans la recherche de soi sans en examiner l'écriture. Le troisième chapitre a illustré la façon dont l'écriture de l'altérité s'articule dans le corpus, tant sur le fond que sur la forme. Nous avons d'abord recensé et analysé les différentes figures de l'Autre, oscillant entre « altérité du dedans » et « altérité du dehors ». En effet, le romancier apporte un renouveau dans la représentation de la figure de l'écrivain, en la plaçant sous le signe de l'altérité. Dans le corpus, l'écrivain est un personnage mystérieux, perçu comme l'Autre par son entourage, ce qui génère des barrières le séparant des autres. Il est également question du silence littéraire, qui demeure inexplicable aux yeux des autres personnages. Nous avons illustré cela à travers une lecture des personnages de T.C. Elimane et de Giuseppe Fantini.

Nous nous sommes par la suite intéressée à l'altérité féminine en analysant les personnages de Marème Siga D. et de Mossane, qui se distinguent par leur décalage par rapport à leur société. Mossane incarne la féminité déviante. Elle est l'Autre par son aspect mystérieux, sa dualité et sa folie. Siga, quant à elle, incarne l'Autre par subversion, notamment à travers son œuvre transgressive qui la place en opposition avec les normes de sa société.

Une autre figure de l'altérité est celle du migrant, qui incarne une altérité radicale dans *Silence du chœur*. En effet, les ragazzi incarnent une altérité physique liée à leur race, mais aussi à la misère et aux difficultés du voyage qui marquent leurs corps. Leur altérité est aussi celle des expériences, des valeurs et des attentes.

La dernière figure de l'altérité que nous avons analysée est celle du *góor-jigéen* dans *De purs hommes*. Nous avons, en effet, mis en lumière la sexualité refoulée à travers le personnage de Ndéné, la bisexualité à travers Rama et Angela, le travestissement à travers Samba Awa Niang, ainsi que l'homosexualité à travers M. Coly et le jotalikat. Nous avons également souligné le cas de ceux qui, comme Amadou, sont *góor-jigéen* par le seul pouvoir de la rumeur.

Nous nous sommes ensuite penchée sur l'aspect esthétique, en expliquant les manipulations effectuées par Mohamed Mbougar Sarr pour conférer à son écriture un caractère labyrinthique. Les trois romans empruntent donc certaines caractéristiques à l'enquête, ce qui, en maintenant le suspense, suscitent l'intérêt du lecteur. D'autres procédés scripturaux viennent renforcer cette image du labyrinthe et contribuent à une architecture textuelle complexe, tels que le chevauchement des instances narratives, l'écriture fragmentaire, ainsi que les torsions et brouillages spatio-temporels.

De la même manière, nous avons souligné la démarche intertextuelle et les références littéraires qui se multiplient dans le corpus. La citation et la référence sont deux formes d'intertextualité largement mobilisées par l'auteur. Il en va de même pour l'évocation récurrente de noms d'écrivains. Nous avons également tenté d'éclairer la manière dont l'auteur se réapproprie certains mythes, notamment celui de la tour de Babel et celui du labyrinthe. Nous avons conclu ce chapitre en analysant le processus de fictionnalisation de grands écrivains de la littérature mondiale, notamment Léopold Sédar Senghor, Ernesto Sábato et le Witold Gombrowicz.

À la lumière de la notion du Divers, nous avons analysé, dans le dernier chapitre qui conclut notre travail de recherche, la coprésence des altérités qui enrichissent le corpus. Nous avons en effet constaté que la diversité des éléments constitue une base solide sur laquelle repose l'écriture sarrienne, reflet de la pluralité du monde. Cette écriture du Divers se manifeste dans une hybridité générique qui fusionne plusieurs genres, telles que la poésie et l'écriture dramatique, ainsi qu'une hybridité discursive, marquée par l'intégration de plusieurs types de discours : queer, politique, journalistique ou encore religieux. Par ailleurs, nous avons mis en lumière la disposition typographique qui rend également compte de cette pluralité.

Nous avons ensuite analysé l'aspect polyphonique des romans, où le « je » se diversifie pour laisser place à l'émergence de différentes consciences, notamment à travers l'abondance de scènes dialoguées illustrant l'oxymoron « unité-diversité », où une certaine unité se dégage

des divergences, ou, à l'inverse, une divergence naît au sein de l'unité. La pluralité des voix s'exprime également dans les monologues tenus par plusieurs personnages, ainsi que dans la multiplicité des narrateurs, en particulier dans *La plus secrète mémoire des hommes.* Enfin, nous avons souligné l'hétérogénéité des récits et des histoires individuelles que l'auteur offre au lecteur pour une exploration approfondie, chacune étant unique en son genre.

Nous appréhendons cette thèse comme une première réflexion sur l'écriture du rapport entre le Soi et l'Autre dans l'œuvre de Mohamed Mbougar Sarr. Les résultats de notre recherche, bien qu'ils ne prétendent pas à l'exhaustivité, nous ont permis d'obtenir une vue d'ensemble des procédés d'écriture investis par le romancier pour représenter cette relation. Nous espérons pouvoir étendre notre analyse de la mise en récit de ce rapport à d'autres textes de l'écrivain, dont l'œuvre continue à s'enrichir, notamment *Terre Ceinte* (2014) que nous avons écarté par souci de clarté et de concision. Une telle extension de l'analyse permettrait d'éclairer l'évolution de la représentation du rapport entre le Soi et l'Autre à travers l'ensemble de son œuvre.

Bibliographie

Corpus

- Sarr, M.M. (2017). *Silence du chœur*. Paris : Présence Africaine.
- Sarr, M.M. (2018), *De purs hommes*. Dakar : Philippe Rey/ Jimsaan.
- Sarr, M.M. (2021), *La plus secrète mémoire des hommes*. Paris : Philippe Rey/ Jimsaan.

Dictionnaires

- Chevalier, J., et Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Rober Laffont/ Jupiter, Paris.
- Comte-Sponville, A. (2001), *Dictionnaire philosophique*. Paris. PUF.
- Dauzat, A., Dubois, J., et Mitterand, H. (1971), *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Librairie Larousse.
- Dubois, J., Giacomo, M., Guespin, L. et al. (1994). *Dictionnaire de linguistique*. Paris : Larousse.
- Emerich, C. (1998). *Dictionnaire de la psychanalyse* (R. Chemama et B. Vandermersch dir.). Paris : Larousse.
- Ferréol G., et Jucquois, G. (2003). *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*. Paris : Armand Colin.
- Petit Larousse en couleurs. (1988). Paris : Librairie Larousse.

Ouvrages théoriques

- Arnaud, G., et Lecomte, H. (2006). *Musiques de toutes les Afriques*. Paris : Fayard.
- Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves*. Paris : Corti.
- Bailhache, G. (1994). *Le sujet chez Levinas, Fragilité et subjectivité*. Paris : PUF.
- Bakhtine, M. (1987). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Barrès, M. (1900). *L'Appel au soldat*. Paris : Félix Juven.
- Barrès, M. (1911). *Sous l'œil des Barbares*. Paris : Emile-Paul.
- Barrès, M. (1994). *Mes Cahiers*. Paris : Plon.
- Barthes, R. (1971). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil.
- Berthet, D. (2007). *Figures de l'errance*. Paris : L'Harmattan.
- Bès, G., Durano, M. et Rokvam, A.N. (2014). *Nos limites : pour une écologie intégrale*. Paris : Le Centurion.
- Boia, L. (1998). *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris : Les Belles Lettres.

- Bouloumié, A. (2003). *Figure du marginal dans la littérature française et francophone*. Angers : Presses universitaires de Rennes. https://doi.org/10.4000/books.pur.10249
- Bourdieu, P. (1980). *Le Sens pratique*. Paris : Minuit.
- Bourdieu, P. (2000). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris : Seuil.
- Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion* (C. Kraus, trad.). Paris : La découverte. (Ouvrage original publié en 1990 sous le titre *Gender Trouble*. Londres : Routledge).
- Butler, J. (2009). *Ces Corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe* (C. Nordmann, Trad.). Paris: Amsterdam. (Ouvrage original publié en 1993 sous le titre *Bodies That Matter: On the Discursive Limit of Sex*. Londres : Routledge).
- Casanova, P. (2008). *La République mondiale des Lettres*. Paris : Seuil.
- Césaire, A. (1977). *Liberté 3*. Paris : Seuil.
- Chakrabarty, D. (2009). *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique* (O. Ruchet, et N. Vieillescazes, trad.). Paris : Amsterdam. (Ouvrage original publié en 2000 sous le titre *Provincializing Europe : Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton : Princeton University Press).
- Chemain, R. (1981). La *ville dans le roman africain.* Paris : L'Harmattan.
- Cheng, F. (1998). *Le Dit de Tian-Yi*. Paris : Le Livre de Poche.
- Cioran, E. (1987). *Aveux et anathèmes*. Paris : Gallimard.
- Dabla, S. (1986). *Nouvelles écritures africaines*. Paris : l'Harmattan.
- De Beauvoir, S. (1949). *Le Deuxième sexe*. Paris : Gallimard.
- Deleuze, G., et Guattari, F. (1972). *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. (1977). *Dialogues*. Paris : Flammarion.
- Demanze, L. (2019). *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain enquêteur*. Paris : Corti.
- Dione, S. (2015). *L'appel du Ndut ou l'initiation des garçons seereer*. Dakar : NENA/ Enda Tiers-Monde.
- Eliade, M. (1959). *Initiation, rites, sociétés secrètes*. Paris : Gallimard.
- Feuillebois-Pierunek, E. et Ben Lagha, Z. (2015). *Étrangeté de l'autre, singularité du moi. Les figures du marginal dans les littératures*. Paris : Classique Garnier.
- Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard.

- Freud, S. (1985). *L'inquiétante étrangeté*. (B. Féron, Trad.). Paris : Gallimard.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Seuil.
- Glissant, E. (1990). *Poétique de la Relation, Poétique III*. Paris : Gallimard.
- Glissant, E. (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.
- Glissant, E. (2009). *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*. Paris : Gallimard.
- Heyndels, R. (1985). *La pensée fragmentée*. Bruxelles : Pierre Mardaga.
- Kesteloot, L. (1963). *Les écrivains noirs de langue française*. Bruxelles : EUB.
- Kristeva, J. (1988). *Etrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard.
- Laronde, M. (1996). *L'Écriture décentrée. La langue de l'autre dans le roman contemporain*. Paris : L'Harmattan.
- Lévinas, E. (1982). *De l'évasion*. Montpellier : Fata Morgana.
- Lévinas, E. (1982). *Ethique et Infini*. Paris : Fayard.
- Lévinas, E. (1991). *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre.* Paris : Grasset.
- Lévinas, E. (1995). *Difficile liberté*. Paris : Gallimard.
- Lévinas, E. (1996). *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Paris : Le Livre de Poche.
- Lewis, H.B. (1971). *Shame and Guilt in Neurosis*. New York : International Universities Press.
- Mbembe, A. (2013). *Critique de la raison nègre*. Paris : La Découverte.
- Mbembe, A. (2020). *De la postcolonie*. Paris : La Découverte.
- Memmi, A. (1973). *Portrait du colonisé*. Paris : Payot.
- Message, V. (2013). *Romanciers pluralistes*. Paris : Seuil.
- Mitterand, H. (1980). *Le Discours du roman.* Paris : PUF.
- Mudimbe V.Y. (1982). *L'Odeur du Père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique Noire*. Paris : Présence Africaine.
- Pluvinet, C. (2012). *Fictions en quête d'auteur*. Rennes : PUR. https://doi.org/10.4000/books.pur.55914
- Rocher, G. (1978). *Introduction à la sociologie générale. Tome 1. L'action sociale*. Paris : HMH.
- Sartre, J.P. (1943). *L'Etre et le néant*. Paris : Gallimard.
- Sasso, R. et Villani, A. (2003). *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Nice : Centre de recherches en histoire des idées.

- Sayad, A. (2006). *L'Immigration ou les paradoxes de l'altérité. 1. L'illusion du provisoire*. Paris : Raisons d'agir.
- Schwerdtner, K. (2005). *La femme errante*. Ottawa : Legas.
- Segalen, V. (1986). *Essai sur l'exotisme*. Paris : Le Livre de poche.
- Simondon, G. (1964). *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Paris : PUF.
- Tamsir Niane, D. (1960). *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris : Présence africaine.
- Todorov, T. (1981). *Mikhaël Bakhtine. Le principe dialogique*. Paris : Seuil.
- Truc, G. (2008). *Assumer l'humanité. Hannah Arendt : la responsabilité face à la pluralité*. Bruxelles : EUB.
- Viart, D. et Vercier B. (2008). *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.
- Weber, E. (1989). *Maghreb arabe et Occident français jalons pour une reconnaissance interculturelle*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.
- Wittgenstein, L. (2005). *Recherches philosophiques* (F. Dastur, Trad., M. Elie, Trad., J.L. Gautero, Trad., et al.). Paris : Gallimard.

Chapitres d'ouvrages et articles

- Bajoit, G. (2013). Les malaises identitaires. Dans *L'individu sujet de lui-même. Vers une socio-analyse de la relation sociale* (pp. 235-260). Paris : Armand Colin. https://shs.cairn.info/l-individu-sujet-de-lui-meme--9782200285395-page235?lang=fr
- Bayle, B. (2004). Psychopathologie conceptionnelle et développement anténatal. Dans S. Missonnier, B. Golse et M. Soulé (dir.), *La grossesse, l'enfant virtuel et la parentalité* (pp. 471-493). Paris : PUF. https://doi.org/10.3917/puf.misso.2004.01.0471
- Bayle, B. (2017). Survivances périnatales. Dans B. Bayle (dir.), *Aide-mémoire-Psychiatrie et psychopathologie périnatales en 51 notions* (pp. 151-158). Paris : Dunod. https://doi.org/10.3917/dunod.bayle.2017.01.0151
- Benedetto, P. (2008). Chapitre 4. Le soi. Dans *Psychologie de la personnalité* (pp. 51 - 60). Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur. https://shs.cairn.info/psychologie-de-la-personnalite--9782804156824-page-51?lang=fr
- Bourdieu, P. (1984). Le marché linguistique. Dans *Questions de sociologie* (pp. 121-137). Paris : Minuit.

- Callahan, S. (2018). Syndrome du survivant. Dans F. Chapelle (dir.), *Risques psychosociaux et Qualité de Vie au Travail en 36 notions* (pp. 41-47). Paris : Dunod. https://doi.org/10.3917/dunod.chape.2018.01.0041
- Ciccone, A. et Ferrant, A. (2015). Les sources de la honte et de la culpabilité. Souffrances de l'intersubjectivité. Dans *Honte, culpabilité et traumatisme* (pp. 47 -86). Paris : Dunod. https://shs.cairn.info/honte-culpabilite-et-traumatisme--9782100726851-page-47?lang=fr
- Crignon-Machinal, H. (2004). L'inhumain à fleur de monde : l'exemple de la littérature populaire au tournant du siècle. Dans A. Topia, C. Bonafous-Murat et M.C. Lemardeley (dir.), *L'Inhumain* (pp. 191-205). Paris : Presses Sorbonne Nouvelle. https://doi.org/10.4000/books.psn.4471
- Denis, M. (2016). Descriptions spatiales. Dans *Petit traité de l'espace Un parcours pluridisciplinaire* (pp. 173 -198). Wavre : Mardaga. https://shs.cairn.info/petit-traite-de-l-espace--9782804703226-page-173?lang=fr
- François, M. (2005). Roman policier contemporain, labyrinthe d'une enquête, labyrinthe d'une écriture. Dans R. Bouvet et M. Latendresse-Drapeau (dir.), *Errances* (pp. 77-89). Montréal : UQAM.
- Garnier, X. (1997). Le roman africain d'expression française. Dans C. Bonn, X. Garnier et J. Lecarme (dir.), *Littérature francophone. 1. Le roman* (pp. 241-285). Paris : Hatier/AUPELF-UREF.
- Gaudez, F. (2010). De l'intersubjectivité texte/lecteur comme construction fictionnelle. Dans F. Gaudez (dir.), *La connaissance du texte. Approches socio-anthropologiques de la construction fictionnelle* (pp. 85-115). Paris : L'Harmattan.
- Germain, S. (2012). La solitude comme lieu. Dans M. Majorano (dir.), *Nuove solitudini* (pp. 153-160). Macerata : Quodlibet. https://books.openedition.org/quodlibet/627?lang=fr#:~:text=4La%20solitude%2C%20comme%20les,tant%20ceux%2Dci%20sont%20poreux
- Grimaldi, N. (2003). Ambivalence de la solitude. Dans *Traité des solitudes* (pp. 7-23). Paris : PUF. https://shs.cairn.info/traite-des-solitudes--9782130537939-page-7?lang=fr
- Grimaldi, N. (2011). Introduction. Dans *L'inhumain* (pp. 7-12). Paris : PUF.
- Isserlis, C., Sutter-Dallay, A., Dugnat, M. et Glangeaud-Freudenthal, N. (2008). Glossaire. Dans *Guide pour la pratique de l'entretien prénatal précoce et*

l'accompagnement psychique des femmes devenant mères (pp. 191-206). Toulouse : Erès. https://doi.org/10.3917/eres.dugna.2008.02

- Kristeva, J. (1969), Le mot, le dialogue et le roman. *Dans Siméotikè. Recherches pour une sémanalyse* (pp. 145-146). Paris : Seuil.
- Mallarmé, S. (1897). Le livre, instrument spirituel. Dans *Divagations* (pp. 285-291). Paris : Eugène Fasquelle.
- Mallarmé, S. (1998). Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885. Dans *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard.
- Martin-Lavaud, V. (2009). Introduction. Dans *Le monstre dans la vie psychique de l'enfant* (pp. 13-15). Toulouse : Érès. https://shs.cairn.info/le-monstre-dans-la-vie-psychique-de-l-enfant--9782749210308-page-13?lang=fr
- Moura, J. (1998). Introduction. Dans *Europe littéraire et l'ailleurs* (pp. 1-9). Paris : PUF. https://shs.cairn.info/europe-litteraire-et-l-ailleurs--9782130493129-page-1?lang=fr
- Ndinda, J. (2011). Migration et atopie ou l'impossible retour dans *L'impasse* et *La source de joie* de Daniel Biyaoula. Dans P. Fandio et H. Tchumkam (dir.), *Exils et migrations postcoloniales. De l'urgence du départ à la nécessité du retour*. (pp. 149-176). Yaoundé : Ifrikiya.
- Rioux, L. (1998). Les dimensions spatiale et culturelle de la marginalité : une approche psychosociologique. Dans D. Guillaud, M. Seysset et A. Walter (dir.), *Le voyage inachevé… A Joël Bonnemaison* (pp. 635-640). Paris : ORSTOM.
- Roussel, Y. (1998). Les récits d'une minorité. Dans D. Borrillo (dir.), *Homosexualités et droit : de la tolérance sociale à la reconnaissance juridique* (pp. 9-38). Paris : PUF.
- Sollers, P. (1968). Écriture et révolution. Dans *Théorie d'ensemble* (pp. 39-68). Paris : Seuil.
- Szyjkowska-Piotrowska, A. (2019). Humanité et inhumanité de l'homme. Dans C. Chamois et A. Alombert (dir.), *La notion d'humanité dans la pensée contemporaine* (pp. 219-238). Paris : Presses universitaires de Paris Nanterre. https://doi.org/10.4000/books.pupo.17762
- Todorov, T. (1971). Les hommes-récits. Dans *Poétique de la prose* (pp. 33-46). Paris : Seuil.

Articles de revue

- Anoh Brou, D. (2020). Ecrire en migration (s) : le bazar de la migration en contexte dans Black Bazar d'Alain Mabanckou, *Akofena*, n° 1, (pp. 367-376). https://www.revue-akofena.com/wp-content/uploads/2021/09/29-Brou-Didier-ANOH-pp.-367-376.pdf
- Bédard, P. (2015). L'ethos en sociologie : perspectives de recherche pour un concept toujours fertile. Dans *Cahiers de recherche sociologique*, n° 59-60, (pp. 259-276). https://doi.org/10.7202/1036797ar
- Benveniste, E. (1970). L'appareil formel de l'énonciation. Dans *Langages*, 5e année, n°17, (pp. 12-18). www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1970_num_5_17_2572
- Bertucci, M.M. (2021). Propositions pour l'étude de la notion de mise en altérité. Dans *TRANEL. Travaux Neuchâtelois de Linguistique*, n° 75, 125-149. https://doi.org/10.26034/tranel.2021.3008
- Bihr, A. (2023). Maurice Barrès ou l'invention du nationalisme. Dans *Raison présente*, N° 227(3), 107-116. https://doi.org/10.3917/rpre.227.0107
- Bochurberg, C. (2010). Plaidoyer pour l'opacité, *Sigila*, n° 25(1), 111-118. https://doi.org/10.3917/sigila.025.0111
- Bolzman, C. (2014). Exil et errance. *Pensée plurielle*, n° 35, 43-52. https://doi.org/10.3917/pp.035.0043
- Bourdieu, P. (1993). À propos de la famille comme catégorie réalisée. Dans *Actes de la recherche en sciences sociales*. vol. 100. 32-36. https://doi.org/10.3406/arss.1993.3070
- Castillo-Berchenko, A. (2001). Du mythe de Paris à la ville démythifiée. *París situación irregular* d'Enrique Lihn (1977). *Cahiers d'études romanes*, n°6. 281-293. https://doi.org/10.4000/etudesromanes.246
- Charles, J.C. (2000). L'Enracinerrance. *Boutures*, vol. 1, n°4. 37-41. http://ile-en-ile.org/jean-claude-charles-lenracinerrance/
- Chevrier, J. (2004). Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de « migritude », *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre, 96-100.
- Cranshaw, K. (2021). Démarginaliser l'intersection de la race et du sexe : une critique féministe noire du droit antidiscriminatoire, de la théorie féministe et des politiques de l'antiracisme (Traduit par S. Beaulieu). *Droit et société*, N° 108(2), 465-487. https://doi.org/10.3917/drs1.108.0465
- Debarbieux, B. (2014). Enracinement – Ancrage – Amarrage : raviver les métaphores. *L'Espace géographique*, n° 43, 68-80. https://doi.org/10.3917/eg.431.0068

- Delille, D. (2015). Art and Queer Culture. *Critique d'art*. https://doi.org/10.4000/critiquedart.13251
- Dessertine, A. (2010). Une initiation diffuse à la sexualité. Le sabar des Wolof du Sénégal. *Civilisations*, n° 59-1(1). 89-108. https://doi.org/10.4000/civilisations.2245
- Dubost, J.P. (2016). Topos, répétition et différence. *Topiques, études satoriennes/ Topoï Studies, Journal of the SATOR*, n° 2, 1-13. https://doi.org/10.7202/1090006ar
- Dumont, F. (2019). Présentation. *Études littéraires*, n° 48(1-2), 7-12. https://doi.org/10.7202/1057985ar
- Garnier, X. (2004). A quoi reconnaît-on un récit initiatique ?. *Poétique*, n° 140 (4), 443-454. https://doi.org/10.3917/poeti.140.0443
- Gendlin, E. (2007). Ce qui est primordial, c'est la présence humaine. *Approche Centrée sur la Personne. Pratique et recherche*, n° 6, 32-33. https://doi.org/10.3917/acp.006.0032
- Knauer, D. (2011). Subjectivités. *Psychothérapies*, vol. 31(2), 93-93. https://doi.org/10.3917/psys.112.0093
- Louÿs, G. (2018), Le carnet de voyage. *Viatica*, n° 5. https://doi.org/10.4000/viatica.836
- Marche, G. et Vallas, S. (2016). Introduction. Mouvement, enracinement, fixité. *Revue française d'études américaines*, n° 149, 3-13. https://doi.org/10.3917/rfea.149.0003
- Mbembe, A. (2007). De la scène coloniale chez Frantz Fanon. *Rue Descartes*, n° 58(4), 37-55. https://doi.org/10.3917/rdes.058.0037
- Perrin, D. (2021). La Libye comme terrain de reconfiguration géopolitique des migrations. *Hérodote*, n° 182(3), 93-108. https://doi.org/10.3917/her.182.0093
- Picard, D. (2008). Quête identitaire et conflits interpersonnels. *Connexions*, n° 89(1), 75-90. https://doi.org/10.3917/cnx.089.0075
- Rifatterre, M. (1981). L'intertexte inconnu. *Littérature* n°41, 4-7.
- Scarpa, M. (2009). Le personnage liminaire. Dans *Romantisme*, n° 145(3), 25-35. https://doi.org/10.3917/rom.145.0025
- Schaeffer, F. (2001). Mythe du retour et réalité de l'entre-deux. La retraite en France, ou au Maroc ? *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 17, n°1, 165-176. https://doi.org/10.3406/remi.2001.1768
- Tangney, J.P. (1992). Situational Determinants of Shame and Guilt in Young Adulthood. *Personality and Social Psychology Bulletin*, n° 18. 199-206.

- Tervonen, T. (2005). La littérature africaine, éternelle périphérie ? *Africultures*, n° 65(4), 105-113. https://doi.org/10.3917/afcul.065.0105
- Tronquart G. (1954). L'enracinement barrésien ou le mystère de Barrès. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°13, 137-167. https://doi.org/10.3406/bude.1954.5057
- Waberi, A. (1998). Les enfants de la postcolonie : Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire. *Notre Librairie*, n° 135, 8-15.
- Wihtol de Wenden, C. (2008). L'Europe, un continent d'immigration malgré lui. *Strates*, n°15. 59-71. https://doi.org/10.4000/strates.6530
- Zarifian, E. (1994). Le désordre de l'autre. *Autrement, la rencontre : Figures du destin*, n° 135. 144-151.

Conférences et communications

- Biondi, C. (1995). Marguerite Yourcenar et Édouard Glissant : deux écrivains face à l'universel. Dans M.J. Vázquez De Parga et R. Poignault (dir.). *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* : Actes du colloque de Tenerife du 17 au 19 novembre 2008 (pp. 3-10). Tours : SIEY.
- Garnier, X. (2015). Propositions pour un usage littéraire de la notion d'intersectionnalité en études de genre. Dans Thomiche A. (dir.). *Genre et autorité* : Journée d'étude, Maison de la Recherche de Paris-Sorbonne, le 13 mars 2015. https://doi.org/10.58079/oz9l
- Muller J.M. (2000). Philosophie de la non-violence. Dans T. Ferenczi (dir.). *Faut-il s'accommoder de la violence ?*: Actes du Onzième Forum *Le Monde*, Le Mans, 29-31 octobre 1999. Bruxelles : Complexe.
- Sedgwick, E.K. (1998). Construire des significations queer. Dans D. Eribon (dir.). *Les études gaies et lesbiennes* : Actes de colloque, Le Centre Pompidou, 23 et 27 juin 1997 (pp. 109-116). Paris : Centre Georges Pompidou.

Thèses de doctorat

- Benkhodja, A. (2016). *L'errance à l'œuvre dans la prose et la poésie d'El-Mahdi Acherchour. Regards littéraires et anthropologiques* (Thèse de doctorat). Université de Lorraine. https://theses.hal.science/tel-01489516/

- Duteille, C. (2003). *Anthropologie phénoménologique des rencontres destinales* (Thèse de doctorat). Université Paul Valéry-Montpellier III. https://theses.hal.science/tel-00009194v1

Entretiens

- Dorcé, R. (2023, 13 mars). Mohamed Mbougar Sarr : la littérature, un lieu de savoirs. *Acfas Magazine*. https://www.acfas.ca/publications/magazine/2023/03/mohamed-mbougar-sarr-litterature-lieu-savoirs
- Trécourt, F. (2019, 26 août). François-Xavier Fauvelle. Un autre regard sur l'histoire de l'Afrique. *CNRS le journal.*

Articles de journal

- Gillon, F. (2014, 20 novembre). Le choc des non-civilisations. *Phillit*. https://philitt.fr/2014/11/20/le-choc-des-non-civilisations/
- Mbembe, A. (2006, 13 février). Le potentat sexuel. À propos de la sodomie, de la fellation et autres privautés postcoloniales. *Le Messager*, n° 4296. 2-7.