

**LA MIGRATION ET LE DÉPLACEMENT COMME
MANIFESTATIONS DE LA VIOLENCE DANS LA
LITTÉRATURE ET LE CINÉMA MÉDITERRANÉENS ET
SUB-SAHARIENS FRANCOPHONES (1990 – 2010)**

Anabel APAP



University of Malta Library – Electronic Thesis & Dissertations (ETD) Repository

The copyright of this thesis/dissertation belongs to the author. The author's rights in respect of this work are as defined by the Copyright Act (Chapter 415) of the Laws of Malta or as modified by any successive legislation.

Users may access this full-text thesis/dissertation and can make use of the information contained in accordance with the Copyright Act provided that the author must be properly acknowledged. Further distribution or reproduction in any format is prohibited without the prior permission of the copyright holder.

UNIVERSITÉ DE MALTE
FACULTÉ DES LETTRES - DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE - PARIS IV
ÉCOLE DOCTORALE 3

Thèse de doctorat
Littérature et cinéma francophones

Anabel APAP

LA MIGRATION ET LE DÉPLACEMENT COMME MANIFESTATIONS DE
LA VIOLENCE DANS LA LITTÉRATURE ET LE CINÉMA
MÉDITERRANÉENS ET SUB-SAHARIENS FRANCOPHONES (1990 – 2010)

Thèse dirigée par : Prof. Romuald FONKOUA et Dr. Dominique LANNI

Décembre 2017



DECLARATION OF AUTHENTICITY FOR DOCTORAL STUDENTS

Student's I.D. /Code 5790G

Student's Name & Surname ANABEL APAP

Course DOCTOR OF PHILOSOPHY - FRENCH

Title of Dissertation/Thesis
LA MIGRATION ET LE DÉPLACEMENT COMME MANIFESTATIONS DE LA VIOLENCE DANS LA LITTÉRATURE ET LE CINÉMA MÉDITERRANÉENS ET SUB-SAHARIENS FRANCOPHONES (1990-2010)

(a) Authenticity of Thesis/Dissertation

I hereby declare that I am the legitimate author of this Thesis/Dissertation and that it is my original work.

No portion of this work has been submitted in support of an application for another degree or qualification of this or any other university or institution of higher education.

I hold the University of Malta harmless against any third party claims with regard to copyright violation, breach of confidentiality, defamation and any other third party right infringement.

(b) Research Code of Practice and Ethics Review Procedure

I declare that I have abided by the University's Research Ethics Review Procedures.

As a Ph.D. student, as per Regulation 49 of the Doctor of Philosophy Regulations, I accept that my thesis be made publicly available on the University of Malta Institutional Repository.

As a Doctor of Sacred Theology student, as per Regulation 17 of the Doctor of Sacred Theology Regulations, I accept that my thesis be made publicly available on the University of Malta Institutional Repository.

As a Doctor of Music student, as per Regulation 24 of the Doctor of Music Regulations, I accept that my dissertation be made publicly available on the University of Malta Institutional Repository.

As a Professional Doctorate student, as per Regulation 54 of the Professional Doctorate Regulations, I accept that my dissertation be made publicly available on the University of Malta Institutional Repository.

A. Apap
Signature of Student

ANABEL APAP
Name in Full (in Caps)

2-11-2013
Date

À ma famille

Remerciements

Tout d'abord, je voudrais adresser mes remerciements au Prof. Romuald Fonkoua et au Dr. Dominique Lanni qui ont accepté d'être mes directeurs de thèse. Sans leurs suggestions précieuses, leur attention consciencieuse et leurs conseils inestimables, ce travail n'aurait pas été possible. Leur soutien a été un atout indispensable à ma recherche.

Je voudrais aussi à exprimer ma reconnaissance envers le Département de français de l'Université de Malte au sein duquel j'ai effectué la plupart de mes études universitaires. Je remercie les maîtres de conférences de leur appui.

Je suis reconnaissante aux responsables administratifs de l'Université Paris-Sorbonne et de l'Université de Malte, particulièrement à Madame Amélie Loiseau et à Monsieur Colin Borg, qui se sont occupés des questions légales et administratives relatives à la convention de cotutelle. À cet égard, je tiens à remercier le Dr. Lanni qui m'a informée de l'existence de ce mode de partenariat universitaire permettant au doctorant de bénéficier de l'aide de deux spécialistes.

De plus, je suis reconnaissante à Madame Maria Saliba, mon ancienne professeur de français, qui s'est toujours intéressée à mon progrès académique.

Finalement, je voudrais remercier ma famille. Je suis très reconnaissante à mes parents qui m'ont soutenue financièrement et qui ont fait de grands sacrifices pour que je puisse poursuivre mes études. Je remercie ma sœur Kristen de sa présence réconfortante et son encouragement indéfectible, mes grands-parents qui m'ont motivée durant les moments difficiles et mon oncle qui m'a inspirée tout au long de ma formation scolaire. Je voudrais aussi exprimer ma gratitude à Ronato Said pour sa patience et sa bienveillance.

Résumé/Summary

Migration is one of the most disturbing and soul-searching issues in the contemporary world. It exposes the fragility of the human being who finds himself in a situation of radical change and turbulent transition. Owing to the violence involved in the process, the subject is plunged in a position of acute vulnerability and the representation of this aspect in francophone literature and cinema is striking and powerful.

The first part of the work examines the starting point of the various authors and filmmakers of our corpus, as well as that of the migrant's journey. The reasons that inspire the artists to take up the subject of migration in their works are many and they provide insight as to why literature and cinema dealing with the figure of the migrant are so essential. The aims of the authors and filmmakers influence the artistic choices employed to transmit the experience of migration to the reader/spectator. They rely on a variety of literary and cinematic strategies to reveal the complex reality of the migrant, which in Western collective consciousness is usually truncated, simplified and/or dismissed completely. One element which is often left out of public discourses, but which finds a voice and a vision in certain works of our corpus, has to do with the conditions of the home country and the reasons that motivate the individual to leave. The place of origin becomes a space of alienation and despair and this is poignantly expressed in the texts and films.

The second part of the work deals with the theme of voyage and the status of the migrant. Different forms of migration are encoded by the type of journey the migrant undertakes which also defines his status. In the host countries, the Other's identity is reduced to one of two labels; either refugee or illegal immigrant. The study of the ways in which the status of migrant is approached in the works is followed by the analysis of the first voyage that the migrant embarks on, a mental one. The texts and films depict an imaginary but crucial space constructed of dreams and illusions regarding the host country. The only reprieve that the subject is afforded to alleviate his bleak life at the place of origin is this mental journey. It is the only way to endure the present. Relentlessly, the physical voyage, the intermediary and unavoidable stage of the migratory process, becomes a necessity.

Certain authors and filmmakers evoke the logistics of the voyage, leading to a reflection about the deeper meanings behind recurring motifs. The inevitability of the geographical displacement in the migrant's life also renders the lack of the voyage in the works a remarkable and eloquent absence, worth looking into.

The third and final part provides an insight into the different forms of violence endured by the migrant at the point of arrival. The majority of the works are pre-eminently focused on the body, on physical injury and corporal violence. This ploy has multiple levels of significance. Immersed in abject misery, the immigrant's only residue is his body. However, as indicated in the works, it is also limiting and oppressive, since the body is what makes alterity visible. This leads to an evaluation of the psychological violence that overwhelms the subject and the ways in which this kind of trauma is brought out by the authors and filmmakers. Psychological suffering is harder to identify. Its various manifestations are even more difficult to grasp when the subject is the Other. In this sense, the works depicting the daily life of the immigrant are eye-opening. The latter's is a painful existence on more than one plane. It is therefore not surprising that the idea of return to the homeland features in some of the texts and films. However, this move back to the country of origin does not constitute a smooth transition to life as it was before the first migration. The implications of the returnee's reinsertion into the community he left behind are far-reaching and, in most cases, troubling and distressing.

Through the study of literary and cinematic representation, this work establishes a network of connections which concretises the suffering and the torment that the Other, caught in the snare of migration, endures.

Table des matières

Introduction.....	8
Les Points de départ.....	17
1.1 La Naissance de la parole.....	18
1.1.1 L’Origine de la creation.....	18
1.1.2 La Nécessité de dire – l’obligation et les obstacles.....	20
1.1.3 L’Exposition de la réalité.....	23
1.1.4 L’Écho de l’Autre.....	25
1.1.5 L’Art comme avertissement.....	28
1.1.6 Faire participer le lecteur/spectateur.....	31
1.2 La Mise en œuvre textuelle/filmique.....	33
1.2.1 Raconter l’histoire : la narration et les personnages.....	33
1.2.2 Mélanger la réalité et la fiction.....	36
1.2.3 La Polyphonie : complexifier le récit pour le rendre plus clair.....	39
1.2.4 Le Documentaire : montrer la vérité.....	41
1.2.5 L’Absence du héros.....	46
1.2.6 Remonter le passé : pleins feux sur l’enfance.....	48
1.2.7 Habiter en banlieue.....	51
1.3 Les Motivations du départ.....	53
1.3.1 Une irruption de violence : se remémorer un passé troublant.....	54
1.3.2 Écarts géographiques et émotionnels.....	57
1.3.3 Des terres vides.....	58
1.3.4 Une pensée obsédante.....	63
1.3.5 Une proximité insoutenable.....	66
1.3.6 Analyse filmique 1 : Le Pouvoir de l’insolite.....	70
Le Voyage.....	78
2.1 Les Formes de la migration.....	79
2.1.1 Le Réfugié et l’immigré : les différences.....	79
2.1.2 L’Octroi d’asile dans le film <i>La Forteresse</i>	81
2.1.3 Le Réfugié et l’immigré : les similarités.....	82
2.2 Le Voyage mental.....	85
2.2.1 Le Lointain inconnu.....	85
2.2.2 Aux sources des illusions.....	87
2.2.3 La Notion du paradis.....	90

2.2.4	L'Hyperbole.....	93
2.2.5	Le Travail et l'argent	94
2.2.6	Analyse filmique 2 : Le Rêve et la réalité	97
2.3	Le Voyage Physique	104
2.3.1	Une absence significative	105
2.3.2	La Mer comme leitmotiv	106
2.3.3	D'une côte à l'autre.....	109
2.3.4	Une multiplication de voyages	114
2.3.5	Le Voyage aérien	115
2.3.6	Analyse filmique 3 : Tenter l'aventure pour changer le monde	119
	Le Point d'arrivée	135
3.1	Le Corps souffrant.....	136
3.1.1	Le Corps en première ligne.....	137
3.1.2	Un froid sans pitié.....	145
3.1.3	Le Corps malade	151
3.1.4	<i>Corpus Mundi</i>	159
3.1.5	Corps périssables	164
3.1.6	Analyse filmique 4 : Coupable jusqu'à preuve du contraire	170
3.2	La Violence psychologique.....	178
3.2.1	Le Travail.....	178
3.2.2	La place de l'immigré dans la société d'accueil	183
3.2.3	La Visibilité de l'immigré.....	184
3.2.4	Les Papiers et les sans-papiers.....	187
3.2.5	Une masse de migrants	189
3.2.6	Des identités en devenir	192
3.2.7	Analyse filmique 5 : Vivre et survivre dans le pays d'accueil	196
3.3	Le Retour.....	204
3.3.1	Penser le retour – entre espoirs et entraves.....	205
3.3.2	Un retour difficile : l'accueil	207
3.3.3	Un retour difficile : les questions matérielles	210
3.3.4	Les Illusions de la communauté d'origine	214
3.3.5	Mensonges	219
3.3.6	Une mascarade du succès du migrant.....	223
3.3.7	La Marginalisation au pays natal	225
3.3.8	Un Retour difficile : identité et appartenance.....	226

3.3.9	La Résurgence du passé	230
3.3.10	Un nouveau départ	232
3.3.11	Le Retour impossible	234
3.3.12	Un Retour régénérateur	236
3.3.13	Analyse filmique 6 : Les Péripéties du voyage de retour	241
	Conclusion	250
	Bibliographie	261

Introduction

La migration est l'une des crises les plus proéminentes qui perturbent le monde contemporain. Elle expose la fragilité de l'être humain qui se trouve dans une situation de transition et de changement radical. En tant que phénomène violent, la migration met le sujet dans une position de vulnérabilité aiguë et la représentation de cet aspect dans la littérature et le cinéma francophones est saillante. Dans ce contexte, la violence apparaît sous diverses formes. Flagrante ou subtile, elle est toujours présente et sa complexité peut cacher certains de ses jaillissements que la société dominante dans laquelle s'insère le migrant éprouve des difficultés à assimiler puisque ces sont des atteintes qui touchent principalement l'Autre.

Cette étude se donne pour objectif d'analyser les représentations de la violence à l'intérieur d'un corpus de textes et de films qui traitent de la figure du migrant ou l'incluent. Ainsi, l'élément fondamental qui relie les œuvres de notre corpus est le thème de la migration qui figure soit comme sujet majeur autour duquel est conçue l'histoire, soit comme motif subsidiaire qui apparaît de manière plus oblique. Cela offre la possibilité d'explorer des thématiques dérivées qui se dégagent de la question principale, comme l'intégration dans la société des descendants d'immigrés, la division entre le centre et la périphérie, et le retour, pour n'en citer que quelques-unes.

Explicitons d'abord les implications et les nuances qui ressortent des termes « migration » et « déplacement ». Les deux offrent des significations qui se chevauchent, mais pointent aussi des concepts qui diffèrent. Le « déplacement » fait allusion non seulement à l'idée de mouvement mais met aussi en avant la suggestion de perturbation, de trouble. Tout en véhiculant la connotation d'une place à soi et, simultanément, la perte de cette dernière, il exhiberait plus fortement le lien entre la migration en tant que phénomène post-colonial et la colonisation. À ce sujet, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin soulignent que le processus du déplacement comporte un degré important de dépossession qui touche la population colonisée : « Dès le début de la colonisation européenne, les peuples indigènes ont été dépossédés de leurs terres et généralement déplacés sur une terre moins arable et dans des réserves indigènes ou des missions gouvernementales. Tandis que l'expérience du déplacement psychologique et culturel pourrait affecter ces peuples européens amenés soit librement, soit par coercition à des colonies établies, cette forme de déplacement se produit au prix d'une dépossession intensément perturbatrice des peuples indigènes »¹. Au vingt-et-unième siècle, le déplacement persiste, ne perdant pas l'élément de violence qui lui est inhérent. Des millions de gens quittent leur terre natale à cause des conditions insoutenables - instabilité politique, fragmentation sociale et effondrement économique - qui les submergent et qui les forcent à trouver refuge en Europe. Ces migrants sont généralement des personnes à la recherche d'un abri qui s'échappent de la persécution, de la pauvreté, du chômage, de la guerre et de la misère. Ils risquent tout, même leur vie, dans l'espoir de se forger un avenir meilleur et d'assurer une existence décente à leur famille.

Ces dernières années, le taux très élevé de migrants – ceux qui réussissent à atteindre la rive opposée, ainsi que ceux qui perdent leur vie en chemin – a précipité une crise hors pair qui met en confrontation, d'une part, l'inhabilité de la plupart des pays européens à gérer l'afflux énorme, même en termes de logistiques, et,

¹ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *Postcolonial Studies. The Key Concepts*, Londres et New York, Routledge, 2013 [2000], p. 87. « Since the beginning of European colonisation, indigenous peoples have been dispossessed of their lands and usually displaced to less arable land and to native reserves or government missions. While the experience of psychological and cultural displacement may affect those European peoples brought either feely or by coercion to settled colonies, this form of displacement occurs at the cost of intensely disruptive dispossession of indigenous peoples. » (La traduction est mienne.)

d'autre part, les questions éthiques et morales concernant les morts et la qualité de vie des survivants.

La réaction de l'Europe², prise de court face à cette crise, est inefficace mais surtout hétérogène. Celle-ci ne semble pas savoir quelle attitude adopter dans ces circonstances. Ainsi, des réponses contradictoires, dans des cas, de la part des pays individuels ont été lancées. La création et la fortification d'une « superfrontière » aux confins de l'Europe ont signifié que les frontières entre les pays à l'intérieur de cet espace se sont écroulées. Par conséquent, l'action d'une nation particulière pourrait être considérée comme collective, ce qui la rendrait, d'une certaine manière, illégitime. Par exemple, l'Allemagne a accueilli des milliers de migrants, ce qui a engendré des soucis à l'égard des chiffres et de leurs limites, et de la sécurité, non seulement chez les Allemands, mais aussi au sein des États voisins puisque l'entrée dans ce pays donne accès à la masse continentale dans son ensemble. Au contraire, la Hongrie a fermé ses portes, ignorant les directives de l'Union européenne. La figure du migrant s'embrouille malheureusement dans ce scénario chaotique où domine l'intrigue politique et diplomatique qui relègue souvent la personne à l'arrière-plan. Pourtant, le déplacement et la migration sont également des questions centrées sur l'homme dans son humanité, ses désirs et ses peurs.

Dans le cas de la migration, la perte vécue au moment du départ par le migrant pourrait être compensée par des gains – réels ou imaginés – au point d'arrivée, alors qu'en ce qui concerne le déplacement, les conséquences de l'acte de quitter la terre natale ne sont pas atténuées par des circonstances réparatrices que le pays d'accueil pourrait offrir. Le sujet déplacé se trouve sur un chemin qui le mène de la perte à l'absence. En effet, le déplacement est un concept qui implique l'idée d'une éradication complète de ses racines. Dans ce sens, il est lié à la terre d'origine, au passé, et ce lien est paradoxalement entretenu par défaut. Par contre, la migration évoque une image de nomadisme, plus concentrée sur le voyage, la destination et l'avenir, ce qui n'annule pas la possibilité d'un retour dans le pays de son enfance. Dans une telle perspective, le rêve d'un jour remettre les pieds sur le

² À ce sujet, voir par exemple Yves Charles Zarka (Dir.), *Cités*, n° 68, « Hospitalité ou hostilité : Face à la crise migratoire », 2016 et Jérôme Fourquet, *Accueil ou submersion ? Regards européens sur la crise des migrants*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2016.

sol natal est bien plus tenable dans ce dernier parcours que dans le premier où le retour n'est pas envisagé comme une option.

L'inclusion des deux termes³ dans le titre nous donne l'occasion d'étudier collectivement plusieurs expériences se rapportant au départ du lieu d'origine et à l'établissement ailleurs et ouvre la voie à une considération plus vaste de la circulation des gens. Elle met en valeur l'idée que les deux supposent des situations de violence qui sont vécues par l'individu pris dans l'urgence de partir, au lieu de souligner la relation de confrontation qui se produit entre les figures de l'immigré et du réfugié, particulièrement à l'égard de la « validité » de la place de chacun de ces derniers dans le pays d'accueil. Dans une certaine mesure, « immigré » et « réfugié » sont aussi des étiquettes que l'étranger est obligé de porter.

Bien qu'ils diffèrent sur plusieurs points, les textes et les films donnent à voir des facteurs convergents, chaque récit servant de balise pour les autres. Leurs similarités rendent l'analyse plus captivante, surtout lorsqu'on tient compte du fait que les auteurs et les réalisateurs viennent de pays différents. D'autre part, les aspects divergents permettent un regard plus pénétrant qui met l'accent sur des attributs singuliers. Donc, cette étude comprend et alterne deux approches. Des vues panoramiques qui facilitent l'identification des motifs communs s'amalgament avec des études de cas détaillées qui livrent des observations plus approfondies. De plus, les comparaisons entre texte et texte et, film et film seront nuancées par des rapprochements entre textes et films, afin de tisser des rapports entre littérature et cinéma. De cette façon, ces deux champs artistiques se complètent et s'intensifient mutuellement.

Le choix des artistes est fondé sur une base géographique. Ceux-ci tirent leurs origines des pays du pourtour méditerranéen⁴, ainsi que d'Afrique subsaharienne. La Méditerranée s'est imposée pour nous, étant un espace où convergent et se heurtent diverses cultures. D'après Jean-Marc Moura, cette zone exhibe une dynamique de dissonance et cela peut être remarqué à deux niveaux. Le conflit entre histoires, cultures et religions coïncide avec la tension qui émerge du

³ Dans cette étude, quand la frontière de distinction entre ces deux mots n'occupe pas une place centrale, nous utilisons « migration » et ses dérivés comme des termes génériques qui incorporent chaque cas de figure ayant affaire au mouvement des gens d'un pays à un autre.

⁴ Sur la région méditerranéenne, voir la collection *Encyclopédie de la Méditerranée* publiée par Édisud.

mouvement littéraire rendant compte de ces relations antagonistes : « L'espace méditerranéen constitue un point d'observation privilégié des relations postcoloniales et des développements littéraires qui les accompagnent et les expriment. En tant qu'interface entre deux ensembles spatiaux très différents, relevant en fait du clivage planétaire entre le Nord et le Sud, il est une frontière culturelle entre Europe et Maghreb/Machrek, une frontière religieuse mais aussi démographique et socioéconomique »⁵. C'est une division qui se fait sentir aussi en matière de publication. En effet, malgré leurs origines étrangères, les auteurs de notre corpus, ont publié leurs écrits chez de grands éditeurs français - la publication en Afrique étant plus limitée et problématique -, ce qui présente un autre point qu'ils ont en commun⁶. De plus, dans la majorité des cas, ces auteurs vivent en France, alimentant davantage la tension existante entre leur pays d'origine et leur lieu de résidence.

Dans ce cadre, le mot « francophones », que nous employons pour définir les œuvres du corpus, est utilisé non dans son acception la plus répandue qui désigne « des sites et des contextes à l'extérieur de la France métropolitaine »⁷, mais dans son sens plus inclusif qui comprend aussi la France et rend compte de l'influence de celle-ci.

Un autre critère qui pose des limites en ce qui concerne le corpus d'œuvres littéraires et cinématographiques est la date de publication/production. Les textes et les films que nous analysons sont apparus entre 1990 et 2010. Le sujet abordé n'est pas nouveau, mais il s'agit d'une période significative dans l'histoire de l'immigration qui se reflète dans la littérature et le cinéma. Les années 90 sont marquées par une « obsession internationale sur l'immigration »⁸ et par la préoccupation sur la « redéfinition des frontières »⁹. La perception de la menace du

⁵ Jean-Marc Moura, « De la critique et des lettres postcoloniales dans l'aire euro-méditerranéenne : *Désert* de J.M.G. Le Clézio et *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun » [in] *Espace méditerranéen : Écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial* dir. par Vassiliki Lalagianni et Jean-Marc Moura, Amsterdam & New York, Rodopi, 2014, p. 185.

⁶ Sur ce point, voir Olivier Barlet et Taïna Tervonen (Éds.), *Africultures*, n° 57, « Où va le livre en Afrique ? », décembre 2003.

⁷ Charles Forsdick et David Murphy (Éds.), *Postcolonial Thought in the French-speaking World*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009, « Postcolonialism across the Disciplines », p. 4. « locations and contexts outside metropolitan France » (La traduction est mienne.)

⁸ Mireille Rosello, *Postcolonial Hospitality : The Immigrant as Guest*, Stanford, Stanford University Press, 2001, p. 50. « international obsession with immigration » (La traduction est mienne.)

⁹ *Idem*. « redefinition of frontiers » (La traduction est mienne.)

monde extra-occidental est aggravée au début de la décennie suivante par les attentats terroristes de 2001 dont l'une des répercussions est la peur généralisée de l'Autre. Cet espace de temps présente une ère tumultueuse de conflit entre « nous » et « eux » qui a pour caractéristique l'absence de plus en plus évidente de l'élément « humain », l'« ennemi » étant progressivement déchu de son humanité, et l'État dominant promouvant l'enracinement des discours réducteurs¹⁰ et finissant par perdre sa capacité d'empathie.

À l'égard de la période choisie, Mireille Rosello, dans son essai¹¹ portant sur la relation entre l'hôte (le pays d'accueil) et l'invité (l'immigré), souligne : « Si les années 80 étaient la décennie des associations (avec la montée de S.O.S. Racisme, par exemple), les années 90 ont connu la réapparition d'intellectuels et d'artistes qui n'ont pas hésité, surtout pendant et après l'affaire des sans-papiers de Saint-Bernard, à intervenir à plusieurs niveaux (parfois pour s'opposer aux décisions prises par le gouvernement, parfois pour participer au processus de l'élaboration de la politique, parfois pour se mobiliser et sensibiliser à travers des manifestes et des appels publics à la désobéissance »¹². Au cours de ces années¹³, ces gestes ont été accompagnés par des manifestations¹⁴, des « affrontement[s]

¹⁰ Il s'agit là d'un système qui remonte au temps de la colonisation. À propos de cela, Achille Mbembe écrit : « [...] cette politique de la différence absolue et la logique de la ségrégation qui en est le corollaire ont reposé, du début jusqu'à la fin, sur des dispositifs d'animalisation et de bestialisation de l'autre. Poussée jusqu'à ses conséquences ultimes, cette logique a toujours fini par déboucher sur la guerre. De fait, que celles-ci prennent la forme de la conquête, de la 'pacification' ou de l'occupation, les guerres coloniales ont toujours été, quelque part, des *guerres de race*. Car, dans leur essence, il s'est agi chaque fois de guerres menées non contre d'autres personnes humaines, mais contre des 'déchets humains, des rebuts'. » Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire (Dir.), *La Fracture coloniale : La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, 2005, p. 141-142. C'est cette même logique épouvantable que l'Autre postcoloniale doit affronter aujourd'hui.

¹¹ Mireille Rosello, *Postcolonial Hospitality : The Immigrant as Guest*, *op. cit.*

¹² *Ibid.*, p. 24. « If the 1980s was the decade of associations (with the rise of S.O.S. Racisme, for example), the 1990s saw the reappearance of intellectuals and artists who did not hesitate, especially during and after the 'affaire des sans-papiers de Saint-Bernard', to intervene at various levels (sometimes to oppose the decisions made by the government, sometimes to participate in the policy-making process, sometimes to mobilize and raise consciousness through manifestos and public calls to disobey). » (La traduction est mienne.)

¹³ « Chronologie : histoire de l'immigration en dates » [En ligne] <http://www.vie-publique.fr/politiques-publiques/politique-immigration/chronologie-immigration/> (page consultée le 17 septembre 2017)

¹⁴ Auxquelles nous faisons allusion dans le titre. Ce ne sont pas les premières manifestations autour de l'Autre et son acceptation dans la société française qui ont eu lieu. Elles succèdent à tant d'autres comme, par exemple, la *Marche pour l'Égalité et contre le racisme* de 1983, nommée par les médias *Marche des beurs*. La récurrence de ces événements pendant la période 1990-2010 démontre que les questions soulignées par les manifestants n'ont pas vraiment eu de réponse résolutive.

symbolique[s] »¹⁵, qui extériorisent la frustration, la peine et la déprime des populations ignorées et/ou opprimées. Malgré leur valeur symbolique, des manifestations peuvent se terminer en une éruption de violence. L'impuissance que les participants ressentent face à la société dominante pourrait éveiller de la colère et de l'acrimonie, ce qui mène souvent à des actes délictuels et du comportement hostile et violent, perçus par les manifestants comme l'unique moyen de se faire entendre. À leur tour, les forces de l'ordre affrontent cette insurrection par des contre-attaques brutales. Dans des telles circonstances, la manifestation peut être vue comme une matérialisation du mal-être profond de la société. Elle combine deux maux, les deux parties se sentant traitées injustement. Cependant, dans ce cas, sans rentrer dans la question de la répartition du blâme, on pourrait dire que la réaction des plus démunis est, encore une fois, réprimée.

À côté de ces actions prononcées, une autre forme d'engagement s'est produite dont l'élan atteint aussi la décennie suivante ; l'intervention dans le champ artistique. Par le biais de la littérature et du cinéma, une réalité qui est submergée par un discours plus répandu se fait jour. Invariablement, les auteurs et les réalisateurs s'impliquent dans un effort commun de prêter leurs voix à ceux qui ont enduré de l'intolérance et du rejet : « Une des grandes caractéristiques des discours tenus sur le phénomène migratoire, qu'ils proviennent des médias ou des instances politiques, réside en un effacement et un silence : celui des premiers concernés, les migrants eux-mêmes, toujours absents des commentaires portés sur eux »¹⁶. C'est par ces propos frappants que Cécile Canut et Catherine Mazauric ouvrent leur étude. Les artistes cherchent à redresser ou, au moins, équilibrer l'impression extrêmement négative du migrant qui est diffusée en Europe.

L'attention portée sur la souffrance du migrant permet un regard nouveau sur la migration qui apparaît dans sa dimension humaine, allant à l'encontre de « l'insensibilité croissante »¹⁷ à l'égard de l'Autre dans les sociétés d'accueil. C'est une indifférence qui est aussi, en partie, causée par les médias qui privilégient le

¹⁵ Yves Michaud, *La Violence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, « Que sais-je ? », p. 48.

¹⁶ Cécile Canut et Catherine Mazauric (Dir.), *La Migration prise aux mots: Mise en récits et en images des migrations transafricaines*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2014, p. 7.

¹⁷ Dominic Thomas, *Africa and France: Postcolonial Cultures, Migration, and Racism*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2013, p. 84. « growing insensitivity » (La traduction est mienne.)

sensationnel. De cette manière, la violence est banalisée : « [...] ce ne sont que violences qui succèdent à d'autres violences au fil de l'actualité »¹⁸, et le résultat est un désintérêt et une impassibilité chez le public qui se lasse du flot interminable de tragédies se déroulant l'une après l'autre et se fondant finalement en un tout indifférencié qui rend difficile l'investissement affectif. Cela émerge particulièrement dans la question de la migration qui, du point de vue de l'Occident, se résume en une histoire de « vagues » d'immigrés déferlant d'affilée sur les côtes européennes.

Il est important de souligner que cette recherche ne vise pas l'exhaustivité. Une sélection de textes et de films a été faite basée sur des éléments spécifiques. Par conséquent, ces œuvres sont, en quelque sorte, représentatives et bien qu'elles s'inscrivent dans une réalité historique, cette étude se focalise principalement sur l'analyse de la mise en œuvre littéraire et cinématographique qui détermine les choix stylistiques employés par les divers auteurs et réalisateurs. Bien que les conditions qui ont inspiré la production des œuvres offrent un arrière-plan pérenne, elles ne seront considérées qu'en passant, l'objectif de ce travail étant l'étude des différentes manifestations de la violence qui surgit du vécu du migrant. C'est pourquoi les textes et les films n'ont pas été choisis spécifiquement en raison de leur accent particulier sur la violence. Cette méthode montre que celle-ci est un sous-produit inévitable de l'expérience de la migration. Elle donne plus de poids aux points similaires qui ressortent des œuvres, créant un réseau de connections qui concrétise la souffrance et le tourment subis par le sujet en question.

La violence accompagne tout le projet migratoire et son rôle évolue, allant de cause à effet. Cette évolution explique la démarche coordonnée que nous avons adoptée et qui retrace le parcours du migrant ; le départ, le voyage, l'arrivée et, dans certains cas, le retour éventuel aux origines.

Comment et pourquoi mettre en mots et en images le vécu du migrant qui est marqué par l'angoisse et la vulnérabilité? De quelles manières les auteurs et les réalisateurs évoquent-ils les conditions qui mènent au départ de la terre natale, le voyage vers l'autre côté de la Méditerranée, la vie dans le pays d'accueil et le migrant lui-même? Dans ce contexte, de quelles violences s'agit-il et comment

¹⁸ Yves Michaud, *La Violence, op. cit.*, p. 40.

marier les fortes considérations éthiques que la souffrance des êtres humains demande à la dimension esthétique de l'écriture et de la mise en scène ?

La première étape de notre travail prendra en considération le point de départ des auteurs et des réalisateurs du corpus ainsi que celui du migrant. Dans cette partie, nous étudierons les conditions d'écriture ou de production des œuvres et les choix artistiques qui sont employés pour transmettre l'expérience de la migration. De plus, nous examinerons les raisons qui motivent le migrant à vouloir quitter son pays d'origine. La deuxième partie concernera le thème du voyage et le statut du migrant. Elle débutera par une réflexion sur les différentes formes de la migration qui sont définies par le type de voyage (imposé ou choisi, tourné en direction du passé ou de l'avenir, etc.) que le sujet a devant lui. Puis, elle traitera de l'espace imaginaire mais central fait de rêves et d'illusions du migrant et aussi de l'étape intermédiaire du parcours migratoire, c'est-à-dire le déplacement physique, un interstice clos mais très réel cette fois. La dernière partie examinera la violence subie au point d'arrivée. Elle s'intéressera à la violence qui atteint le corps, à la blessure physique et à la signification de la présence de ces dernières dans les récits, ainsi qu'à la souffrance psychologique et aux manières dont ce traumatisme ressort dans les œuvres. Finalement, nous analyserons l'une des options possibles qui se pose au migrant quand la violence - dans toutes ses formes - devient trop excessive à supporter et le retour à la situation d'avant la migration, celle qu'on a laissée derrière soi, paraît souhaitable.

1

Les Points de départ

1.1 La Naissance de la parole

La migration est un phénomène contemporain accablant qui est étudié de plusieurs points de vue. À côté des travaux académiques, le champ artistique offre une représentation intrigante du sujet. Dans cette sous-partie, nous allons porter notre regard sur l'impulsion créatrice qui pousse les auteurs et les réalisateurs à produire des textes et des films traitant de la migration.

Pour quelles raisons ces derniers choisissent-ils d'aborder le thème de la migration dans leurs œuvres? Quelle est la valeur ou l'utilité de l'art dans des moments de grande souffrance humaine ?

1.1.1 L'Origine de la création

Tout d'abord, les auteurs et les réalisateurs de notre corpus s'inspirent de leur propre histoire. Compte tenu de leurs origines – qui, d'une manière ou d'une autre, sont touchées par la migration –, l'expérience personnelle devient un déclencheur qui initie la parole. Pour certains d'entre eux, le déplacement vécu est vraiment la source d'inspiration, d'un « potentiel créatif »¹⁹ qui stimule leurs capacités artistiques.

¹⁹ Cité par Catherine Mazaucic et Alioune Sow, « Littératures et migrations transafricaines » [in] *Études littéraires africaines*, n° 36, 2013, p. 9.

Dans le cas de Véronique Tadjo et Fatou Diome par exemple, l'écriture est un reflet de leur vécu et constitue un exercice profondément intime. L'auteure ivoirienne puise dans ses voyages, gardant une « étroite interaction entre déplacement géographique et processus d'écriture »²⁰, ce qui lui permet d'unir le personnel au sociétal.

En ce qui concerne Fatou Diome, la production artistique joue un rôle dans la création d'un « rapatriement intérieur »²¹ que Vassiliki Lalagianni et Jean-Marc Moura définissent comme « un espace sécurisant où le sujet migrant, essayant de s'insérer dans sa nouvelle géographie réconcilierait les lieux par l'écriture, créant ce troisième espace de tension et de création dont parle Homi Bhabha (1994), un espace transitoire où les déplacements mémoriels, le passé et le présent coexisteraient sans heurt »²². L'écriture constituerait une méthode de dépassement, un moyen de se retrouver quand les repères passés s'écroulent. Ainsi, elle établirait un lien avec l'avenir. Elle peut adoucir l'effet aliénant de la migration et fournir un support qui habilite le sujet à entamer la reconstruction identitaire²³.

C'est cet aspect méditatif et thérapeutique de l'art qui motive Christophe Ruggia. Le cinéma offre à ce dernier un espace d'introspection menant à la compréhension de soi. Son film, *Le Gone du Chaâba*, se basant sur le roman éponyme d'Azouz Begag, a été créé avec l'objectif d'« aider les jeunes qui entrent dans ce monde plutôt difficile »²⁴, mais il est, à la fois, « une réevocation de [l']

²⁰ Catherine Mazauric, « Voyages au féminin et subjectivations transafricaines » [in] Cécile Canut et Catherine Mazauric (Dir.), *La Migration prise aux mots : Mise en récits et en images des migrations transafricaines*, op. cit., p. 55.

²¹ Vassiliki Lalagianni et Jean-Marc Moura, « Écrire l'exil et la migrance à l'ère postcoloniale » [in] *Espace méditerranéen : Écritures de l'exil, migrances et discours postcolonial* dir. par Vassiliki Lalagianni et Jean-Marc Moura, op. cit., p. 7.

²² *Idem*.

²³ Cette idée est aussi mise en évidence par Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin quoique dans un contexte différent. Ils écrivent : « Par les pouvoirs transformateurs de l'imagination, ce qui apparaît comme ayant été irrémédiablement perdu peut être récupéré – en effet, les graines de la créativité résident dans l'énergie même impliquée dans des actes violents et destructifs ». Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres et New York, Routledge, 2002 [1989], p. 148-149. « By the transforming powers of the imagination, what appears to have been irretrievably lost may be recuperated – indeed in the very energy involved in violent and destructive acts reside the seeds of creativity. » (La traduction est mienne.) Ces propos s'appliquent à l'écriture de Fatou Diome. Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, la régénération est suggérée par la création d'une nouvelle configuration identitaire à partir de fragments.

²⁴ « Christophe Ruggia » [En ligne]

<http://www.cineuropa.org/it.aspx?t=interview&l=en&did=17112> (page consultée le 19 juin 2017). « to help young people who are entering this rather difficult world » (La traduction est mienne.)

enfance [du réalisateur] »²⁵ : « En dépit du fait que je ne suis pas algérien et que je n'ai jamais vécu dans un bidonville, j'ai considéré le héros de cette histoire comme une sorte d'alter ego. La façon dont il a grandi est très similaire à ce qu'il m'est arrivé, surtout son sentiment d'être divisé entre deux cultures, arabe et française, et sa solitude profonde. Et notamment sa relation avec les livres et la littérature, des instruments qu'il utilise pour enquêter et comprendre les événements qu'il vit »²⁶. La parole émane d'un état de vulnérabilité et d'affliction, mais c'est elle aussi qui guérit.

1.1.2 La Nécessité de dire – l'obligation et les obstacles

La naissance de la parole autour de la question de la migration advient parce que l'artiste ressent une nécessité de dire. Le silence n'est pas une option. Pour Merzak Allouache, par exemple, le drame des brûleurs – des clandestins qui se défont de leurs papiers avant de partir vers l'Europe pour que leur renvoi soit plus problématique – est un sujet digne d'être représenté par l'art et par d'autres médias parce qu'il génère des sentiments très profonds : « La tragédie humaine et révoltante du phénomène des harragas mérite qu'on l'évoque par tous les moyens possibles: l'écrit, le reportage, la fiction romanesque, le théâtre, le cinéma, etc. L'essentiel étant de dire, d'exprimer ce que l'on ressent »²⁷. C'est une expérience qui est bien intégrée dans les mosaïques de l'existence humaine et qui, par conséquent, doit être racontée et évaluée.

Mettre des mots sur le quotidien des gens dont l'histoire est marquée par la migration est impératif pour Faïza Guène. Elle ressent une responsabilité qui lui est conférée par sa position distinctive : « Je me suis rendue compte de quelque chose d'important, c'est-à-dire que peu de gens de mon milieu, avec mes origines sociales

²⁵ *Idem*. « a re-evocation of [the filmmaker's] childhood » (La traduction est mienne.)

²⁶ *Idem*. « Despite not being an Algerian, and never having lived in a bidonville, I considered the hero of this story to be a sort of alter ego. The way he grew up is very similar to what happened to me, especially his feeling divided between two cultures, Arab and French, and his profound solitude. And especially his relationship with books and literature, instruments he uses to investigate and understand the events he experiences. » (La traduction est mienne.)

²⁷ « Entretien avec Merzak Allouache, réalisateur d'*Harragas* » [En ligne] <https://www.cinemotions.com/Harragas-tt91451/interviews/interview-94891> (page consultée le 28 avril 2017).

et culturelles, sont représentés dans les médias ou ont une voix. J'ai eu cette occasion et maintenant je me rends compte que je n'ai pas le droit de la laisser passer. C'est rare pour quelqu'un de s'exprimer, surtout dans un champ qui n'est pas normalement réservé pour nous. La littérature française – je n'ai pas le droit de la toucher ! »²⁸.

Le privilège d'avoir un lectorat peut aussi comporter un fardeau. Étant bien consciente du pouvoir caché de la plume, Véronique Tadjo estime la parole que l'écrivain avance doit être mesurée avec soin : « Je pense que si tu écris, tu retiens une responsabilité. Sinon, gribouille dans ton carnet et mets-le dans ton tiroir ou fais autre chose. Si tu présentes ce que tu écris, alors il y a un sens de responsabilité »²⁹.

Le besoin de dire surmonte d'importants revers. Les auteurs et les réalisateurs créent des œuvres artistiques malgré le fait que leur création contribuerait davantage à sceller leur position ambiguë d'entre-deux. À propos de la littérature écrite en langue française par des immigrés vivant en France et des Français qui sont des descendants d'immigrés, Christiane Albert, dans son étude sur le roman francophone et l'immigration, explique que « [l]a différence d'origine géographique de ces écrivains que "par provocation on pourrait appeler (pour certains d'entre eux) les 'Franco-quelque chose' - les 'pas tout à fait'" ainsi que l'écrit [Abdourahman] Waberi, devient donc un critère de caractérisation déterminant qui empêche les écrivains (beurs ou migrants ou de l'immigration africaine en France) d'être intégrés à la littérature nationale de leur pays d'accueil, quand bien même [ils en possèdent] la nationalité – ce qui est le cas de beaucoup d'entre eux. Mais leur statut d'immigré les empêche aussi d'être intégrés aux

²⁸ «Voice of the People » [En ligne] <https://www.theguardian.com/society/2006/may/10/books.socialexclusion> (page consultée le 19 juin 2017.) « I realised something important, which is that not many people from my background, with my social and cultural origins, are represented in the media or have a voice. I got this opportunity, and now I realise I don't have the right to pass it up. It's rare for someone to speak out, especially in a field that's not normally reserved for us. 'La littérature française' - I've got no right to touch it! » (La traduction est mienne.)

²⁹ « All arts suffer in times of crisis : Abubakar Adam Ibrahim in conversation with Véronique Tadjo » [En ligne] <https://moonchild09.wordpress.com/2013/06/04/> (page consultée le 19 juin 2017.) « I feel that if you write, you carry a responsibility. Otherwise, just scribble in your book and put it in your drawer or do something else. If you put it out there, then there is a sense of responsibility. » (La traduction est mienne.)

littératures nationales de leur pays d'origine, particulièrement aux littératures maghrébine ou africaines »³⁰.

Un parallélisme évident émerge : de même que, en réalité, les immigrés sont confinés aux bords du spectre social du pays d'accueil, dans la sphère littéraire, les textes produits par des immigrés ou des enfants d'immigrés sont souvent relégués à la périphérie du courant littéraire dominant. Le modèle centre-périphérie, dont les racines remontent au temps de la colonisation, concerne aussi le champ de la création artistique.

Cette parole venant de la marge a le mérite de contrebalancer le discours hégémonique que la société dominante formule et le repli du monde occidental sur lui-même. Le fait qu'on a du mal à placer les œuvres et leurs créateurs dans des catégories montre que la société d'accueil n'est pas encore prête à ouvrir ses horizons pour accepter la voix divergente comme une parole qui jaillit de son intérieur.

Pour ce qui est du cinéma, les réalisateurs se confrontent à des problèmes de nature différente. Bien que des obstacles comme, par exemple, le manque de ressources, l'exigence de demander de l'aide financière extérieure – qui pose certaines limitations - et la probabilité d'une réception faible, entravent la production de films, les réalisateurs persistent à élever leurs voix sur le phénomène de la migration.

L'existence même de ces œuvres, qui font partie d'une littérature et d'un cinéma marginaux, sert de preuve du brassage des populations et des sociétés hétérogènes contemporaines où des gens ayant des cultures différentes cohabitent. Elle constitue une déclaration contre la fixité artistique et identitaire puisqu'elle crée un univers hybride et multiculturel qui conteste tout étiquetage, engendrant un « écart avec le canon littéraire [et filmique] du centre »³¹, promouvant une ouverture d'esprit et donnant plus de visibilité à ceux qui sont invisibles. Dans ces œuvres, le migrant n'est pas l'objet de polémiques mais un sujet qui raconte lui-même son vécu et ses sentiments.

³⁰ Christiane Albert, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Éditions Karthala, 2005, p. 15.

³¹ *Ibid.*, p. 146.

1.1.3 L'Exposition de la réalité

Les auteurs et les réalisateurs de notre corpus refusent d'apparaître aux yeux du public comme des militants. Leurs récits négligent toute tentative de didactisme, de généralisation et d'art oratoire. Olivier Barlet, dans son essai *Les Cinémas d'Afrique des années 2000*, souligne l'idée que le cinéaste aujourd'hui prend le rôle d'« éveilleur de conscience mais pas [de] donneur de leçons »³². Dans ces récits, il s'agit de « [f]aire appel à la responsabilité plutôt qu'aux modèles à suivre [ce qui] revient à privilégier l'individu sur le collectif »³³. En déclinant de restreindre leur œuvre à quelque formule de succès ou à quelque « solution au problème des migrants », les artistes invitent l'individu à réfléchir personnellement sans être influencé par la conscience collective.

Le but de cette création artistique est l'« élucidation du réel »³⁴. Cela va à l'encontre de la représentation du migrant offerte par les médias qui est cryptique dans le sens où elle se focalise exclusivement sur une tranche très mince du parcours de la migration, omettant – délibérément ou non – de montrer l'avant et l'après du moment de choix qui est présenté au destinataire. Ce moment peut choquer - il est sensationnel par sa violence - mais n'incite pas le spectateur à approfondir son savoir car il ne favorise pas la création d'un lien.

En effet, les médias tendent à plonger le spectateur/lecteur dans l'immédiateté, au cœur de l'action, ce qui prive ce dernier de l'espace nécessaire pour toute démarche d'évaluation. La répétition perpétuelle d'un instant étouffe la possibilité de référence au passé et à l'avenir du migrant. « [R]estaure cette 'vérité' de la réalité »³⁵, offrir une représentation plus complète et redonner du contexte sont donc des préoccupations majeures qui travaillent les artistes. D'après Abdellatif Kechiche, face aux images stéréotypées et aux discours réducteurs, il suffit de

³² Olivier Barlet, *Les Cinémas d'Afrique des années 2000 : Perspectives critiques*, Paris, L'Harmattan, 2012, « Images plurielles », p. 40.

³³ *Idem.*

³⁴ *Ibid.*, p. 59.

³⁵ *Idem.*

« montrer la vie »³⁶ comme elle est ; différente de la version à laquelle le public en général est habitué. Malgré sa simplicité, cette stratégie est fort révélatrice.

Un autre réalisateur de notre corpus qui met en œuvre cette approche de « documenter et noter le mode de l'évidence »³⁷ est Merzak Allouache. Dans *Harragas*, il prend ses distances par rapport au sujet qu'il évoque. Il le montre « [s]ans faire bien sûr l'apologie de cette aventure, et sans regard moral sur ce [que] font [les migrants]. J'ai même essayé jusqu'à un certain point de rejoindre le documentaire, de ne pas faire de commentaires »³⁸.

Cette technique est aussi employée par Fernand Melgar. S'effacer de son film, pour ce dernier, ne veut pas dire ignorer les migrants et être indifférent ou détaché à l'égard de leur sort. Au contraire, la distance est la preuve d'un engagement silencieux qui souligne l'humanité du migrant, supprime la présence du médiateur et véhicule le réel : « Le meilleur moyen de savoir si je suis dans le vrai, c'est lorsque le sujet oublie que je suis là »³⁹. C'est un écart qui ouvre la voie au respect, transmis sémantiquement, stylistiquement et moralement : « [...] les cinéastes africains mettent en scène des images de dignité humaine. Ils interprètent le monde, tentant de le comprendre, de le transformer : leur geste relève de l'éthique autant que de l'esthétique »⁴⁰.

De même, Tahar Ben Jelloun se voit en tant que scribe qui s'absente de son travail, un simple outil d'écriture : « J'ai dit que j'écris afin de ne plus avoir de/un visage. J'écris non pas pour m'afficher ou exploiter la littérature à mon propre bénéfice, mais plutôt pour disparaître et laisser l'œuvre au premier plan »⁴¹. La

³⁶ « 'L'Esquive' : Entretien avec Abdellatif Kechiche » [En ligne] <http://www.lesinrocks.com/2004/01/07/cinema/actualite-cinema/entretien-abdellatif-kechiche-lesquive-0104-1185003/> (page consultée le 19 juin 2017.)

³⁷ Dominic Thomas, « The Global Mediterranean: Literature and Migration » [in] *Yale French Studies*, n° 120, 2011, p. 143. « documenting and recording the evidentiary mode » (La traduction est mienne.)

³⁸ « Merzak Allouache : 'Je ne suis pas un beur, mais un Algérien qui vit en France' » [En ligne] <http://www.jeuneafrique.com/198233/culture/merzak-allouache-je-ne-suis-pas-un-beur-mais-un-alg-rien-qui-vit-en-france/> (page consultée le 28 avril 2017).

³⁹ Cité par Séverine Graff, « 'Sans populisme, ni militantisme' : Représentation du migrant dans *La Forteresse* de Melgar » [in] *Décadrages: Cinéma à travers champs*, n° 14, 2009, p. 43.

⁴⁰ Frieda Ekotto, « La Mondialisation, l'immigration et le cinéma africain d'expression française » [in] *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 24, n° 1, printemps 2009, p. 196.

⁴¹ Thomas Spear, « Politics and Literature: An Interview with Tahar Ben Jelloun » [in] *Yale French Studies*, vol. 2, n° 83, 1993, p. 39. « I have said that I write so as no longer to have a face. I write not to display myself or to exploit literature for my own benefit, but rather to disappear and to leave the work in the foreground. » (La traduction est mienne.)

disparition de l'écrivain du texte permet d'atteindre un double objectif. En se retirant, Tahar Ben Jelloun contourne le piège qui consiste à réduire son œuvre littéraire à une pièce de propagande et aussi clarifie et attire l'attention sur la réalité que le récit relate. De cette façon, le lecteur acquiert une compréhension plus précise de l'univers qui est raconté. L'accent est mis sur l'exposition des circonstances et non pas sur l'étalage d'une position particulière : « Je fais délibérément une distinction - sans équivoque - entre écriture et engagement politique quotidien. Lorsque j'écris, je ne produis pas un texte qui est 'engagé' dans le sens militant du mot. Je crée une œuvre qui est beaucoup plus approfondie »⁴². En évitant de prendre parti, l'artiste est plus libre d'explorer d'autres réalités que la sienne: « Je ne me retire pas en moi-même. Au contraire, je vais vers les autres »⁴³.

1.1.4 L'Écho de l'Autre

De ce point de vue, l'impulsion individuelle s'associe à une sensibilité collective, chaque personnage ayant une dimension personnelle et une identité représentative. Les récits filmiques et littéraires réunissent l'histoire des réalisateurs et des auteurs avec celle des autres – tant en termes d'expériences de la migration vécues par des personnes différentes (le migrant lui-même, les proches restés sur la terre natale, les compatriotes qui vivent le retour de l'émigré, l'enfant d'immigrés qui a vécu toute sa vie au pays d'accueil, etc.) et aussi en ce qui concerne l'Autre postcolonial, c'est-à-dire l'immigré qui est dissocié de la société d'accueil et qui est confiné à la marge.

La figure de l'immigré est complexe et compliquée puisque, par sa nature même, elle évoque la dichotomie entre le soi et l'autre et, simultanément, elle provoque une reconsidération approfondie du concept de l'altérité.

⁴² *Idem*. « I deliberately make a distinction – an unequivocal one – between writing and everyday political engagement. When I write, I don't produce a text that is 'engaged' in the militant sense of the word. I create a work that is much more in-depth. » (La traduction est mienne.)

⁴³ *Ibid.*, p. 41. « I don't withdraw into myself. On the contrary, I go towards others. » (La traduction est mienne.)

Tandis que, dans le monde, des frontières - géographiques ainsi que mentales - continuent à s'élever et ne cessent de devenir plus fortes, la création artistique tâche de les démanteler. C'est en changeant de perspective que les stéréotypes, les préjugés et les représentations réductrices concernant l'Autre peuvent être minés et c'est là la contribution primordiale que l'art peut fournir. Sylvestre Amoussou élabore son film *Africa Paradis* à partir de ce concept d'« une inversion de regard »⁴⁴.

La littérature et le cinéma traitant de la migration opèrent donc un « changement de focale »⁴⁵ qui, à son tour, soutient une « appréhension de l'Autre »⁴⁶. D'après Olivier Barlet, « [c]'est la meilleure façon de se comprendre et de se connaître les uns les autres : en essayant d'entrer dans des formes autres que les siennes propres, des schémas mentaux différents »⁴⁷.

À cet égard, Yosefa Loshitzky soutient que le cinéma, étant « l'un des arts les plus publics »⁴⁸, « reflète et construit des attitudes sociétales »⁴⁹. Quant à la littérature, Dominic Thomas, dans *Africa and France : Postcolonial Cultures, Migration, and Racism*, écrit que « [...] c'est la littérature qui est la mieux équipée pour imaginer et définir les sortes d'interrelations humaines qui permettront la traduction et la médiation – pour l'échange culturel et politique – introduisant un processus d'identification et donc d'humanisation dans lequel l'on se demande : Et si 'nous' étions cet 'Autre' ? »⁵⁰. En explorant notre connexion à l'Autre non seulement la distance entre nous et eux est réduite mais la relation entre ces deux

⁴⁴ Olivier Barlet, « L'Exception africaine » [in] *Africultures*, n° 45, février 2002, p 8.

⁴⁵ Dominic Thomas, *Africa and France: Postcolonial Cultures, Migration, and Racism*, op. cit., p. 166. « shift in focus » (La traduction est mienne.)

⁴⁶ *Idem*. « apprehension of the other » (La traduction est mienne.)

⁴⁷ Olivier Barlet, *Les Cinémas d'Afrique noire : Le Regard en question*, Paris, L'Harmattan, 1996, « Images plurielles », p. 310. Cette idée est aussi soulignée par Elleke Boehmer qui maintient que la littérature postcoloniale « [...] fournit une passerelle pour ressentir l'altérité, vivre comment cela pourrait être de se trouver à côté de son soi ». Elleke Boehmer, *Colonial and Postcolonial Literature : Migrant Metaphors*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 258. « [...] provides a gateway to feeling otherness, experiencing how it might be to be beside one's self » (La traduction est mienne.) En d'autres termes, on est invité à quitter notre zone de confort.

⁴⁸ Yosefa Loshitzky, *Sreening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2010, « New Directions in National Cinemas », p. 9. « one of the most public arts » (La traduction est mienne.)

⁴⁹ *Idem*. « reflects and constructs societal attitudes » (La traduction est mienne.)

⁵⁰ Dominic Thomas, *Africa and France: Postcolonial Cultures, Migration, and Racism*, op. cit., p. 168. « [...] it is literature that is best-equipped to imagine and define the kinds of human interrelationships that will enable translation and mediation – for exchange that is cultural and political – introducing a process of identification and therefore humanization in which one is left asking: And what if 'we' were this 'other'? » (La traduction est mienne.)

pôles est contrariée, ce qui conduit à repenser la différence. Le « nous » cesse d'être envisagé en opposition avec « eux » et devient un « nous » inclusif qui incorpore la troisième personne dans son propre univers. À sa manière, l'art ajoute de la sensibilité à la conscience publique qui, autrement, risquerait de rester émoussée par la routine et la surexposition.

Dans son roman *Aux États-Unis d'Afrique*, Abdourahman Waberi se penche sur l'utilité de la littérature qui témoigne des moments où l'humanité est divisée par la peur, la méfiance et la haine: « Si les récits reflourissent, si les langues, les mots et les histoires circulent à nouveau, si les gens apprennent à s'identifier aux personnages surgis d'outre-frontière, ce sera assurément un premier pas vers la paix. Le mouvement d'identification, de projection et de compassion, voilà la solution. Et c'est tout le contraire de l'identité inquiète et inquiétante largement cultivée. Au lieu de 'nous' fièrement claironné, 'nous' roulant les mécaniques, gonflant les pectoraux, c'est un autre 'nous' en diffraction, en interaction, en traduction, un 'nous' en attente, en écoute, bref un 'nous' en dialogue qui viendra »⁵¹. C'est ce qui permet de sortir de catégorisations qui emprisonnent, qui figent et qui rendent la société statique. La représentation de l'Autre dans la littérature et le cinéma est « une invitation au dépassement de soi »⁵² et « propos[e] au monde un message essentiel, un message d'humanité »⁵³. En dirigeant le centre d'attention loin des préoccupations personnelles, le lecteur/spectateur fait de la place pour accueillir les besoins de l'Autre.

Le passage de l'auteur djiboutien va de pair avec le propos de Colin Davis au sujet d'Emmanuel Levinas : « [...] que signifierait-il si, plutôt que de répondre à la menace que l'Autre nous présente avec violence, nous tentons d'accepter notre dépossession du monde, d'écouter la voix de l'Autre plutôt que de la supprimer ? ... Levinas offre une éthique sans règles, impératifs, maximes ou objectifs clairs autre qu'une conviction morale passionnée que l'Autre devrait être entendu »⁵⁴.

⁵¹ Abdourahman A. Waberi, *Aux États-Unis d'Afrique*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2006, p. 162.

⁵² Olivier Barlet, *Les Cinémas d'Afrique noire : Le Regard en question*, op. cit., p. 283.

⁵³ Olivier Barlet, « L'Exception africaine » [in] *Africultures*, op. cit., p. 6.

⁵⁴ Cité par Mireille Rosello, *Postcolonial Hospitality : The Immigrant as Guest*, op. cit., p. 18. « [...] what would it mean if, rather than responding to the threat of the Other with violence, we endeavoured to accept our dispossession of the world, to listen to the voice of the Other rather than to suppress it? ... Levinas offers an ethics without rules, imperatives, maxims or clear objectives other than a passionate moral conviction that the Other should be heard. » (La traduction est mienne.)

Abdourahman Waberi et Levinas mettent en évidence la possibilité de considérer l'immigration d'une manière oblique. Les deux proposent l'idée qu'au lieu de construire des défenses pour arrêter l'arrivée de l'étranger, l'inconnu ou l'intrus, la voie à suivre consiste en l'adoption d'une attitude plus flexible, de lâcher prise et donner du temps afin que les événements exhibent une direction à prendre par leur propre déploiement.

La création artistique accentue le sentiment d'empathie qui minimise le conflit. Le « nous » collectif qui émerge est plus un compromis qu'une confrontation, plus un acquiescement qu'un affrontement, plus une collaboration qu'une contestation. Le processus consistant à lire un roman ou à regarder un film qui met en scène le migrant devient en soi un acte qui transforme la consommation passive en implication active, qui altère la position du lecteur/spectateur ; de voyeur, il devient un participant. C'est seulement quand ce dernier quitte les zones de confort de ses constructions mentales qu'il peut rencontrer l'Autre à mi-chemin dans un geste de réconciliation.

1.1.5 L'Art comme avertissement

Les deux dernières décennies marquent une ère où, dans la perception de l'Occident, la présence de l'Autre dans les villes cosmopolites de l'ex-colonisateur est plus forte et alarmante que jamais. Le déplacement massif des populations a causé la montée du racisme, de la xénophobie et de la violence⁵⁵.

L'aversion croissante à l'égard de la contamination que l'Autre est supposé apporter à la société européenne ne fait que rappeler d'autres catastrophes humaines qui se sont produites à cause d'une figure indésirable dont la société veut se débarrasser. « [P]our mieux prédire l'avenir, il faut le chercher dans le passé », écrit Sami Tchak⁵⁶. Dans ce contexte, la littérature et le cinéma qui traitent du thème de la migration sont à la fois un témoignage de la souffrance, s'inscrivant dans la mémoire et dans l'Histoire, et un avertissement qui a la fonction de montrer que la

⁵⁵ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, op. cit., p. 217.

⁵⁶ Sami Tchak, « Le Temps des Chinois » [in] Michel Le Bris et Alain Mabanckou (Dirs.), *L'Afrique qui vient*, Paris, Hoëbeke, p. 125.

répétition des événements douloureux du passé n'est pas une possibilité lointaine. Les œuvres, mêmes fictives, ont la valeur de documents.

Le pays d'accueil, adoptant une « approche instrumentale »⁵⁷ vis-à-vis des êtres humains déplacés, opère un triage entre les immigrés qui doivent être éliminés du sol occidental et ceux qui peuvent être utiles à la société d'accueil et qui, par conséquent, sont autorisés à rester. Yosefa Loshitzky, dans son étude *Screening Strangers* met en relief cette démarche qui rappelle d'autres sélections effectuées aux moments les plus sombres de l'histoire européenne : « Le processus de criblage pratiqué par la société 'd'accueil' (qui, très souvent, est plus hostile qu'hospitalière) est de sélectionner le 'bon immigré' et d'expulser le 'mauvais' au 'dépotoir' littéral et métaphorique du 'reste' du monde. Le système de la pénalité ainsi que l'État et les appareils supra-étatiques, construits afin de résoudre le problème des 'déchets humains', sont poussés par le désir de sélectionner le/la 'bon(ne) migrant(e)' pour le/la séparer de l' 'étranger mauvais/indésirable' »⁵⁸.

Un autre type de sélection faite par la société d'accueil française est évoqué par Mireille Rosello. Elle consiste dans l'étiquetage des descendants d'immigrés maghrébins. Ces Français, nommés la deuxième génération, sont associés, dans la conscience collective, au crime, à la drogue et à la violence. Cependant, cette appellation et sa connotation n'incluent pas d'autres enfants d'immigrés nés en France, par exemple ceux dont les parents sont espagnols, italiens ou polonais⁵⁹.

Cette ségrégation contribue à la « fracture »⁶⁰ postcoloniale qui divise la société française. Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire en parlent, soulignant le langage très évocateur qui est utilisé dans les discours publics pour désigner la marge : « [...] les espaces périurbains - envisagés comme des 'points noirs', des 'cancers', des 'zones à reconquérir', voire à 'nettoyer' -, où

⁵⁷ Yosefa Loshitzky, *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*, op. cit., p. 2. « instrumental approach » (La traduction est mienne.)

⁵⁸ *Ibid.*, p. 2. « The process of screening practiced by the 'host' society (which very often is more hostile than hospitable) is to screen the 'good immigrant' and expel the 'bad' to the literal and metaphorical 'dumping grounds' of 'the rest' of the world. Both the penalty system and the state and supra-state apparatuses built to solve the problem of 'human waste' are driven by the desire to screen the 'good migrant' to separate him/her from the 'bad/undesired stranger'. » (La traduction est mienne.)

⁵⁹ Mireille Rosello, *Postcolonial Hospitality : The Immigrant as Guest*, op. cit., 2001, p. 90.

⁶⁰ Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire (Dir.), *La Fracture coloniale : La société française au prisme de l'héritage colonial*, op. cit.

l'accumulation de reportages centrés sur des faits divers, l'insécurité, la violence, le sexisme, la misère, entretient le sentiment d'une coupure radicale entre ces espaces et la France elle-même »⁶¹.

D'ailleurs, l'idée d'étiquetage resurgit aussi à Middlesbrough, en Angleterre, où, selon une certaine politique, les portes des demeures habitées par des demandeurs d'asile ont été peintes en rouge afin de les distinguer des autres habitations. Conséquence de cela : les immigrés étaient devenus des cibles faciles contre qui des abus ont été commis. Avec ce marquage, qu'il soit connotatif ou matériel, on glisse vers une régression dangereuse.

L'art pourrait apparaître impuissant face à la violence et aux stratégies politiques, mais il sert d'alerte. La marque qu'il laisse à son tour n'est pas anodine : « Je ne pense pas, d'ailleurs, qu'un film puisse changer le monde. Un film n'est rien d'autre qu'une bulle en couleurs qui brille un instant. Mais que cet instant existe n'est pas négligeable »⁶², déclare Sylvestre Amoussou.

À ce sujet, le cinéaste marocain Faouzi Bensaïdi dit que « [f]aire des films, du théâtre, de la peinture, et faire que l'art qui est le synonyme même de la liberté devienne une nécessité dans nos sociétés est la meilleure façon de répondre à tout extrémisme et obscurantisme »⁶³. Seul l'art peut tirer une qualité réconciliatrice d'un passé imprégné d'actes inhumains. L'art libère l'esprit et peut aussi briser les chaînes de la misère humaine. Cela se traduit de manière pragmatique pour Faïza Guène qui a mené des ateliers d'écriture destinés aux jeunes habitant dans la banlieue⁶⁴. À l'instar de ce qu'elle a signifié pour cette auteur, l'écriture pourrait présenter une sortie pour ces jeunes dont l'avenir offre peu de possibilités, un autre chemin à prendre qui mènerait à une vie différente de celle attendue des « banlieusards ».

⁶¹ *Ibid.*, p. 24.

⁶² « Africa paradis » [En ligne] <http://www.africine.org/index.php?menu=film&no=1394> (page consultée le 20 juin 2017.)

⁶³ Cité par Olivier Barlet, *Les Cinémas d'Afrique des années 2000 : Perspectives critiques*, op. cit., p. 33.

⁶⁴ Fatimah Kelleher, « An Interview with Faïza Guène » [in] *Wasafiri*, Vol. 28, n° 4, 2013, p. 6.

1.1.6 Faire participer le lecteur/spectateur

Ces œuvres sur la migration ouvrent un espace pour le dialogue, pour des questionnements qui, forcément, engagent la participation du lecteur/spectateur. C'est exactement ce que l'écriture de Véronique Tadjou fait. Elle est parsemée de questions auxquelles l'auteure ne fournit pas la réponse. Cette stratégie crée des poches de silence qui favorisent la réflexion, le doute et la réévaluation et engendrent un lien intime avec le lecteur.

Dans une certaine mesure, le cheminement qui mène à la compréhension de l'Autre doit troubler pour être vraiment efficace. Des notions enracinées erronées doivent être remises en question. Dérouter le lecteur, pour Véronique Tadjou, est l'une des tâches de l'écrivain : « [...] pour moi, notre rôle en tant qu'écrivains, c'est aussi de poser des questions, de sortir les gens de leurs idées préconçues pour les amener sur des chemins non explorés, remettre en question ce que l'on prend pour acquis »⁶⁵.

De même, Kossi Efovi s'exprime à propos de la complexité du récit qui implique le lecteur de manière profonde et requiert de ce dernier une participation active pour bien comprendre : « Ce qui me pousse à écrire, c'est ce qui n'est pas fixé, ce qui fait faille, ce qui tremble, ce qui surprend. Forcément, le lecteur doit accepter de traverser un univers qui n'est pas sécurisant, ni attendu, ni transparent »⁶⁶.

Les auteurs et les réalisateurs de notre corpus sont « pris dans le conflit entre la destruction et la créativité »⁶⁷. L'impulsion créatrice naît de circonstances mornes

⁶⁵ Kanaté Dahouda et Véronique Tadjou, « Rendre hommage à la vie : Entretien avec Véronique Tadjou, écrivaine ivoirienne » [in] *Nouvelles études francophones*, vol. 22, n° 2, automne 2007, p. 182.

⁶⁶ Olivier Barlet, *Les Cinémas d'Afrique des années 2000 : Perspectives critiques*, op. cit., p. 178.

⁶⁷ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, op. cit., p. 79. « caught in the conflict between destruction and creativity » (La traduction est mienne.)

et compromises qui stimulent l'imagination artistique. Pour la plupart d'entre eux, ayant vécu la migration - directement ou indirectement -, ils utilisent leur passé comme point de départ. Les éléments autobiographiques des récits s'amalgament avec des histoires plus vastes et plus impersonnelles qui impliquent la réalité multiforme de la migration. En s'oubliant, le lecteur/spectateur peut mieux apprécier les épreuves que l'Autre vit. Créer des récits littéraires et filmiques sur l'expérience migratoire veut dire accomplir une transformation dramatique de ce phénomène, d'un sujet politique qui génère beaucoup de débats mais qui reste à la surface, à une expression artistique qui inculque une compréhension plus humaine. La représentation de la figure de l'Autre n'est plus voyeuriste, accentuant la division entre nous et eux, le Bien et le Mal, l'acceptation et le refus. Au contraire, elle met en scène un être humain qui exige du respect, de la considération et de la dignité. Cette évolution survient grâce à une mise en œuvre particulière qui conditionne les divers niveaux du récit.

1.2 La Mise en œuvre textuelle/filmique

Les œuvres de notre corpus, bien qu'elles soient toutes liées par le thème de la migration, font preuve d'une variété étonnante en ce qui concerne la forme. Chaque auteur ou réalisateur a son propre mode de dire les peines auxquelles le migrant se confronte avant, pendant et après le déplacement, sans rentrer dans des constructions banales ou usées.

Quelles techniques stylistiques les auteurs et les réalisateurs de notre corpus adoptent-ils pour mettre en mots et en images le vécu difficile du migrant? De quelles manières les choix artistiques de ces derniers sont-ils efficaces dans la transmission de la réalité de l'Autre ?

1.2.1 Raconter l'histoire : la narration et les personnages

Les personnages sont des outils efficaces à travers lesquelles l'histoire d'une œuvre textuelle ou filmique est racontée. Dans le contexte de la migration, ils nous permettent « de réfléchir sur les répercussions de tels flux globaux à un niveau humain et interpersonnel »⁶⁸.

⁶⁸ Vinay Swamy, « 'Pour une littérature-monde': Tahar Ben Jelloun's *Partir* » [in] *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 13, n° 4, septembre 2009, p. 474. « to reflect on the repercussions of such global flux at a very human, interpersonal level » (La traduction est mienne.)

Parmi les œuvres de notre corpus, deux grandes tendances se dessinent. Tandis que certains auteurs et réalisateurs, comme Faïza Guène dans *Du rêve pour les oufs*, Monique Ilboudo dans *Le Mal de peau*, Kossi Efoui dans *La Fabrique de cérémonies*, Véronique Tadjo dans *Loin de mon père*, Gahité Fofana dans *Un matin bonne heure* et Mahmoud Zemmouri dans *Beur Blanc Rouge* choisissent de se focaliser sur un ou deux personnages principaux - qui, dans certains cas, prennent le rôle de narrateur -, d'autres donnent à voir une myriade de personnages. Dans ce dernier groupe s'inscrivent les œuvres *Agonies* de Daniel Biyaoula, *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, *Partir* de Tahar Ben Jelloun, *Paris mon paradis* d'Eléonore Yameogo et *La Forteresse* de Fernand Melgar, entre autres. D'une manière générale, l'importance donnée au protagoniste et la narration à la première personne du singulier servent à créer une identification avec le personnage central et un engagement plus profond puisque le lecteur ou le spectateur voit le monde à travers les yeux d'un individu particulier. D'autre part, les œuvres qui présentent des histoires complexes et qui mettent en jeu plusieurs personnages témoignent de la complexité de la question de la migration.

Les divers personnages du *Ventre de l'Atlantique*, par exemple, ont des perspectives différentes et parfois contradictoires en ce qui concerne la migration. Tandis que des personnages estiment que la migration est le seul moyen de sortir d'une situation désespérée, à l'inverse, d'autres croient que le départ est futile. Le grand désir de Madické de fouler le sol européen est en opposition avec le discours de Ndétare, ex-émigré qui dévoile la vérité sur ce que la vie en Europe veut dire pour l'immigré. Les propos fabriqués de l'homme de Barbès, qui sont acceptés par son auditoire admiratif, contrastent avec le rapport sincère de Moussa, qui choisit de dire la vérité et qui, par conséquent, est évité et méprisé par la communauté d'origine.

Fatou Diome opte pour une voix subjective qui raconte le présent et le passé, la vie en France et celle au Sénégal. La première personne du singulier permet au lecteur de tisser un lien plus étroit avec Salie, une Sénégalaise vivant à Strasbourg. Elle flotte d'un épisode à un autre, racontant les histoires de plusieurs personnages dans une chronologie non linéaire. Ce qui est intéressant est le fait que quelquefois la voix de la protagoniste disparaît complètement. Par exemple, tandis que la description de Paris et de sa grandeur que l'homme de Barbès donne aux natifs de

son île natale à son retour aurait pu être facilement entendue par Salie, ou par quelqu'un d'autre qui aurait pu la transmettre à la protagoniste, il est hautement improbable que cette dernière pourrait être consciente des vrais sentiments que ressent l'homme de Barbès. En effet, cet homme se donne beaucoup de peine pour cacher la triste vérité de ce qu'il a vécu en tant qu'immigré et il laisse ces sentiments affleurer seulement lorsqu'il se trouve au lit, avant de s'endormir, quand « sa conscience le malm[ène] »⁶⁹. De toute évidence, un narrateur omniscient prend le relais dans ce passage. L'intrusion de cette voix ajoute de la richesse narrative. Bien que le point de vue subjectif souligne la dimension autobiographique du roman, une approche plus distanciée ne peut pas être abandonnée. L'auteur, en prenant du recul envers son récit, est ainsi capable de raconter plusieurs expériences relatives à la migration.

Comme le fait Fatou Diome dans *Le Ventre de l'Atlantique*, dans *Partir*, Tahar Ben Jelloun offre une multitude de personnages. Chacun d'eux est impliqué dans l'histoire de la migration de manière différente. Certains souhaitent quitter leur terre natale de toutes leurs forces mais finissent par ne pas réaliser leur rêve, comme Noureddine qui se noie au moment de sa traversée, ou Malika qui meurt avant même qu'elle ne commence son voyage. D'autres personnages réussissent à atteindre leur destination comme Azel, qui rejoint l'Espagne mais à ses dépens, et Kenza, sa sœur, qui pense avoir trouvé son grand amour et la liberté pour la réalisation de soi de l'autre côté de la Méditerranée. Leurs rêves sont écrasés quand la réalité affligeante s'impose à eux. Lalla Zohra, la mère de ces derniers, représente les membres de la famille qui restent au pays natal lorsqu'un proche émigre. Le départ de ses enfants entrelace ses espoirs et ses rêves avec un profond sentiment d'inquiétude envers ceux qui sont partis qui contraste avec l'attitude sans scrupules d'une autre présence, celle du passeur, Al Afia, qui agit par pur intérêt et qui « ne s'encombr[e] pas de sentiments »⁷⁰. En effet, c'était lui qui était en charge du rafioteur surpeuplé sur lequel se trouvait Noureddine la nuit de sa mort. Abdeslam, le frère de celui-ci, motivé par la perte familiale, devient « un militant du non-partir »⁷¹. Il y a aussi Miguel, l'Européen qui passe fréquemment l'été à Tanger et qui, en dépit

⁶⁹ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003, p. 88.

⁷⁰ Tahar Ben Jelloun, *Partir*, Paris, Gallimard, 2006, p. 18.

⁷¹ Tahar Ben Jelloun, *Partir, op. cit.*, p. 163.

de ses bonnes intentions, profite de la situation désespérée dans laquelle se trouve Azel. Ces personnages, qui s'ajoutent à d'autres, sont révélés l'un après l'autre. Les chapitres portent leurs noms comme titres, ce qui donne une indication par rapport à la direction que le récit va prendre dans telle ou telle section.

Cette démarche assure que, peu à peu, le lecteur entre dans le monde que crée l'auteur. À mesure que l'univers romanesque s'élargit par les rencontres avec plus de personnages, le point de vue s'agrandit. Certains personnages apparaissent plusieurs fois, d'autres moins, laissant le lecteur à s'interroger sur la suite de leur vies incomplètes. La coupure que subit la vie de quelques personnages qui sont laissés de côté, est reproduite dans la conclusion qui se déroule dans un cadre totalement irréel et qui paraît, à première vue, incompatible avec le reste du récit. L'envie du lecteur d'avoir une fin satisfaisante fait écho aux désirs inachevés des personnages. En effet, dans le chapitre final, ces derniers réapparaissent pour la plupart mais la conclusion prend plutôt l'allure d'un conte invraisemblable au lieu d'une véritable fin fondée sur la réalité. Ce kaléidoscope met en avant l'idée que la migration n'est pas uniquement une question de clandestins entrant dans le territoire européen.

Dans *Partir*, les destinées sont racontées par une voix omnisciente qui observe objectivement et qui établit de la distance entre le lecteur et le récit. Elle exhibe les circonstances comme elles sont, sans morale, ni didactisme. De cette façon, l'auteur présente une réalité spécifique - que le lecteur doit évaluer - qui est représentative d'une perspective plus large. C'est une stratégie qui correspond bien au rôle que Tahar Ben Jelloun se donne en tant qu'écrivain : « Témoin de mon époque, de ma société, j'observe et j'écris, je regarde et je recrée »⁷².

1.2.2 Mélanger la réalité et la fiction

La fiction permet à l'auteur de projeter une situation très réelle. Le récit s'ancre spatialement dès la première ligne : « À Tanger, l'hiver, le café Hafa [...] »⁷³.

⁷² « Entre deux rives, entre deux cultures » [En ligne] <https://la-plume-francophone.com/2007/06/01/tahar-ben-jelloun-partir/> (page consultée le 27 décembre 2016).

⁷³ Tahar Ben Jelloun, *Partir*, *op. cit.*, p. 11.

Et plus loin l'auteur indique un cadre temporel plus précis: « Cette nuit de février 1995 [...] »⁷⁴. De cette manière, l'auteur met en place une base réaliste sur laquelle il construit une fiction.

Le roman entier est centré sur ce jeu entre réalisme et imagination qui se manifeste à plusieurs niveaux. L'écriture réaliste est mêlée à des créations fantastiques. Narrativement parlant, à côté d'individus qui sont esquissés dans les limites de la logique, on retrouve des personnages qui dépassent le lien existant entre auteur et lecteur du récit fictionnel réaliste et qui se matérialisent soudainement, sans explication, apparemment de manière irrationnelle. Dans cette optique, Toutia est emblématique. Elle est une présence immatérielle, une voix incorporelle, définie par Ralph Heyndels comme « le génie d'un destin maléfique, l'ironie mortifère des illusions par avance perdues »⁷⁵. Comme une sirène, elle appelle collectivement les hommes vers le large, vers la mort : « Peut-être fera-t-elle une apparition ce soir, leur parlera, leur chantera la chanson du noyé devenu une étoile de mer suspendue au-dessus du détroit. Il a été convenu de ne jamais la nommer. La nommer, c'est la détruire [...] »⁷⁶. Nommer Toutia, la concrétiser veut dire y mettre fin. Elle s'assimile au rêve migratoire qui imprègne l'esprit de ceux rassemblés au café Hafa qui est, lui aussi, éthéré et évasif et qui ne prend pas en considération des questions pratiques. Dans ce sens, le rêve de partir ne peut pas exister dans un cadre réel.

La migration est premièrement inscrite dans l'imagination, une idée qui, dans *Partir*, est exacerbée par la consommation de drogue : « Les longues pipes de kif circulent d'une table à l'autre, les verres de thé à la menthe refroidissent, cernés par des abeilles qui finissent par y tomber dans l'indifférence des consommateurs perdus depuis longtemps dans les limbes du haschisch et d'une rêverie de pacotille »⁷⁷.

Dans la pensée des personnages, tout le projet migratoire se condense autour de l'idée de partir. La vision de ceux qui veulent quitter le pays natal repose

⁷⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁵ « On ne part pas. Ou les chats du café Hafa : *Partir*, de Tahar Ben Jelloun » [En ligne] http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=42&tx_ttnews%5Btt_news%5D=54&cHash=95aa9f2608450660c573f2ba349e3701 (page consultée le 20 février 2017).

⁷⁶ Tahar Ben Jelloun, *Partir*, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁷ *Ibid.* p. 11.

exclusivement sur la vaste étendue de la mer Méditerranée et sur les lumières apparaissant sur la côte opposée. Bien que la destination reste inconnue pour eux, la question de savoir si la vie de l'autre côté est sombre ou prometteuse n'entre jamais en considération. Ils savent par intuition que la vie en Europe est meilleure que celle qu'ils mènent au Maroc.

Le va-et-vient entre la réalité et la fantaisie dans *Partir* est aussi accentué par les rêveries dans lesquelles Azel se perd et qui témoignent de l'aliénation qu'il ressent au pays natal. Les passages exposant les rêves de ce personnage sont très détaillés et reviennent encore et encore tout au long du roman.

Toutefois, ce rêve est essentiel aux personnages. Ils sont irrémédiablement accrochés à ce désir trompeur dont l'absence égale à un vide et dont la réalisation finit par la mort. Ce qui prime est l'idée que sans les rêves, la vie de ces personnes serait insupportable. Leur persévérance est alimentée par leurs aspirations. Même pour Malika, qui certaines nuits se sent déjà en Espagne, l'envie de partir est enveloppée dans l'onirisme: « [...] ça dépend des nuages, pour moi ce sont des tapis sur lesquelles je voyage de nuit »⁷⁸.

Un autre aspect du roman qui exhibe l'interaction entre la réalité et le rêve de façon moins affranchie se rapporte au domaine du discours. Tahar Ben Jelloun recourt à un mélange de voix, tout en assurant une transition sans heurts entre le narrateur et le personnage. En effet, il utilise peu le discours direct, préférant modifier le sujet sans aucune marque qui introduise ce changement. De la troisième personne, on passe à la première qui contrebalance l'unicité de la voix omnisciente et crée un lien direct avec la conscience du personnage. L'emploi de cette stratégie - qui, parfois, prend nettement la place du discours direct dans des conversations entre personnages - effectue une déréalisation, puisque l'auteur ne fournit qu'un côté de la conversation, celle d'un seul interlocuteur, qui est exprimé sans pause, ni arrêt. De surcroît, les passages où ce mélange des voix est employé sont constitués d'une seule phrase dont la longueur est non négligeable.

Ce procédé véhicule l'urgence des personnages à exprimer leurs sentiments et leurs désirs, désirs qui ne peuvent pas être réalisés. L'inscription de ceux-ci dans

⁷⁸ *Ibid.*, p. 120.

la dimension immatérielle et irréaliste que crée cette technique stylistique sert seulement à en souligner la « non-réalisabilité ». Par conséquent, une dichotomie est exposée entre l'aspiration, qui est commune à tous les êtres humains, et une sorte de vision surréaliste qui est hors de portée. La nature éphémère de ces désirs est intensifiée par l'idée qu'à l'exception du lecteur, personne ne semble être à l'écoute.

1.2.3 La Polyphonie : complexifier le récit pour le rendre plus clair

La polyphonie sert aussi à la création d'une double perspective allant de l'extérieur à l'intérieur et vice-versa. Une série de dérives personnelles s'intègre au récit objectif. De cette manière, deux points de vue différents s'unissent pour offrir une représentation plus approfondie, plus complète, d'un sujet complexe. Le rêve persistant des personnages s'ajoute à une toile de fond solide qui met en évidence leur situation difficile. Alors que la voix objective expose l'impossibilité de l'accomplissement de la fantaisie et les déceptions auxquelles les immigrants doivent se confronter une fois qu'ils partent, le côté subjectif montre l'inévitabilité du rêve, compte tenu des circonstances insupportables dans lesquelles les personnages se trouvent. En exposant la conscience des personnages, l'auteur accentue la nécessité et la persistance de l'idée du départ.

Partir et *Le Ventre de l'Atlantique* posent donc la question de la migration comme un débat. Les divers points de vue présentés par les personnages créent une ambivalence à l'égard de la validité de la décision de partir qui est présentée comme un dilemme⁷⁹. Cependant, ils le font de manière distincte.

La multiplicité des voix dans le cinéma figure dans le film *Paris mon paradis* d'Eléonore Yameogo qui incorpore des éléments de deux romans explicités ci-dessus. Comme dans *Le Ventre de l'Atlantique*, le destinataire est guidé par une narratrice par le biais de qui il rencontre les divers personnages. Son nom n'est pas

⁷⁹ Nous nous inspirons ici de l'analyse du thème de la migration dans le roman de Tahar Ben Jelloun faite par Stella Borg Barthet lors du colloque *The Humanities on Migration* tenu à l'Université de Malte, le 28 février 2015.

révélé et elle se montre peu dans le film mais sa voix off intervient de temps en temps et livre des commentaires qui constituent la clé de voûte du film.

Autre ressemblance entre l'œuvre de Fatou Diome et celle d'Eléonore Yameogo: elles s'élaborent toutes les deux à partir d'éléments autobiographiques. Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, Fatou Diome met en scène un personnage qui est construit sur elle-même. Comme l'auteur, Salie vit à Strasbourg, a écrit un livre, était mariée avec un Français et rejetée par la famille de son époux. Quant à *Paris mon paradis*, il se présente sous forme d'une histoire de migration, un voyage de découverte qui combine l'expérience personnelle de la réalisatrice et le format dominant du documentaire. Le film s'ouvre sur le départ de la narratrice d'Afrique et son arrivée en France, et suit sa trajectoire au cours de laquelle elle rencontre d'autres Africains. Ces « acteurs » puis s'expriment, décrivant leur propre expérience de la vie à Paris en tant qu'immigrés, créant une œuvre polyphonique, qui, dans cet aspect, est plus similaire à *Partir*.

En même temps, cette démarche fait écho à la manière dont le film a été réalisé. La narratrice s'assimile à la réalisatrice et les « épisodes », faits des paroles des intervenants, rappellent le repérage que la réalisatrice a réellement mené sur place dans le but d'inclure plusieurs témoignages venant de divers interlocuteurs.

Dans les deux œuvres, la trame principale qui régit le récit tourne autour d'un personnage qui se distingue des autres par une particularité narrative qui lui est exclusivement attribuée. Cette marque distinctive est la narration à la première personne qui est livrée par Salie dans *Le Ventre de l'Atlantique* et la voix off, « la voix du savoir et du pouvoir »⁸⁰, qui dirige l'action dans *Paris mon paradis*. Les narratrices fonctionnent comme des médiatrices qui « organisent » les divers épisodes du récit. En utilisant ces deux voix, Fatou Diome et Eléonore Yameogo engagent la participation du lecteur/spectateur et engendrent une sorte de dialogue ou conversation entre énonciateur et énonciataire.

⁸⁰ Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye. *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 93.

1.2.4 Le Documentaire : montrer la vérité

Un élément central de *Paris mon paradis* qui le différencie des romans de Fatou Diome et Tahar Ben Jelloun est le genre. Il s'agit d'un documentaire qui ne laisse pas de place à la fiction. Le but d'Eléonore Yameogo est de révéler la réalité que vivent les immigrés. La fiction n'aurait pas été un choix approprié pour la transmission d'un drame qui est déjà assez mythifié. Elle aurait entravée la réception de la vérité. Ainsi, pour elle, il est fondamental d'établir une base de vérité avant d'initier une œuvre de fiction.

D'ailleurs, le motif principal du film est très spécifique. *Paris mon paradis* ne se présente pas comme un débat ou une interrogation. Son sujet est nettement défini et les intervenants ont été choisis selon leur vécu: « Le choix des interlocuteurs de mon film a été basé sur le récit de leurs mésaventures en France que j'ai pu enregistrer lors de mes repérages. Dans mon film, j'ai opté pour la diversité des interlocuteurs car, qu'ils soient Burkinabès, Maliens, Guinéens ou Sénégalais, ils sont tous Africains et tous dans la même galère »⁸¹. Ainsi Bintou, une jeune femme burkinabè de vingt-six ans, Shaba, un sénégalais de quarante ans, et Amoro, un malien de soixante-cinq ans, sont-ils les trois interlocuteurs qui apparaissent le plus dans le documentaire. Bien que les intervenants aient été choisis consciencieusement, selon les exigences de la réalisatrice, et que les voix qui émergent convergent toutes vers une réalité singulière, la pluralité des « personnages » est démontrée par leur nationalités différentes, et leur âge notamment. Par conséquent, l'expérience migratoire particulière qui est au cœur du film est intensifiée par le fait qu'elle est exprimée par un groupe hétérogène de personnes.

Un autre documentaire qui inclut une pluralité de voix est *La Forteresse* de Fernand Melgar qui installe plus de recul envers les « personnages ». En effet, l'un des éléments qui le distingue de *Paris mon Paradis* est l'absence d'interaction directe des intervenants avec la caméra. Il n'y a pas non plus un narrateur qui donne l'arrière-plan de l'action. On est plongé directement au cœur du film.

⁸¹ « Eléonore Yameogo parle au sujet de son film *Paris mon paradis* » [En ligne] <http://africanwomenincinema.blogspot.com/2011/08/eleonore-yameogo-parle-au-sujet-de-son.html> (page consultée le 20 février 2017.)

Fernand Melgar offre « une prolifération de ‘personnages’ qui constituent un panorama complet de l’asile : des requérants (plus ou moins sincères, plus ou moins en souffrance), des auditeurs de l’ODM, et des travailleurs du centre (fonctionnaires ou Securitas) »⁸². Dans son article « *Sans populisme, ni militantisme* »: *Représentation du migrant dans La Forteresse de Fernand Melgar*, Séverine Graff formule une observation importante à l’égard de l’inclusion de trois catégories de « personnages » dans le film et de leur contribution à un effet global de neutralité. Dès le début, *La Forteresse* introduit trois perspectives. Chacune de celles-ci capture le Centre d’Enregistrement et de Procédure, où les requérants d’asile attendent leur sort, de manière différente et est fournie par un personnage emblématique, un modèle, qui représente un groupe spécifique de personnes ayant un rôle particulier dans l’institution.

Tout d’abord, le spectateur découvre le centre à travers le point de vue d’un agent de sécurité qui ouvre une porte verrouillée donnant sur une cour. La caméra est placée derrière l’agent et le spectateur le suit pendant qu’il vérifie toutes les ouvertures avec une torche et qu’il réveille les requérants qui dorment dans leurs chambres. Dans cette première séquence, des mesures de sécurité sont mises en évidence telles que le verrouillage des portes - montré à plusieurs reprises -, et des fenêtres grillagées qui évoquent le centre en tant qu’immeuble de confinement et de restriction: « Le pré-générique, qui comprend la ronde du gardien, le réveil, l’appel des requérants, et leur départ en bus, plonge donc le spectateur dans une vision du centre fortement ancrée sur l’aspect sécuritaire et carcéral du lieu »⁸³. Ce rapprochement du centre à un espace carcéral est aussi véhiculé par les prises focalisant sur les fenêtres - qui sont filmées de l’extérieur - donnant à voir des requérants dans leurs chambres.

Les faits les plus marquants de cette première vue du centre sont médiés par le bruit dominant de l’ouverture et la fermeture de serrures et cadenas qui génère un mélange d’impressions. La personne en possession des clés est l’incarnation de l’autorité, celui qui a le pouvoir d’ouvrir et de fermer, de donner l’ordre d’allumer les lumières des chambres et de réveiller les résidents. Alternativement, pris dans

⁸² Séverine Graff, « ‘Sans populisme, ni militantisme’ : Représentation du migrant dans *La Forteresse* de Melgar » [in] *Décadrages: Cinéma à travers champs*, op. cit., p. 41.

⁸³ *Idem*.

un autre axe de réflexion, l'ouverture et la fermeture des portes seraient un procès qui empêcherait les gens qui se trouvent à l'intérieur de sortir mais, en même temps, « protégerait » les personnes à l'extérieur de l'immeuble qui peuvent se sentir en sécurité puisque l'Autre est sous clés, enfermé. Cette tranquillité d'esprit est achetée au détriment des immigrés qui trouvent un abri dans le centre; ces derniers vivent sous l'imposition de restrictions, doivent se réveiller à une heure fixe, sont obligés de prendre leurs affaires, sont forcés de prendre le bus qui les transférera dans une autre institution, etc. Dans cette optique, les plans montrant les fenêtres intensifient le sentiment de confinement, qui touche le psychologique ainsi que le physique, puisque les vitres sont les barrières à travers lesquelles les gens de l'extérieur voient l'immigré.

Allant à l'encontre de cette image négative de l'Autre, dépeint comme une menace pour la nation qui doit être surveillée, la distance entre le spectateur et les fenêtres est progressivement raccourcie. Cela est effectué par trois plans particuliers, allant de 1'15'' à 1'40'', qui sont situés l'un après l'autre et qui placent les requérants sur le devant. Le premier plan montre un mur perforé par une série de fenêtres dont l'une – placée au centre de l'écran et filmée en contre plongée – révèle un homme, vu de dos. Le mouvement de l'homme, qui marche lentement, fait ressortir la qualité statique de la toile de fond et la lumière émanant de la fenêtre coupe à travers l'obscurité de dehors qui domine la scène. Ces deux contrastes font allusion aux images opposées que la figure de l'immigré inspire.

Le deuxième plan comporte une autre fenêtre, moins éloignée cette fois et placée sur la gauche de l'écran. À travers la vitre, on voit un homme qui est en train de prier. Même si l'obscurité et le calme du cadre persistent, la lumière et le mouvement sont plus prononcés en raison du fait que l'angle de contre-plongée cède la place à une vue frontale. Par conséquent, la distance entre le spectateur et l'action est considérablement diminuée.

Finalement, le troisième plan est encore plus rapproché. On ne peut voir que le cadre de la fenêtre et une fille qui lave son visage de l'autre côté de la vitre. Cette manipulation cinématique est utilisée afin d'évoquer la divergence entre, d'une part, l'humanité et la « normalité » des personnes qui se trouvent dans le centre et, d'autre part, la perception de leur danger potentiel. Progressivement, le mur

extérieur du centre est éliminé des prises et, une fois que ce troisième plan se présente, seul ce qui est à l'intérieur de la fenêtre est montré. Cet acheminement marque un changement de perspective graduel.

Lorsque le titre apparaît à 2'45'' du début du film, une modification considérable dans le scénario est dévoilée. Cette rupture soudaine avec les scènes précédentes implique un nouveau commencement et est véhiculée par le changement dans l'éclairage - de l'obscurité de la nuit à la lumière de l'aube - et par l'augmentation de la profondeur de champ qui notamment détourne l'attention des barbelés, si proéminents dans la première séquence. À présent, le centre perd son aspect de prison et est plutôt perçu comme une habitation.

Toutefois, deux éléments lient cette partie du film avec la précédente et garantissent une continuité ou un prolongement du point de vue initial. Premièrement, par sa connotation, le titre lui-même, *La Forteresse*, qui est écrit en majuscules, évoque l'idée d'un espace impénétrable, d'une barrière intransgressible. La sévérité de la blancheur austère et la police simple des lettres placées stratégiquement sur un arrière-plan sombre suggèrent aussi l'image d'un endroit dépouillé et impersonnel ressemblant plus à un centre de détention qu'à un refuge. De plus, l'angle de prise de vue met le spectateur dans la même position que celle dans laquelle il se trouve au début du film – derrière un personnage qui est sur le point d'ouvrir une porte. Cependant, cet homme n'est pas un agent de sécurité mais l'un des fonctionnaires du centre qui commence sa journée de travail.

Tandis que la première partie du film traite de la sécurité et de la logistique en ce qui concerne l'opération de transfert d'un certain nombre de requérants, les scènes dans lesquelles figure ce fonctionnaire font émerger des questions plus humaines, portant plus sur la satisfaction des immigrés au quotidien. Trouver des solutions à l'ennui et l'inactivité des requérants est l'une des préoccupations qui travaillent le personnel du centre qui s'investit dans la qualité de vie des immigrés.

La troisième perspective qui montre le centre sous un jour nouveau est apportée par un immigré venant d'Arménie qui est nouvellement admis. Avec lui, on découvre la vie au centre, les règles et les routines quotidiennes des requérants. C'est une autre image de l'étranger qui nous est présentée ici. Il est sans défense, même en ce qui concerne la communication. Il a du mal à saisir les paroles des

fonctionnaires et à se faire comprendre par ces derniers. Étant un nouveau venu, il doit s'adapter à un milieu inconnu. Pourtant, la représentation de l'immigré ne se limite pas à l'élaboration d'un portrait victimaire. Au contraire, il est dépeint avec ses défaillances et ses défauts. À l'appui de cette image étoffée, on peut mentionner les suspicions de mensonges racontés par des requérants au personnel durant les interviews formelles décidant du sort de ceux-là, la surconsommation d'alcool et un épisode particulier où un immigré retourne au centre à la fin de la journée avec un retard de presque deux heures.

Sur ce point, il nous paraît pertinent de pousser l'analyse de Séverine Graff un peu plus loin. Durant les trois séquences qui introduisent le centre, le réalisateur mine l'impression dominante qu'il essaie de véhiculer par des nuances. Ainsi, dans la première perspective, qui présente le centre sous l'allure d'une prison, pendant quelques secondes les immigrés sont dépeints comme des gens ordinaires plutôt que des envahisseurs. Dans la deuxième perspective, l'idée d'abri entre en conflit avec le motif de confinement qui coule de la première. Enfin, la vulnérabilité et la misère de l'immigré s'associent à ses vices et son comportement problématique. Il est manifeste que Fernand Melgar tente d'éviter de prendre parti et de rester aussi neutre que possible. À ce sujet, il soutient que le but de son documentaire est de « sortir du discours manichéen qui oppose les moutons noirs et les moutons blancs »⁸⁴ et d' « explorer les zones grises »⁸⁵.

Cette pensée coïncide avec la philosophie d'Eléonore Yameogo : « Si on cache ces aspects désagréables, on ne transmet qu'une partie de la vérité et alors ce n'est pas la peine de faire le film. Ce n'est pas parce qu'ils sont en position très fragile qu'on ne doit pas dire une partie de la vérité. Ces gens sont comme tout le monde : ils ont une part de courage et une part de lâcheté, ils font face et en même temps, ils ont aussi des petits arrangements. La vérité humaine est comme cela, complexe, même si il y a une tentation de tout simplifier, en victime ou en bourreau. J'espère que le film parle des gens de cette façon, sans les réduire à un

⁸⁴ « Entretien : Fernand Melgar » [En ligne] <http://owl-ge.ch/arts-scenes/cinema/article/entretien-fernand-melgar> (page consultée le 15 mars 2017.)

⁸⁵ *Idem.*

seul aspect positif ou négatif »⁸⁶. Il s'agit de « restaurer l'humain dans ses failles et sa complexité »⁸⁷ puisque « [q]uand le réel est huilé et lisse, l'Autre est figé dans une improbable essentialité »⁸⁸.

1.2.5 L'Absence du héros

L'homme ordinaire qui émerge des œuvres textuelles et filmiques est dépourvu des traits simples et idéalisés qui sont liés au statut du héros. En effet, l'absence d'héroïsme est un autre aspect qui se manifeste dans les œuvres de notre corpus. Les auteurs et les réalisateurs rejettent la représentation du héros dans leurs récits au profit d'un protagoniste plus authentique. « [J]e ne suis pas un héros ni un monstre, je suis un homme pris au piège de ses faiblesses »⁸⁹ déclare Azel dans *Partir*. Les regards subjectifs réduisent aussi toute perception d'héroïsme que le lecteur peut attribuer aux personnages parce que l'incursion de celui-ci dans la place du narrateur entraîne l'incorporation de la dimension personnelle et, par conséquent, de tout ce qui est humain, le faillible ainsi que le louable.

Nouri Bouzid, dans son essai *New Realism in Arab Cinema : the Defeat-Conscious Cinema*, explique que le cinéma maghrébin postcolonial expose la naissance d'un nouveau type de protagoniste. Non seulement il est un homme ordinaire mais il « n'est pas fort comme il est traditionnellement dépeint. Au contraire, il est perdu et confus et il est en proie à un ensemble de dilemmes qui le secoue jusqu'aux tréfonds. L'image projetée d'un héros arabe constamment victorieux et honorable a été abandonnée. Admettant la défaite, le nouveau réalisme se met à exposer celle-ci et à faire de la connaissance de ses causes et racines un point de départ »⁹⁰. À titre illustratif, on peut mentionner le fait que *Harragas* de

⁸⁶ « Eléonore Yameogo parle au sujet de son film *Paris mon paradis* » [En ligne] <http://africanwomenincinema.blogspot.com/2011/08/eleonore-yameogo-parle-au-sujet-de-son.html> (page consultée le 20 février 2017.)

⁸⁷ Olivier Barlet, *Les cinémas d'Afrique des années 2000 : Perspectives critiques*, op. cit., p. 297.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 298.

⁸⁹ Tahar Ben Jelloun, *Partir*, op. cit., p. 12.

⁹⁰ Nouri Bouzid, « New Realism in Arab Cinema: The Defeat-Conscious Cinema » [in] Ferial J. Ghazoul (Éd.), *Arab Cinematics: Toward the New and the Alternative*, Cairo, Alif 15, 1995, p. 249. : « is not strong as he is traditionally portrayed. On the contrary, he is lost and confused and is plagued with a set of dilemmas that shake him to the core... The projected image of a constantly victorious and honourable Arab hero has been abandoned. Admitting defeat, the new realism

Merzak Allouache commence en déviant notre attention du protagoniste véritable, qui est présent seulement en tant que voix-off, à un personnage secondaire, décrit comme « le beau gosse du quartier », qui apparaît au début du film.

Malgré cette banalisation uniformisant et reliant les œuvres, les auteurs et les réalisateurs font montre de traits distincts. Le héros unidimensionnel est remplacé par un être complexe. Dans *Harragas*, Rachid tient un livre dans ses mains la première fois que le spectateur le voit, faisant allusion à l'idée qu'il suit une formation scolaire et indiquant qu'en dehors de ce qui est montré dans la diégèse du film, il y a des profondeurs qui peuvent seulement être suggérées et qui ne peuvent pas être pleinement développées. À cet égard, Will Higbee soutient que cette stratégie d'individualisation va à l'encontre des « vues occidentales stéréotypées de l'immigré clandestin non européen »⁹¹: « *Harragas* nous montre que ce ne sont pas simplement les membres les plus pauvres et les moins instruits de la société qui voient leur avenir et la chance d'une vie meilleure en Europe, mais un groupe mieux instruit de jeunes Algériens de la classe ouvrière »⁹². Un préjugé central dans la question de la migration est le fait que, de manière générale, les immigrés sont classés par la société d'accueil comme des gens pauvres, non qualifiés, non éduqués et qui sont à la recherche de fortune facile sans vouloir travailler. Peu de considération est orientée vers la possibilité que nombre d'entre eux pourraient avoir obtenu des diplômes et seraient prêt à travailler dur et diligemment.

Tout comme Rachid, Azel est un homme instruit mais, alors que dans *Harragas* cette caractéristique est une insinuation, dans *Partir* elle est clairement attestée parce qu'elle contribue indirectement et, à la fois, énormément à la sensation d'aliénation qui le pousse à partir du Maroc. Il a fait des études à l'université de Rabat et a obtenu un bac avec mention. Pourtant, malgré ses

proceeds to expose it and make the awareness of its causes and roots a point of departure ». (La traduction est mienne.)

⁹¹ Will Higbee, « Hope and Indignation in Fortress Europe : Immigration and the Crisis of Neoliberal Globalisation in Contemporary French Cinema » [in] *SubStance*, Vol. 43, n° 1, 2014, [En ligne] https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10871/18506/Higbee_Indignation_in_Fortress_Europe_Substance.pdf?sequence=1 (page consultée le 22 mars 2017): « stereotypical western views of the non-european illegal immigrant ». (La traduction est mienne.)

⁹² *Idem*. « *Harragas* shows us that it is not simply the poorest and least educated members of society who see their future and prospects for a better life in Europe, but also a better educated group of young working-class Algerians ». (La traduction est mienne.)

diplômes en droit et en relations internationales, il est chômeur, ce qui rend sa situation au pays d'accueil insoutenable et son désir de brûler encore plus désespéré : «Voilà, dit Azel, cinq ans d'études à Rabat. Cinq ans d'espoir et puis pas de chance »⁹³.

De surcroît, la victimisation n'est pas une stratégie à laquelle les auteurs et les réalisateurs ont recours. Par exemple, dans *Du rêve pour les oufs*, Faïza Guène ne dépeint pas la protagoniste comme une victime. Dans une interview, l'auteur dit qu'au cours du procès de l'écriture du roman, elle sentait qu'elle devait donner « le nombre maximum de responsabilités »⁹⁴ au personnage principal. En effet, Ahlème doit non seulement compter sur elle-même dans sa vie quotidienne mais elle doit aussi veiller sur sa famille ; son père est devenu chômeur après un accident de travail qui a laissé des séquelles sur sa santé mentale et son frère fait face à « un lent déclin dans la délinquance »⁹⁵. C'est Ahlème qui vérifie que Foued retourne à la maison à l'heure et qui se présente aux rendez-vous avec les enseignants de ce dernier. Le ton acerbe que la narratrice utilise est en même temps l'outil qui dévoile les rudes conditions de la vie de la protagoniste au pays d'accueil et le dispositif qui montre le caractère fort d'Ahlème qui ne se laisse pas abattre malgré toutes les difficultés.

Le protagoniste se démarque pour une raison ou une autre mais le but de cela n'est pas sa vénération ou adulation. Au contraire, ce qui le rend spécial est souvent la cause de la marginalisation qu'il subit dans la terre d'accueil. On le voit surtout dans les œuvres qui ont pour personnage principal un enfant.

1.2.6 Remonter le passé : pleins feux sur l'enfance

Dans son film *Le Gone du Chaâba*, Christophe Ruggia montre qu'à cause de son excellence académique, Omar, qui est présenté comme un élève exemplaire, est marginalisé par ses camarades de classe. De même, le protagoniste du roman de Mehdi Charef est écarté par ses camarades de classe qui, à l'exception de son ami

⁹³ Tahar Ben Jelloun, *Partir*, op. cit., p. 119.

⁹⁴ Fatimah Kelleher, « An Interview with Faïza Guène » [in] *Wasafiri*, op. cit., p. 4.: « the maximum number of responsibilities ». (La traduction est mienne.)

⁹⁵ *Idem*. « slow decline into delinquency ». (La traduction est mienne.)

Schoëder, l'ignorent parce qu'il impressionne son professeur par ses compétences : « Très vite [j'ai] tapé dans l'œil [du maître d'école] : parce que j'aime lire et que je ne lis pas mot à mot, le doigt sur la page. Tous les jours, c'est moi qui lis un chapitre des *Misérables*. Schoëder est le seul élève français de la classe qui m'adresse la parole »⁹⁶.

Dans ces deux œuvres, l'auteur et le réalisateur remontent le passé en situant leur récit dans les années soixante. Tandis que *À bras-le-cœur* est narré à la première personne, *Le Gone du Chaâba* omet le narrateur subjectif même si le roman sur lequel est basé le film est écrit à la première personne, adoptant le point de vue d'Omar. Cette modification délibérée peut être attribuée au fait que l'objectif de l'adaptation cinématique est la préservation d'une réalité passée, d'« inscrire l'expérience des immigrés maghrébins et de leurs enfants dans l'espace de la mémoire nationale »⁹⁷. L'utilisation d'une perspective subjective dans ce contexte aurait été trop partielle vu que chaque événement serait interprété à travers la vision incomplète et limitée du garçon : « Le spectateur du film de Ruggia, à la différence du lecteur du roman de Begag, témoigne et fait l'expérience des événements directement au lieu d'avoir les événements rapportés et interprétés »⁹⁸. À l'instar de Tahar Ben Jelloun, Christophe Ruggia exhibe une réalité concrète et réduite qui est représentative du vécu de toute une communauté et il est clair que la narration à la première personne du singulier n'aurait pas correspondu à cette fin.

Dans la même veine, le réalisateur privilégie deux motifs par le biais desquels le spectateur qui n'est pas familier avec la réalité de la migration est mis dans une position où il peut mieux s'impliquer dans et mieux comprendre le microcosme que le film explore. Premièrement, Christophe Ruggia porte le regard sur le thème de l'amitié en mettant l'accent sur les moments d'interaction entre Omar et ses copains. De cette façon, à plusieurs reprises, il fait référence à un terrain

⁹⁶ Mehdi Charef, *À bras-le-cœur*, Paris, Mercure de France, 2006, p. 215.

⁹⁷ Dayna Oscherwitz, *Past Forward: French Cinema and the Post-Colonial Heritage*, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2010, p. 149.: « inscribe the experience of Maghrebi immigrants and their children into the space of the national memory ». (La traduction est mienne.)

⁹⁸ *Ibid.*, p. 150.: « The spectator of Ruggia's film, unlike the reader of Begag's novel, witnesses and experiences events directly instead of having the events recounted and interpreted ». (La traduction est mienne.)

commun qui unit les Français et les populations issues de l'immigration puisque l'amitié est un sentiment universel. De plus, le réalisateur met l'emphase sur le cadre de l'école, la scolarité étant une expérience que le membre de la société dominante et l'individu perçu comme l'Autre partagent. Contrairement au roman éponyme, les scènes tournant autour de l'école occupent plus d'espace que celles où le Chaâba s'installe comme toile de fond. C'est une inversion de focale compréhensible puisque le croisement des marges et du centre se produit essentiellement dans le centre.

L'école agit comme une loupe, révélant les contraintes sociales imposées par le système dominant afin de légitimer la coercition et de décourager un comportement qui diffère de celui de la majorité. Elle agit aussi comme le lieu où survient la marginalisation. Dans *Le Gone du Chaâba* et *À bras-le-cœur*, les protagonistes, qui vivent dans les bidonvilles de Lyon et de Nanterre respectivement, s'assemblent en classe avec des élèves français.

Comme toute autre institution, le système scolaire établit et souligne la différence entre ce qui est « normal » et ce qui est « anormal ». Donc elle restreint d'une manière ou d'une autre l'altérité des enfants ou des adolescents qui ne se conforment pas au modèle que la société dominante façonne et prescrit. *Le Gone du Chaâba* et *À Bras-le-cœur* fournissent des exemples clairs qui exhibent cette tendance assimilatrice de l'école, un espace où l'uniformité et la standardisation est glorifiée. Le protagoniste du roman de Mehdi Charef avoue qu'il ressent de la honte parce qu'au sein de l'établissement scolaire sa différence est accentuée : « Quand j'arrive dans la cour de l'école, j'ai honte des traces de boue sur mes chaussures. Elles me trahissent. Je suis un nouveau et les petits Français ne se gênent pas pour me traiter de haut »⁹⁹. L'effacement des traces de boue constitue une mesure d'abnégation que le garçon est forcé de commettre pour éviter la moquerie des autres écoliers. Le verbe « trahir » assume une double signification. C'est la boue qui trahit l'enfant mais une autre trahison est en train de s'accomplir. En effet, le garçon est obligé de tourner le dos momentanément à ses origines.

⁹⁹ Mehdi Charef, *À bras-le-cœur*, op. cit., p. 213.

Quant au *Gone du Chaâba*, le réalisateur inclut dans son film la scène où les enfants du bidonville, qui sont en route pour l'école, s'arrêtent avant d'entrer dans la salle de classe afin de nettoyer la boue qui tache leurs chaussures. L'image que les élèves venant du bidonville s'efforcent de présenter d'eux-mêmes est stérile, dépouillée, vidée de tout contexte. C'est un effort fait dans le but de s'assimiler aux autres, d'oblitérer la différence. Ce n'est pas seulement la boue qui est frottée mais aussi le bagage culturel que les enfants ont acquis à travers leur éducation biculturelle, alimentée par la culture du pays d'origine de leurs parents et la culture française dans laquelle ils ont grandi. Effectivement, la boue qui doit être retirée relie ces enfants au bidonville boueux où ils habitent avec leurs familles et en même temps à l'histoire de leurs parents - qui sont des immigrants - et à leur héritage culturel. Le geste, bien qu'il soit simple, est chargé de connotation.

1.2.7 Habiter en banlieue

L'école constitue un monde en soi. Cela est particulièrement évident dans le film *L'Esquive* où deux mondes différents – l'un étant l'univers de l'école et, l'autre, la vie en dehors de l'école, dans la banlieue – sont marqués explicitement et représentent le centre et la périphérie. La division est véhiculée de manière perceptible par la langue que les adolescents emploient quand ils se trouvent dans la salle de classe, en présence de la professeur, et lorsqu'ils sont en dehors de l'institution, discutant avec leurs amis. En effet, dans ce film on a affaire à « [l']articulation de deux possibilités assez opposées du parler et donc d'identification politique et culturelle [...] »¹⁰⁰.

En classe, les adolescents doivent jouer une pièce de théâtre de Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, écrite dans un français classique, châtié et soigné qui symbolise la République et sa rigueur. Dans le cadre de la banlieue, leur discours est caractérisé par le verlan qui peut être vu comme un remodelage¹⁰¹ de la langue de la métropole et son « standard illusoire d'un usage normatif ou

¹⁰⁰ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen TIFFIN. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, op. cit., p. 53.: « [t]he articulation of two quite opposed possibilities of speaking and therefore of political and cultural identification [...] ». (La traduction est mienne.)

¹⁰¹ Le terme est de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. *Ibid.*, p. 37.

‘correct’, et son hypothèse d’un sens traditionnel et fixe ‘inscrit’ dans les mots »¹⁰². Comme le souligne Dana Strand dans son article Être et parler : *Being and Speaking French in Abdellatif Kechiche’s L’Esquive (2004) and Laurent Cantet’s Entre les murs (2008)*, le film met en opposition « la haute culture qui est une composante centrale dans le mythe fondateur des racines homogènes de la France et la culture populaire décidément plus pluraliste qui est exprimée principalement (mais pas exclusivement) dans les banlieues des villes majeures de la France »¹⁰³. À première vue, la langue divise et sert de rappel des deux réalités séparées. Pourtant, ce n’est pas l’arrière-plan de la banlieue qui prédomine. Le réalisateur met l’accent sur l’idée que les personnages ont les mêmes préoccupations que d’autres jeunes. C’est pourquoi le cadre de l’école est encore plus significatif. Les institutions scolaires font partie du quotidien de tous les jeunes.

Les œuvres présentent des complexités qui impliquent le lecteur/spectateur à fond. Tandis que certains auteurs et réalisateurs optent pour une kyrielle de personnages, une multitude de voix et un mélange de réalité et fiction, d’autres livrent des œuvres qui sont structurellement plus simples et directes. La diversité de ces créations artistiques souligne la pluralité des destinées que celles-ci dessinent. En dépit de cela, chaque œuvre permet l’émergence de la souffrance du migrant, commençant par les raisons qui motivent le sujet à quitter sa terre natale.

¹⁰² *Idem*. « illusory standard of normative or ‘correct’ usage, and its assumption of a traditional and fixed meaning ‘inscribed’ in the words ». (La traduction est mienne.)

¹⁰³ Dana Strand, « Être et parler : Being and Speaking French in Abdellatif Kechiche’s *L’Esquive* (2004) and Laurent Cantet’s *Entre les murs* (2008) » [in] *Studies in French Cinema*, Vol. 9, n° 3, 2009, p. 260.: « the high culture that is a central building block in the foundational myth of France’s homogenous roots and the decidedly more pluralistic popular culture that has found expression primarily (although not exclusively) in the *banlieues* of France’s major cities ». (La traduction est mienne.)

1.3 Les Motivations du départ

Les raisons qui poussent les gens à quitter leur milieu d'origine sont variées; oppression, privation économique, manque de travail. L'image que l'Occident a de l'Africain démuni voulant trouver fortune en Europe est désormais devenue familière. Coupée de toute sorte de contexte, elle le déshumanise en lui niant sa propre histoire. C'est surtout à travers les médias qu'on a accès à cette vue restreinte de la migration: « [A]u lieu de traiter, de manière concertée, des multiples facteurs d'incitation qui informent les schémas de la migration globale du vingt-et-unième siècle, la politique de la migration s'est surtout concentrée sur la criminalité et le crime transfrontalier [...] »¹⁰⁴. Le discours public fait son tri parmi les facettes qu'il veut montrer. Il fait de celui qui est désireux de migrer une silhouette, sans bagage passé et sans espérances pour l'avenir.

Cette partie vise à contribuer à l'édification d'un contre-discours en offrant une contextualisation, un « [e]xamen des forces gravitationnelles à l'œuvre dans *la poussée/ l'attraction* des Africains vers Paris [et vers d'autres capitales

¹⁰⁴Dominic Thomas, *Africa and France. Postcolonial Cultures, Migration, and Racism*, op. cit., p. 173. : « [R]ather than dealing in a concerted manner with the multiple *push* factors that inform twenty-first-century global migration patterns, migration policy has primarily focused on criminality and transborder crime [...] » (La traduction est mienne.)

européennes, qui] donne un aperçu du processus complexe de démystification »¹⁰⁵ concernant la migration.

Cette étape initiale du parcours donne lieu à un nombre de questions : pour quelles raisons les personnages des œuvres de notre corpus choisissent-ils de partir ? Quels procédés et quelles approches les auteurs et les cinéastes de notre corpus emploient-ils pour montrer la souffrance endurée au pays natal ?

1.3.1 Une irruption de violence : se remémorer un passé troublant

Au lieu d'offrir de la sécurité, la terre natale est la source de grandes déceptions. Le sujet vit dans un état de précarité et de vulnérabilité. Cela est exposé dans les romans de Véronique Tadjou et Faïza Guène, *Loin de mon père* et *Du Rêve pour les oufs* respectivement, ainsi que dans le film de Fernand Melgar *La Forteresse* où le pays d'origine est la scène d'un événement tempétueux et violent.

Dans *Loin de mon père*, Nina s'éloigne de la terre natale à cause de la guerre civile. Celle-ci « est intrinsèquement liée à la violence physique et morale dont elle est à la fois le produit et le résultat. En réalité, [les guerres civiles et les violences] constituent les deux pièces du cercle vicieux des effets et des causes qui font que, si le basculement d'un pays dans la guerre civile est simple, la sortie de cette spirale de violences est sans nul doute plus complexe et difficile »¹⁰⁶. La figure du père de la protagoniste, symbolise la patrie. Le pays est « fissuré »¹⁰⁷, tout comme la santé du père qui tombe malade et meurt. Cette mort équivaut au changement que la Côte d'Ivoire subit à cause du débordement de la violence qui altère le pays à jamais.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.107. : « [e]xamination of the gravitational forces at work in *pulling/pushing* Africans to Paris [and to other European capitals which] provides insights to the complex process of demystification ». (La traduction est mienne.)

¹⁰⁶ Mamadou Kalidou Ba, *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010). De la narration de la violence à la violence narrative*, Paris, L'Harmattan, 2012, « Critiques Littéraires », p. 103.

¹⁰⁷ Véronique Tadjou, *Loin de mon père*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 13.

Le lieu n'est pas simplement un endroit neutre. Au contraire, il est « impliqué dans le développement de l'identité »¹⁰⁸. Au sein de la théorie postcoloniale, il peut être vu comme un palimpseste où les inscriptions passées ne sont pas effacées mais entrent perpétuellement en collision avec celles du présent et créent une réalité multicouche. Par conséquent, les traces du passé contribuent à la création du présent. Même si le terme « palimpseste » est généralement appliqué à la manière dont les sociétés postcoloniales d'aujourd'hui sont endettées par rapport aux périodes précoloniale et coloniale, dans ce contexte, il peut également être employé à un niveau plus personnel comme témoignage de l'engagement qui se produit entre le sujet et le monde.

Les effets de la violence durent et perturbent la relation d'appartenance qu'on entretient avec la terre d'origine : « Oui, les souvenirs... la qualité du ciel, le goût de l'eau, la couleur de la terre. Les visages. Les temps d'amour et les déceptions. C'était tout cela, un pays. Sensations irisées, accumulées au fil des jours. Mais comment compter sur les souvenirs ? Le pays n'était plus le même »¹⁰⁹. Cette citation étend la définition de ce qui fait un pays natal. Ce n'est pas seulement le lieu où on est né ou on a grandi. Il s'agit d'une accumulation d'images, de sons, de goûts. Partir égale alors non seulement à la séparation d'un pays, mais aussi à la privation de repères passés. Cela se voit pareillement dans *La Fabrique de cérémonies* : « Aucune image d'une vie passée là. Pas même d'une année. D'un jour. Pas même d'une seconde. Comme s'il n'avait jamais, ou pas encore, vécu ce qui aurait pu, ce qui aurait dû, combler en flots d'images familières cette place vide, disponible, à l'intérieur de lui, qui s'était libérée en réponse à une injonction inconsciente de se souvenir. De quoi ? D'un pays [...] »¹¹⁰.

Les souvenirs permettent d'établir une forme d'ancrage qui contraste avec l'idée de mouvement que la migration implique. Ce lien avec une source de stabilité est absent dans *Loin de mon père* et *La Fabrique de cérémonies* parce que les personnages ont perdu la sensation de connexion à la terre d'origine. Leurs souvenirs ne correspondent plus à la réalité. Le pays natal n'est plus leur chez-soi. « [L]e chez-soi est l'endroit où l'on se trouve en un dialogue véritable avec un lieu

¹⁰⁸ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *Postcolonial Studies. The Key Concepts*, op. cit., p. 201. : « involved in the development of identity » (La traduction est mienne.)

¹⁰⁹ Véronique Tadjo, *Loin de mon père*, op. cit., p. 15.

¹¹⁰ Kossi Efoui, *La Fabrique de cérémonies*, Paris, Seuil, 2001, p. 59-60.

et sa communauté »¹¹¹ écrit Erin Goheen Glanville dans son article *Rerouting Diaspora Theory with Canadian Refugee Fiction*.

Dans ces œuvres, le pays natal est un espace de tourment et de violence. Par conséquent, il y a un écart entre l'appartenance présumée que chaque citoyen devrait avoir et l'absence d'un tel attachement. Anna-Leena Toivanen soutient que « bien que les notions du chez-soi et de la nation soient profondément liées, il est néanmoins évident que les sujets nationaux ne se sentent pas tous uniformément chez eux dans une nation donnée. [...] [A]ppartenir à une nation ne signifie pas automatiquement être chez soi »¹¹². En fait, à travers notre corpus, un sentiment d'aliénation est ressenti dans la terre natale. Dans *Loin de mon père*, par exemple, le manque d'un chez-soi est reproduit dans l'état d'orphelin¹¹³ de la protagoniste. Après la mort de la mère, le décès du père cimente ce sort. À ce moment, rien ne lie Nina à la Côte d'Ivoire ; d'où son désir de partir et ne pas rester là : « Cela n'a pas de sens, c'est le chaos ici. [...] Il existe beaucoup d'autres pays plus accueillants. Pourquoi gâcher ma vie ici ? »¹¹⁴.

Comme le soutient Anna Ball, le « postcolonialisme a été, très justement, pendant longtemps méfiant de notions essentialistes d'origine, d'appartenance et de croyance – elles sont, après tout, les mythes autour desquels le pouvoir colonial est construit »¹¹⁵. Il leur manque la dimension affective que le concept du chez-soi implique. Continuant dans la même veine, Nadia Louar insiste sur le fait que « [d]es notions telles que le *chez-soi* et l'*étranger*, avec leur signification corolaire d'appartenance et d'aliénation, sont nécessairement problématiques dans les temps

¹¹¹ Erin Gohenn Glanville, « Rerouting diaspora theory with Canadian refugee fiction » [in] Janet Wilson, Cristina Şandru et Sarah Lawson Welsh (Éds.), *Rerouting the Postcolonial : New Directions for the New Millenium*, Routledge, Londres et New York, 2010, p. 133. « home is where you find yourself in genuine dialogue with a place and its community » (La traduction est mienne.)

¹¹² Anna-Leena Toivanen, « Diasporic Romances Gone Bad : Impossible Returns to Africa in Myriam Warner-Vieyra's *Juletane*, Buchi Emecheta's *Kehinde* and Véronique Tadjó's *Loin de mon père* » [in] *Journal of Postcolonial Writing*, Vol. 49, n° 4, 2013, p. 433-434. « [W]hile the notions of home and nation are profoundly intertwined, it is nevertheless obvious that not all national subjects feel equally at home in a given nation. [N]ationhood does not automatically signify home. » (La traduction est mienne.)

¹¹³ *Ibid.*, p. 435.

¹¹⁴ Véronique Tadjó, *Loin de mon père*, *op. cit.*, p. 101.

¹¹⁵ Anna Ball, « 'Here is where I am': Rerouting Diasporic experience in Leila Aboulela's recent novels » [in] Janet Wilson, Cristina Şandru et Sarah Lawson Welsh (Éds.), *Rerouting the Postcolonial : New Directions for the New Millenium*, *op. cit.*, p. 119. « postcolonialism has quite rightly long been suspicious of essentialist notions of origin, belonging and belief – they are, after all, the myths around which colonial power is constructed. » (La traduction est mienne.)

et les espaces coloniaux et postcoloniaux. Le chez-soi est une question de perspective, et une entité idéologique et géopolitique fortement chargée »¹¹⁶.

La douleur qu'éprouve Nina, causée par la perte de son père, est assimilée à la douleur de la perte du pays qu'elle avait connu. En effet, son retour dévoile une nouvelle facette de son pays – il est hérissé de menaces. En même temps, Nina découvre aussi des secrets que son père lui cachait. On est confronté à une relation troublante et torturée sur deux plans qui convergent et s'intercalent à plusieurs reprises. La réalité de la guerre est concrétisée par l'emploi d'analepses qui illustrent des conversations entre Nina et son père quand il était encore en vie. La guerre y figure toujours. Le rapport avec la terre natale est donc difficile, complexe, voire déchirant dans le contexte de la condition migrante. Ainsi, l'évocation fragmentée du passé traduit le besoin de la recomposition d'une histoire traumatique et éclatée.

1.3.2 Écarts géographiques et émotionnels

Dans *Du Rêve pour les oufs*, la migration vers la France peut être vue aussi comme une échappatoire d'un passé douloureux. En effet, c'est un épisode de violence qui est à l'origine du départ de la narratrice et de son petit frère de leur Algérie natale. Seules quelques lignes sont consacrées à cet événement et il est évoqué par ellipses. Les responsables du massacre ne sont pas nommés, ce qui accroît la menace car le lecteur ne peut pas identifier exactement la source de cette violence : « Ils ont assassiné tout le monde, même les enfants, des bébés aussi minuscules que Foued »¹¹⁷. Cette épargne dans la description de cet événement n'est pas incongrue avec la situation de la narratrice qui, à l'époque, était une jeune fille de onze ans. La description économique reflète la perception d'Ahlème à cet âge-là et les effets de l'écoulement du temps et aussi du traumatisme du meurtre de la mère de la protagoniste. La remémoration de la terre natale se compose

¹¹⁶ Nadia Louar, « At the Intersection of Queer and Postcolonial Discourses: Rerouting the Queer with Jean Sénac and Jean Genet » [in] Janet Wilson, Cristina Șandru et Sarah Lawson Welsh (Éds.), *Rerouting the Postcolonial : New Directions for the New Millenium*, op. cit., p. 237. «[s]uch notions as *home* and *abroad*, with their corollary sense of belonging and alienation, are necessarily problematic in colonial and postcolonial times and spaces. Home is a question of perspective, and a highly charged ideological and geopolitical entity. » (La traduction est mienne.)

¹¹⁷ Faïza Guène, *Du Rêve pour les oufs*, Paris, Hachette Littératures, 2006, p. 64.

essentiellement d'un souvenir confus d'autant plus que cette violence est juxtaposée à un événement joyeux – le mariage d'une cousine. La perte ici est double : « Placée sous le signe de la perte, du tragique, la perception de l'enfance coïncide avec la disparition de celle-ci incarnée par le départ »¹¹⁸.

Racontant les événements d'un point de vue postérieur, les narrateurs de ces trois romans exposent par bribes les raisons qui ont déclenché leur décision de partir. Le déploiement graduel de leur histoire, qui est à plus forte raison suggestif dans ses détails restreints, devient simultanément un moyen efficace de créer de la distance. De cette manière, il n'est jamais permis au lecteur de comprendre pleinement l'ampleur de la souffrance qui provoque l'impulsion migratoire. Dans une large mesure, il reste coupé de ces expériences de vie complexes et ne peut pas faire de jugements simplistes.

Ce procédé de recul figure aussi dans *La Forteresse* mais d'une manière différente. Le spectateur prend connaissance des raisons qui ont amené les migrants à quitter leur pays, soit par le biais des interviews auxquelles les requérants sont soumis, soit à travers le personnel du centre. Il y a du recul non seulement dans ce dernier cas où l'événement traumatique est raconté par quelqu'un d'autre et non par la personne qui l'a vécu, mais aussi à cause des mensonges que les requérants peuvent dire au sujet de leur passé. Le spectateur n'est jamais sûr de la vérité de leurs propos. Cela met en lumière la complexité de la situation et aussi l'objectivité du réalisateur qui ne veut pas prendre parti : « L'idée de *La Forteresse* était de travailler dans les nuances [...] Je fais un cinéma d'observation. Un cinéma engagé, mais pas militant »¹¹⁹. Son but est de traiter également les deux aspects de la question ce qui requiert nécessairement de la distance.

1.3.3 Des terres vides

¹¹⁸ Anne Schneider, *La littérature de jeunesse migrante. Récits d'immigration de l'Algérie à la France*, Paris, L'Harmattan, 2013, « Critiques littéraires », p. 221.

¹¹⁹ Propos de Fernand Melgar, cités dans Séverine Graff, « 'Sana populisme, ni militantisme' : Représentation du migrant dans *La Forteresse* de Melgar » [in] *Décadrages : Cinéma à travers champs*, op. cit., p. 40.

Dans *Partir* de Tahar Ben Jelloun, *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome et *Harragas* de Merzak Allouache, le départ du pays natal est aussi conçu comme l'unique solution aux problèmes que les Africains doivent affronter au Maroc, au Sénégal et en Algérie respectivement. Mais au lieu d'être assujettis à une violence physique, les personnages de ces œuvres font face à une « violence par l'humiliation »¹²⁰.

Un aspect de cette violence est le chômage. Le chômage génère des sentiments de culpabilité concernant l'incapacité de l'individu de répondre aux besoins de sa famille, il baisse l'estime de soi et coupe l'homme de la société. Cela se voit notamment chez Tahar Ben Jelloun et Sylvestre Amoussou. Azel, par exemple, bien qu'il ait obtenu deux diplômes, a du mal à trouver du travail au Maroc. Pour joindre les deux bouts jusqu'à son départ, il doit se contenter de prendre des emplois mal rémunérés. Pareillement, dans le film *Africa Paradis*, Pauline et Olivier, qui ont reçu une formation, elle, d'institutrice, lui, d'ingénieur, sont au chômage malgré leurs diplômes. L'aspiration à trouver un emploi adéquat est la raison fondamentale qui les pousse à quitter la terre natale. La douleur qu'ils éprouvent n'est pas physique mais psychologique, due au manque de possibilités ce qui ne peut que mener à une existence sans bonheur et plénitude¹²¹.

De surcroît, l'exposition de ce problème s'ajoute à l'évocation de l'idée que les pays d'origine sont des limbes, dépourvus d'opportunités et dépeints comme des endroits où la notion d'avenir est abolie. La possibilité de s'épanouir ou de progresser dans la vie en restant sur la terre natale est niée pour les personnages de ces œuvres.

C'est ce que ressent Moussa dans *Le Ventre de l'Atlantique*: « Depuis qu'il avait quitté le lycée, faute de moyens, l'avenir lui apparaissait comme une ravine, l'emportant vers un trou noir »¹²² duquel il ne pourrait pas sortir. En combinant les

¹²⁰ Mamadou Kalidou Ba estime que la violence par l'humiliation « s'enracine dans une conception traditionnelle selon laquelle l'humiliation est une souillure de l'âme que la victime transmettrait à sa descendance de génération en génération [...]. Elle est donc considérée comme une maladie inguérissable et généalogiquement transmissible. » Mamadou Kalidou Ba, *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010). De la narration de la violence à la violence narrative*, op. cit., p. 160. Cet héritage accablant donne une nouvelle dimension à l'idée d'un avenir compromis.

¹²¹ Voir Analyse filmique 1 : Le Pouvoir de l'insolite.

¹²² Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 95.

images de la ravine et du trou noir, cette citation suggère non seulement que l'avenir pour ce jeune homme est morne, mais aussi qu'il est inexistant. Le mouvement vers le bas évoqué par la ravine mène seulement à un espace claustrophobe et limitatif. Cette sensation d'enfermement est préfigurée par deux axes de réflexion parallèles ; le cadre naturel de l'île de Niodior et le cadre métaphorique véhiculé par la référence au ventre dans le titre du roman. Les deux produisent des connotations de cloison. L'île est un « microcosme étouffant »¹²³, un endroit « d'où l'on ne peut rien apercevoir ni comprendre de l'ailleurs, et d'où on reste ainsi ignorants des réalités et de la marche du monde »¹²⁴. Elle entrave le changement et ne donne pas l'occasion de grandir.

Dans *Partir*, la ville, « surpeuplée et toujours sale »¹²⁵, accable. Comme dans *Le Ventre de l'Atlantique*, la terre natale confine et réprime. Azel imagine qu'elle est couverte par une toile de laine synthétique, qui écrase davantage son univers : « La ville était dissimulée sous ce tissu qui maintenait la chaleur sans pour autant chasser l'humidité »¹²⁶.

Cet état de stagnation est récupéré dans le film de Merzak Allouache où la thématique de l'attente est prédominante. Les personnages principaux attendent toujours le moment du départ. Leur présent est rabougri, évoqué par les longs plans qui dénotent un sens d'oisiveté et par les scènes montrant les habitants de la cité se penchant de leurs balcons, semblant attendre la réalisation d'un quelconque événement pour couper la monotonie de tous les jours. Le balcon est l'incarnation d'un espace liminaire, d'un interstice ambivalent engendrant une lueur d'espoir qui est constamment atténuée par l'inanité et la vacuité qui entourent ces hommes et femmes. Cet état d'attente devient un conditionnement perpétuel sans aucune alternative. Il suggère l'image d'une prison sans barres où les aspirations inassouvies sont liées à une possible délivrance qui est cependant toujours hors de portée.

¹²³ Catherine Mazauric, « Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome) » [in] *Dalhousie French Studies*, vol. 74/75, printemps-été 2006, « Identité et altérité dans les littératures francophones », p. 249.

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ Tahar Ben Jelloun, *Partir*, *op. cit.*, p. 142.

¹²⁶ *Ibid.*, p 16.

De plus, *Harragas* offre la représentation d'une communauté interchangeable avec une démarche de parallélisme délibérée. Effectivement, le film se termine par un écho de ses premiers plans qui mettent en scène un homme dans la rue, marchant en avant et filmé de dos ce qui pose d'emblée le thème central. Cette réitération de la scène d'ouverture donne lieu à une circularité inévitable. Puisqu'elle constitue le commentaire final du film, la scène dirige l'attention sur le fait que le drame des « harragas » semble être infini, une proposition qui est soutenue par les propos du narrateur : « Brûler. S'exiler. Partir. Disparaître de ce pays. Effacer le passé comme d'autres l'ont fait avant nous, et comme d'autres le feront après nous ». Ce dénouement marque l'introduction d'une nouvelle histoire qui se répète à jamais : « Moi, je recommencerais, même s'ils me renvoient mille fois » dit l'un des brûleurs qui effectue le voyage vers l'Europe avec les protagonistes. La musique lente et triste dans ces plans montrant la terre natale ajoute un sentiment de mélancolie et souligne le climat désespéré.

Les plans montrant cet homme qui marche et les foules de gens qui semblent désœuvrées évoquent une sensation d'oisiveté qui figure aussi dans le roman de Tahar Ben Jelloun. Azel, un jeune chômeur qui fait des petits boulots sporadiques, dépend de sa sœur Kenza pour vivre et passe ses journées à se promener dans la ville ou au port et fréquenter des bars et des cafés.

Le sentiment d'inutilité permanente vécu par ce personnage, l'auteur le traduit par de longs passages contenant des successions d'infinitifs donnant à voir une réalité atemporelle : « [...] passer des heures au café à dire du mal des gens, ou dans le meilleur des cas comparer les prix des dernières voitures allemandes, parler de la télé, arrêter de boire de l'alcool trois jours avant et après le ramadan, cracher par terre, essayer de passer avant les autres, intervenir sur tout [...] rentrer le soir après avoir bu quelques bières avec les copains, s'installer devant la table et s'empiffrer comme un cochon »¹²⁷ et encore : « [a]ller tous les matins au même café et voir les mêmes gens, entendre les mêmes commentaires sur ce qu'ils ont vu la veille à la télé [...] »¹²⁸. Les routines invariables de la quotidienneté détruisent les incitations pour le changement, l'enthousiasme pour le progrès et l'espoir d'expectations futures. Par conséquent, à l'intérieur des cafés habituels, qui

¹²⁷ Tahar Ben Jelloun, *Partir, op. cit.*, p. 127.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 184.

deviennent des symboles du confinement, les banalités ne dépassent pas les thèmes inconséquents de la vie quotidienne. Ces routines habituelles, au lieu de servir de source de confort, sont subies comme une imposition par les gens de Tanger.

Contrastant avec les propos cités ci-dessus, une autre série d'infinififs qui se suivent de près nous semble capitale dans l'étude des motivations du départ. Ces trois extraits mettent en lumière une suite d'actions. Néanmoins, tandis que dans le premier et le deuxième cas l'impression dominante qui ressort du texte est une monotonie implacable, dans la citation suivante, l'auteur offre un contraste dans lequel il semble y avoir une détermination profonde à atteindre. Essentiellement, nous avons affaire à une juxtaposition entre une course sans fin en restant toujours dans la même place et un mouvement dynamique vers l'avant : « Partir. Renaître ailleurs. Partir par tous les moyens. Se sentir pousser des ailes. Courir sur le sable en criant sa liberté. Travailler, réaliser, produire, imaginer, faire quelque chose de sa vie »¹²⁹. Cette opposition confronte la monotonie itérative de tous les jours au pays natal et l'idée que l'acte de vivre ne se met en marche qu'ailleurs, la série de verbes véhiculant une impulsion revigorante.

L'idée de paralysie sociale figure aussi dans le film de Gahité Fofana, *Un matin bonne heure*. Yaguine et Fodé, les deux jeunes protagonistes masculins de ce long métrage, semblent savoir par instinct que la vie ailleurs est plus agréable. À cet égard, les longs plans montrant Khéssou, leur amie, assise à son poste, regardant la vie passer, sont exemplaires. « Pour moi, l'horizon est au fond de mon bol de cacahuètes » dit-elle. Khéssou n'a pas d'espoir pour un avenir meilleur. Ces longs moments figés sont captés pour mieux mettre en évidence une absence de perspectives : « C'est ainsi une béance, une suspension, que font percevoir de tels moments où le temps s'étire, le creux d'une existence dans un pays qui ne propose pas d'avenir à sa jeunesse: un cinéma qui donne à voir et à sentir le trou et l'abîme »¹³⁰ note Olivier Barlet dans son ouvrage critique *Les Cinémas d'Afrique des années 2000*. Le temps s'écoule lentement dans ces films qui mettent l'accent sur l'idée de l'ennui provoqué par le manque de choix et d'engagement social.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 60.

¹³⁰ Olivier Barlet, *Les Cinémas d'Afrique des années 2000 : Perspectives critiques*, op. cit., p. 285.

Un autre dispositif qui fait sentir l'ennui de manière tangible dans *Un matin bonne heure* est le manque de suspense. En effet, l'idée d'un dénouement satisfaisant est niée et mise en évidence dès le début. Cela est caractéristique de ces œuvres qui donnent à voir des univers oscillant entre la vie et la mort. De même, dans *Harragas*, la mort d'Omar, présentée dans les plans d'ouverture du film, préfigure l'échec de ses amis et définit le ton sur un mode tragique. Les cinéastes offrent des vies gâchées, des rêves qui ne se réalisent jamais, mais qui sont l'unique voie par laquelle ceux qui veulent émigrer peuvent concevoir de l'espoir. Le parcours de ceux-ci est marqué par la défaite déjà à son origine. Le voyage commence du mauvais pied. Le sort du héros est scellé.

1.3.4 Une pensée obsédante

Le désir de partir est vécu comme une tension qui ne laisse pas les gens rêver d'une vie meilleure à vivre. On a l'impression que la vie n'a pas encore commencé pour ces personnages. Cette idée est aussi soulignée par Olivier Barlet qui soutient que « [t]out comme les cités de banlieue des métropoles européennes, les villes africaines sont devenues pour la jeunesse des lieux subis, des espaces de relégation [...] cités surpeuplées, chômage, avenir fermé. Cette perte de pouvoir sur son territoire, sa vie et son avenir fait qu'elles deviennent des supports de mobilité vers l'ailleurs : partir est une pulsion de survie »¹³¹.

Pour Salie, personnage principal du *Ventre de l'Atlantique*, la migration lui a ouvert la voie. Salie s'éloigne d'un passé terrible et son départ de Niodior est envisagé comme une naissance, douloureuse certes, mais autodéterminée : « L'ailleurs m'attire car, vierge de mon histoire, il ne me juge pas sur la base des erreurs du destin, mais en fonction de ce que j'ai choisi d'être ; il est pour moi gage de liberté, d'autodétermination. Partir, c'est avoir tous les courages pour aller accoucher de soi-même, naître de soi étant la plus légitime des naissances »¹³². Ici, entamer un nouveau chapitre dans la vie est véhiculé par l'idée de la naissance, soulignant le thème qu'au pays natal les gens attendent de commencer leur vie.

¹³¹ *Ibid.*, p. 20.

¹³² Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 226-227.

La migration est représentée dans ces œuvres comme un instinct, une impulsion inhérente qui hante les personnages à jamais, une obsession. Dans *Partir*, Azel ne pense qu'à un seul chemin qui pourrait transformer sa vie : « Quitter le pays. C'était une obsession, une sorte de folie qui le travaillait jour et nuit. Comment s'en sortir, comment en finir avec l'humiliation ? Partir, quitter cette terre qui ne veut plus de ses enfants, tourner le dos à un pays si beau et revenir un jour, fier et peut-être riche, partir pour sauver sa peau même en risquant de la perdre... Il y pensait et ne comprenait pas comment on était arrivé là ; cette obsession devint vite une malédiction »¹³³. Il est évident que l'obsession, nourrie par le désir du meilleur, exhibe aussi une qualité hautement négative et traumatique. Ce qui, au commencement, était une aspiration à anticiper avec enthousiasme devient un malheur qui bouleverse complètement la vie et qui consume graduellement le sujet¹³⁴.

En effet, cette folie qui s'empare des hommes est envisagée comme une condition nocive et dangereuse qui mène au délire et, finalement, à la mort : « [...] le petit Rachid s'est retrouvé interné à l'hôpital psychiatrique de Beni Makada. Personne ne savait de quel mal il souffrait, il ne répétait plus qu'un seul mot, 'Spania', et refusait de s'alimenter, espérant devenir assez léger pour s'envoler sur les ailes de l'ange ! »¹³⁵. Ce passage représente le désir de quitter la terre natale comme une maladie psychique qui coupe le personnage de la réalité immédiate. En effet, Rachid commence à croire qu'il pourrait assumer des « pouvoirs » surnaturels. Son obsession le submerge à tel point qu'elle entrave le contact humain et précipite une débilité physique. L'aspect le plus préoccupant de ce scénario cauchemardesque est le fait que personne n'est capable de diagnostiquer la

¹³³ Tahar Ben Jelloun, *Partir, op. cit.*, p. 25. D'ailleurs, cette idée d'obsession est aussi véhiculée par la répétition du mot « partir » comme illustré, avec emphase, dans la citation suivante qui résume la pensée de tous ceux qui désirent émigrer: « Partir, partir ! Partir n'importe comment, à n'importe quel prix, se noyer, flotter sur l'eau, le ventre gonflé, le visage mangé par le sel, les yeux perdus... Partir ! ». *Ibid.*, p. 181.

¹³⁴ Dans *La Double absence*, Abdelmalek Sayad rapporte les propos d'un individu - un Algérien qui a quitté sa terre natale pour la France - qui témoignent de cette idée d'obsession : « 'C'est ainsi que la France nous pénètre tous jusqu'aux os. Une fois que tu t'es mis cela dans la tête, c'est fini, cela ne sort plus de ton esprit ; finis pour toi les travaux, finie l'envie de faire quelque chose d'autre, on ne voit plus d'autre solution que partir. À partir de ce moment, la France s'est installée dans toi, elle ne te quitte plus ; tu l'as toujours devant les yeux. Nous devenons alors comme des possédés [...] » ». Abdelmalek Sayad, *La Double absence: Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999, p. 33.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 89-90

condition de Rachid, ce qui affaiblit la possibilité d'un remède et rapproche l'éventualité de la mort. Finalement, ce sont le souhait acharné de donner un sens à l'existence et cette pensée, absolument fixe et totalement envahissante, de vivre pleinement qui corrompent et tuent.

De même, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, l'idée de partir qui obsède Madické est présentée comme une affection psychologique qui « contamin[e] [l']esprit »¹³⁶. Comme dans le roman de Tahar Ben Jelloun, elle ne laisse plus de place à d'autres préoccupations et devient de plus en plus envoûtante: « L'idée du départ, de la réussite à aller chercher ailleurs, à n'importe quel prix, l'avait bercée ; elle était devenue, au fil des années, sa fatalité. L'émigration était la pâte à modeler avec laquelle il comptait façonner son avenir, son existence tout entière »¹³⁷. Bien que cette obsession apporte une mesure de soulagement, puisqu'elle est annonciatrice de la possibilité d'un changement positif dans la vie de Madické et qu'elle est le seul support sur lequel s'appuyer, elle est fatale en raison de son caractère tenace aveuglant.

Dans *Le Paradis du Nord*, le désir permanent de quitter le pays d'origine assume une tonalité religieuse : « [...] dans sa chambre, sur le mur en face du lit, il avait collé une gigantesque carte de France. Une carte de France dont il s'imprégnait chaque jour l'esprit, volontairement et involontairement, consciemment et inconsciemment. Et chaque matin au réveil et chaque nuit avant de s'endormir, comme d'autres se jettent sur leur bible ou leur chapelet pour faire une prière, lui, il plongeait dans sa carte de France »¹³⁸. L'envie de vivre en France est représentée comme un rituel quotidien, une passion tenace qui va au-delà du contrôle volontaire. Le regard intense dirigé vers la carte devient un rite cérémonial matinal et vespéral qui fournit un espoir réconfortant et exaltant d'un avenir meilleur dans le pays d'accueil salvateur. L'intensité du désir est aussi renforcée par le ton lourd de ce passage qui est amplifié par la réitération flagrante d'une référence particulière - à savoir, la « carte de France », répétée trois fois - et la juxtaposition de termes antithétiques générés par des inflexions du même mot.

¹³⁶ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 165.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 165-166

¹³⁸ Jean-Roger Essomba, *Le Paradis du Nord*, Paris, Présence Africaine, 1996, p. 13.

Il s'agit aussi d'une obsession chez Yaguine et Fodé. Le départ est évoqué à plusieurs reprises par les images de moyens de transport « qui constituent les métaphores visibles du déplacement et de l'arrachement »¹³⁹ tout comme l'espace privilégié des bords de la mer.

1.3.5 Une proximité insoutenable

Dans *Harragas* et *Partir*, le désir de quitter la terre d'origine est exacerbé par le cadre géographique dans lequel se déroule l'action. La proximité avec l'Europe déclenche une urgence et intensifie l'impulsion intérieure pour le changement. Ces quatorze kilomètres du titre du film de Gerardo Olivares qui séparent l'Afrique et l'Europe, séparent et rapprochent à la fois les personnages de leur rêve. Raphaël Millet expose bien cette aporie : « Paradoxale Méditerranée : mouvement et immobilité, voyage et sédentarité, ouverture et clôture. [...] »¹⁴⁰. La mer fonctionne dans ce contexte comme un rappel constant, le bruit des vagues dans *Harragas* étant un cri qui se superpose à toute autre considération et imposant l'idée de partir. Elle est « un appel au voyage dont le cinéma s'est fait l'écho visuel, particulièrement dans ses mises en scène les plus statiques et contemplatives »¹⁴¹. Lieu de réflexion et de contemplation, où se côtoient le désespoir et le désir d'une nouvelle vie ailleurs, la mer devient le terrain où le contraste entre les déceptions du pays natal et les richesses imaginées de l'ailleurs se fortifie et devient insupportable pour les personnages.

Situé dans un cadre côtier, le roman de Tahar Ben Jelloun donne à voir des personnages qui ne peuvent pas s'empêcher de regarder l'autre rive avec ses lumières et à rêver d'une vie meilleure là-bas. Le passé colonial est complété par une réalité géographique postcoloniale toute aussi complexe: « à Tanger c'est déjà l'Europe, vous sentez l'Europe, vous voyez l'Europe et ses lumières, vous touchez l'Europe des doigts, elle sent bon, elle vous attend, il suffit de traverser quatorze petits kilomètres et vous y êtes mieux encore, allez à Ceuta et vous êtes

¹³⁹ Anne Schneider, *La Littérature de jeunesse migrante. Récits d'immigration de l'Algérie à la France*, op. cit., p. 133.

¹⁴⁰ Raphaël Millet, *Cinémas de la Méditerranée, cinémas de la mélancolie*, Paris, L'Harmattan, 2002, « Images plurielles », p. 17.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.18.

déjà en Europe, oui Ceuta et Melilla sont des villes européennes [...]»¹⁴². Implacablement, le continent européen convoque les personnages à ses attractions avec une grande insistance, devenant progressivement plus forte et tangible. Cependant, le rythme saccadé fourni par les pauses multiples appelle à la prudence. Malgré le ton réjouissant, la référence à Ceuta et Melilla crée une image plus inquiétante en ce qui concerne la connexion entre l’Afrique et l’Europe. Dans ce monde postcolonial, « l’attrait des centres coloniaux anciens ne peut pas être sous-estimé »¹⁴³.

Dans *Le Ventre de l’Atlantique*, la proximité avec le pays d’accueil n’est pas géographique. Cependant, l’île lointaine, située « aux confins du pays »¹⁴⁴, plutôt que de saper le concept de globalisation, retient envers celle-ci une forte dépendance, en premier lieu à cause du rapport entre la France, pouvoir colonisateur d’autrefois, et le Sénégal, un pays historiquement dominé, qui a laissé un legs continu, dont les traces se font sentir de plusieurs façons¹⁴⁵, et dont le point culminant aboutit en une colonisation de l’esprit : « Après la colonisation historiquement reconnue, règne maintenant une sorte de colonisation mentale : les jeunes joueurs vénéraient et vénèrent encore la France. À leurs yeux, tout ce qui est enviable vient de France »¹⁴⁶. Le lien entre l’Europe et l’Afrique est également assuré par l’affection fraternelle entre Salie et Madické et entretenu par leurs appels fréquents.

L’opposition binaire entre le centre et la périphérie n’est pas aussi catégorique que l’on pense : « [...] les communications électroniques sapent de plus en plus la centralité ancienne des structures et des institutions nationales »¹⁴⁷. Les frontières sont anéanties, révélant des connections entre sites distants de sorte que la supériorité du centre sur la périphérie cède la place à un réseau d’interrelations:

¹⁴² Tahar Ben Jelloun, *Partir*, *op. cit.*, p. 179.

¹⁴³ Dominic Thomas, *Africa and France. Postcolonial Cultures, Migration, and Racism*, *op. cit.*, p. 162. : « the lure of former colonial centres cannot be underestimated » (La traduction est mienne.)

¹⁴⁴ Fatou Diome, *Le Ventre de l’Atlantique*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁴⁵ Sur ce point, voir Paula Agnevall, « La dichotomie entre le centre et la périphérie dans *Le Ventre de l’Atlantique* de Fatou Diome », Mémoire de licence, Faculté des lettres et sciences sociales Université de Växjö, 2007. [En ligne] <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:205168/FULLTEXT01> (page consultée le 23 janvier 2014).

¹⁴⁶ Fatou Diome, *Le Ventre de l’Atlantique*, *op. cit.* p. 52-53.

¹⁴⁷ Elleke Boehmer, *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*, *op. cit.*, p. 246. : « electronic communications increasingly undermine the former centrality of national structures and institutions » (La traduction est mienne.)

« La technologie a diminué à la fois l'espace et le temps, rendant le monde entier un espace plus interconnecté »¹⁴⁸.

Dans le contexte de la migration, le motif des frontières est sans aucun doute fondamental : « Si la décolonisation a réaffirmé les frontières nationales, celles de la France ainsi que celles de ses anciennes colonies, l'immigration les a remises en question. Alors que la décolonisation a constitué un éloignement du passé colonial de la nation, l'immigration l'a redéployé dans un nouveau cadre postcolonial »¹⁴⁹. Dans la réalité postcoloniale, l'appel du monde occidental est plus puissant que jamais. Pourtant, le mouvement vers un village global soulève davantage de barrières d'exclusion, surtout pour les personnes les plus démunies et les plus vulnérables.

Pour le migrant qui est économiquement motivé et qui veut tenter sa chance pour de meilleures perspectives, c'est plutôt l'attraction de l'Europe - qui est perçue comme riche et qui s'oppose à la qualité de vie limitée du pays d'origine – qui l'incite à voyager. Par conséquent, la justification de quitter le pays ne se fonde pas d'emblée sur les outrances vécues au pays natal mais se penche plutôt sur la quête de ce paradis terrestre. Subjectivement, le personnage est convaincu qu'en Europe la vie est moins pénible et plus douce. Tel est le cas de Malika dans *Partir* :

- « [...] Que veux-tu faire plus tard ?
- Partir.
- Partir ? Mais ce n'est pas un métier !
- Une fois partie, j'aurai un métier.
- Partir où ?
- Partir n'importe où, en face, par exemple. »¹⁵⁰

L'attrait du départ est puissant à tel point qu'il déplace toutes les autres préoccupations de l'agenda personnel. En s'enquérant auprès de la fille de l'avenir de celle-ci, Azel se heurte au chemin invariable de la migration. Inexplicablement,

¹⁴⁸ Victor Li, « Globalization's Robinsonade: *Cast Away* and neo-liberal subject formation » [in] Janet Wilson, Cristina Şandru et Sarah Lawson Welsh (Éds.), *Rerouting the Postcolonial: New Directions for the New Millennium*, op. cit., p. 62. « technology has shrunk both space and time making the globe a more interconnected space » (La traduction est mienne.)

¹⁴⁹ Charles Forsdick et David Murphy (Éds), *Postcolonial Thought in the French-speaking World*, op. cit., p. 265. « If decolonization reaffirmed national boundaries, both of France and its former colonies, immigration called them into question. Whereas decolonization constituted a move away from the nation's colonial past, immigration redeployed it in a new, postcolonial framework. » (La traduction est mienne.)

¹⁵⁰ Tahar Ben Jelloun, *Partir*, op. cit., p. 119.

il est frappé par la précocité de cette réponse. Cela est ironique parce qu'Azal a la même volonté d'entreprendre le voyage vers l'ailleurs. Par conséquent, d'un point de vue rationnel, il n'aurait pas dû être surpris. Son étonnement souligne l'idée que la migration est une condition psychologique qui s'infiltré dans l'esprit du sujet presque à son insu, et le fait qu'elle est un acte radical et bouleversant.

Les trahisons de la décolonisation aboutissent en des états où la violence, si elle ne touche pas la chair, atteint l'âme, dans ces lieux qui n'offrent que désolation et manque. Certaines œuvres donnent à voir des épisodes de violence explosive qui renversent le chez-soi. D'autres textes et films se focalisent sur la représentation des lieux où l'ennui détruit peu à peu l'homme. Le voyage vers l'ailleurs devient donc une nécessité qui réclame toute l'énergie du sujet et une évidence consolidée, dans des cas, par la contiguïté du pays désiré.

1.3.6 Analyse filmique 1 : Le Pouvoir de l'insolite

Film : *Africa paradis* de Sylvestre Amoussou

Séquence : L'Europe en ruine

Plans analysés : 1-14

Durée : 48''

Séquence : Visite au bureau des visas

Plans analysés : 1-6

Durée : 20''

L'une des préoccupations qui travaillent l'auteur ou le réalisateur dont l'œuvre traite du départ du migrant de la terre natale est de faire comprendre ou sentir pourquoi le migrant a dû quitter son milieu d'origine. Il s'agit là d'une réalité qui est majoritairement ignorée par les sociétés d'accueil étant géographiquement et mentalement lointaines. Le migrant, dans la conscience collective du pays d'accueil, est l'étranger qui s'approche de la frontière de l'Europe ou l'étranger qui se trouve déjà sur le sol européen. L'être humain qui ne peut plus vivre là où il est né figure peu.

Le segment du film que nous analysons est distinctif parce qu'il présente les motivations du départ d'un point de vue nouveau. Cette nouvelle perspective s'ajoute à une forme toute aussi particulière qui, malgré la concision des plans, formule un énoncé puissant en ce qui concerne les raisons qui poussent le sujet à émigrer ainsi que la manière dont celles-ci sont perçues par les pays d'accueil.

De quelles manières Sylvestre Amoussou évoque-t-il les carences de la terre natale ? Quelles implications ressortent de l'approche particulière du réalisateur ?

L'Arrière-plan de l'action

La séquence qui expose de manière générale les maux de la terre natale se situe à 1' 40'' du début de ce long métrage et intervient juste après l'apparition du titre. Elle fait partie du générique du film et a un rôle explicatif. La séquence

d'ouverture d'*Africa paradis* plonge le spectateur *in medias res* en l'an 2033. Le président du parti libéral africain - interprété par Sylvestre Amoussou lui-même - annonce à une audience qu'un projet de loi tournant autour de l'intégration des immigrés européens sur le continent sera bientôt déposé. De cette façon, le réalisateur établit la migration comme le sujet du film et fournit un premier aperçu de ce monde fantastique. Ces premiers plans montrent aussi qu'aux « États-Unis d'Afrique », l'immigration pose problème. Yokossi, un député qui n'a « qu'une seule chose [à dire] : l'Afrique aux Africains », expose ce point de vue.

Après quelques éléments de générique et le titre, la séquence que nous analysons intervient. Sa place est remarquable. Elle n'interfère pas avec la trame centrale – qui suit Pauline et Olivier et leur migration – étant, en quelque sorte, mise en dehors de l'histoire de ces deux personnages. Les éléments du générique qui apparaissent avant et après les plans en question la coupent du reste du film. Ainsi, la séquence peut être perçue comme anecdotique. Toutefois, cela ne veut pas dire qu'elle est superflue. En effet, étant donné que l'action se déroule dans un cadre totalement fictif, la valeur de ces plans réside dans la présentation des bases de ce monde inversé.



Le titre du film

Le titre du film se présente sur une silhouette du continent africain et reconstitue les couleurs du drapeau des États-Unis d'Afrique qui figure dans la séquence d'ouverture. Ce schéma apparaît comme l'emblème de cette nouvelle superpuissance africaine qui tire sa force de son unité. Cette idée est appuyée par le premier plan de la séquence qui montre le drapeau européen, ondulant lentement.

En effet, la valeur symbolique du titre dans sa forme expressive dérive de la proximité immédiate du symbole européen. Ce dernier renforce la tension qui existe entre les deux univers antagonistes et sert d'introduction aux propos d'un narrateur inconnu.



Plan 1

Un monde inversé

À l'égard du concept de l'inversion du Nord et du Sud, Olivier Barlet note la réémergence du « vieux rêve panafricaniste d'une union économique et politique qui engendre l'inversion des richesses »¹⁵¹. Cette inversion est d'autant plus frappante, d'après lui, qu'elle figure aussi dans le roman d'Abdourahman Waberi, *Aux États-Unis d'Afrique*. Tandis qu'elle est choquante pour le destinataire européen, puisque ce dernier se met à la place du migrant vulnérable, elle n'ajoute rien en termes d'éléments nouveaux au drame de la migration (la formule de base constituée de pays d'émigration et pays d'immigration demeure). Donc bien que l'arrière-plan d'*Africa paradis* soit fictif, il n'est pas trop éloigné de la réalité. À un autre niveau, le cadre imaginaire de l'Europe fragmentée peut aussi être perçu comme une dérivation exagérée de l'état actuel du continent européen qui est divisé par la crise de la migration.

¹⁵¹ « *Africa paradis* de Sylvestre Amoussou » [En ligne] <http://africultures.com/africa-paradis-4577/> (page consultée le 9 novembre 2017).

Sylvestre Amoussou fait le choix de dépeindre la décadence d'une Europe ravagée à travers une série de photographies - montrant des images de violence (plan 4) et de pauvreté (plan 8), et faisant même allusion à la colonisation (plan 11) – et une voix off qui retrace l'histoire récente des pays européens.



Plan 4



Plan 8



Plan 11

Tandis que certaines images sont manifestement fictives, dépeignant des circonstances imaginaires (plans 9, 10, 11 et 12 par exemple), d'autres ressemblent à des photographies prises de la réalité, montrant des situations qui peuvent bien renvoyer à l'Europe d'aujourd'hui (plans 4, 6, 8 et 14, entres autres). L'idée que la fiction est bien proche de la réalité resurgit encore une fois.



Plan 14

La série d'images statiques, chacune représentant un moment donné de l'histoire de l'Europe imaginaire, prête plus de véracité à la fiction. Elle fait penser à un diaporama, notamment grâce aux transitions qui enchaînent les photographies.

Le passage entre les plans s'effectue soit par un effet de volet, qui véhicule l'impression d'une succession d'événements bouleversants et tumultueux, soit par

des fondus, qui évoquent l'idée d'un cumul des maux. Les deux créent une sensation générale d'agitation.

En même temps, les transitions, surtout les volets, engendrent une certaine artificialité. Celle-ci met en valeur la vue superficielle - par opposition à une représentation plus complète/détaillée - de l'Europe déchirée que la séquence esquisse. C'est une approche fine qui reproduit le regard simplificateur et typique que l'Occident a vis-à-vis de l'Afrique et brise à la fois les prétentions de l'Europe en ce qui concerne son statut de supériorité.

De l'impression générale au cas spécifique

La fin du générique équivaut à la fin du survol rapide de l'Europe fictive et apporte les mêmes informations – à savoir les instances de production et le nom du réalisateur – que le début. Le fait que le générique se termine par ces mentions répétées ainsi que l'élimination du fond noir, qui figure tout au long de la séquence, marquent la conclusion de cette partie et annoncent un nouveau départ. En effet, à partir de ce moment, le film se focalise sur la manière dont cette toile de fond violente affecte la vie d'un couple.

Explicitons brièvement la façon dont le réalisateur accomplit ce basculement. La scène qui suit situe l'action à Paris. Le premier plan encadre des individus qui font la file à côté d'un immeuble. La fixité de la caméra met l'accent sur ces personnages qui font des gestes d'impatience. Le deuxième plan livre plus de détails en encadrant une enseigne : « Consulat des États-Unis d'Afrique, Bureau des visas ».



Plan 1



Plan 6

Un agent de sécurité permet aux premiers de la file de dépasser le portail mais empêche les autres d'avancer. C'est à ce moment que le spectateur voit, pour la première fois, Olivier et Pauline. En laissant les protagonistes se fondre au sein d'une foule, le réalisateur inscrit le désir de ces derniers de quitter leur terre natale dans une composition plus grande. Dans cette perspective, le réalisateur opère un rétrécissement ; d'un continent détruit par la famine, les maladies et les guerres, en passant par un pays où l'émigration prédomine comme la voie conduisant à une vie meilleure, il arrive à un couple qui n'a d'autre option que le départ pour avancer dans la vie. Ainsi l'inversion dans l'esprit du spectateur est-elle implémentée par étapes, allant de la plus abstraite à la plus concrète. De cette manière, le vécu du migrant est rendu plus tangible.

Paradoxalement, Sylvestre Amoussou utilise la science-fiction pour la transmission de la réalité. Les plans analysés ci-dessus montrent que l'étrangeté d'un arrière-plan imaginaire peut secouer et renouveler les perceptions enracinées. L'inversion des rôles mène à une inversion du regard qui place le spectateur dans la situation du migrant et ouvre la voie à une meilleure compréhension de la souffrance de l'Autre.

2

Le Voyage

2.1 Les Formes de la migration

Dans le cadre du déplacement humain, il conviendrait sans doute davantage de parler de « migrations » au pluriel au lieu de « migration » au singulier. Chaque être humain qui se déplace a une histoire distincte. Sa migration, les raisons qui l'incitent à quitter sa terre natale et les désirs qui le poussent à trouver refuge dans un autre pays lui sont propres. Cela s'oppose à la manière dont l'Occident envisage les mouvements migratoires. Dans la conscience de ce dernier, deux types de migration dominent. Les deux sont définis par les modalités du voyage qui donnent au migrant un statut particulier.

En quoi les formes de la migration sont-elles différentes ? Comment la question du statut du migrant est-elle abordée dans les œuvres de notre corpus ?

2.1.1 Le Réfugié et l'immigré : les différences

Aux yeux de la société d'accueil, la distinction qui émerge entre le réfugié et l'immigré est fondamentale. Le critère qui sépare ces deux figures est la légitimité de leur cause de déplacement. Tandis que le voyage de l'un est imposé, forcé et inévitable, celui de l'autre est perçu comme choisi et donc évitable.

Le réfugié quitte son pays natal puisqu'il se trouve en danger de mort et, par conséquent, il est vu comme innocent, impuissant, vulnérable – une victime – et, en tant que tel, il est moins redouté et donc plus toléré par l'hôte que le

migrant économique: « Aujourd'hui la figure du réfugié (idéal) engendre moins de xénophobie ou d'hostilité raciste que celle de l'immigré en général »¹⁵².

Par contre, l'immigré part généralement à cause de sa situation économique qui est déplorable. Le chômage et la prépondérance d'emplois précaires placent l'individu dans une situation anxiogène. Non seulement ce dernier est incapable d'assurer un niveau de vie décent à lui-même et à sa famille, mais il vit avec la connaissance que sa terre natale offre peu d'espoir en termes d'amélioration. Dans la perspective du pays d'accueil, ce statut particulier n'aurait pas de qualités rédemptrices. Le voyage de l'immigré est vu presque comme un caprice. Le fait que ce dernier n'a pas couru un vrai danger fatal dans le pays d'origine rend le trajet et l'entrée dans la terre d'accueil injustifiés. C'est, peut-être, pour cette raison que les auteurs et les réalisateurs de notre corpus, pour la plupart, traitent, dans leurs œuvres, de l'immigré ou du clandestin plutôt que du réfugié.

Dans une certaine mesure, la distinction entre ces deux figures est nécessaire. Le taux d'immigration est tellement élevé que les pays d'accueil ne peuvent pas soutenir l'afflux. La pratique de l'octroi d'asile, avec toutes ses bonnes intentions, est toujours considérée comme un fardeau, un effort supplémentaire qui requiert de la distanciation du fonctionnement normal et quotidien de la vie sociale. En ayant la faculté d'accepter ou de rejeter les migrants selon les critères qu'il met en place, l'Occident maintient son rôle colonial de détenteur de pouvoir dans l'ère postcoloniale. C'est lui qui décide qui peut rester et qui doit être expulsé. Il s'agit d'une compartimentation. Les migrants sont divisés par l'État dans des catégories (ceux qui sont considérés comme non dangereux et ceux qui sont vus comme une menace) selon l'identité qui leur est attribuée. Dans *Postcolonial Hospitality*, Mireille Rosello souligne que « [l]a prise de conscience que certaines formes d'hospitalité ressemblent au cannibalisme est une interprétation bienvenue de l'élément de pouvoir impliqué dans la relation invité-hôte [...]. Si l'hôte dépouille l'invité de son identité, alors on peut dire qu'[une forme de] cannibalisme a eu lieu »¹⁵³. L'accueil de l'invité transforme l'hôte en un héros du point de vue de la

¹⁵² Mireille Rosello, *Postcolonial Hospitality: The Immigrant as Guest*, op. cit., p. 156.: « Today, the figure of the (ideal) refugee engenders less xenophobia or racist hostility than that of the immigrant in general ». (La traduction est mienne.)

¹⁵³ *Ibid.*, p. 31. : « [t]he realization that some forms of hospitality resemble cannibalism is a welcome understanding of the element of power involved in a guest-host relationship [...]. If the host strips

communauté internationale, tout en consolidant la position privilégiée de l'Europe qui a le pouvoir de faire un choix, de décider du destin de ceux qui désirent améliorer leur vie.

Toutefois, l'effort déployé pour accorder l'asile est égal à une force similaire de rejet ailleurs. En acceptant le migrant, le pays d'accueil corrigerait ou remédierait à une lacune dans un autre pays et, simultanément, concéderait la présence d'un problème qu'il ne peut pas résoudre. Le migrant, aussi vulnérable soit-il, est vu comme une menace parce qu'il met en avant le fait que l'Occident est impuissant, bien qu'il soit le centre. Chaque migrant qui est accueilli est perçu comme une brèche dans un mur défensif derrière lequel attend un afflux de migrants.

2.1.2 L'Octroi d'asile dans le film *La Forteresse*

Tout comme la figure de l'immigré, celle du réfugié est aussi imprégnée de doute à cause de l'idée trop souvent répandue que certains peuvent essayer de tromper les autorités. Le film de Fernand Melgar attire l'attention sur cette question. Dans *La Forteresse*, les fonctionnaires du centre d'enregistrement et de procédure de Vallorbe doivent vérifier l'histoire que chaque requérant d'asile raconte pour s'assurer que celui-ci n'exagère pas ou n'invente pas des éléments de son passé afin d'être plus conforme à l'image idéale du réfugié et, par conséquent, plus susceptible de se voir accorder l'asile et éviter l'expulsion. À cet égard, Fernand Melgar soutient : « Les centres d'enregistrement sont aujourd'hui des goulets d'étranglement, des lieux de confrontation de notre rapport Nord-Sud. Les requérants savent qu'on les accepte s'ils ont besoin d'être protégés. Alors ils se victimisent. Avec le risque que l'asile devienne un théâtre »¹⁵⁴.

Un cas qui ressort en particulier est celui d'un homme originaire de Somalie. On assiste, dans un premier temps, à son interview durant laquelle il retrace son voyage. Il explique qu'il a été blessé aux jambes par des coups de feu et que,

the guest of his or her identity, then it can be said that [a form of] cannibalism has occurred». (La traduction est mienne.)

¹⁵⁴ « Entretien avec le réalisateur Fernand Melgar » [En ligne] <http://www.e-media.ch/documents/showFile.asp?ID=3532> (page consultée le 12 mars 2017).

subséquemment, il a marché une trentaine de jours durant dans le désert pour arriver en Libye. Il montre les cicatrices des plaies occasionnées par les tirs. Depuis la Libye, il a traversé la Méditerranée dans une embarcation surpeuplée.

La séquence qui suit est coupée de la précédente à cause du cadre (l'action se déroule dans un bureau différent) et des personnes qui sont encadrées (l'homme est absent et, cette fois, la caméra filme deux fonctionnaires du centre), suggérant un certain recul. Elle s'ouvre sur un gros plan montrant le dossier de l'homme somalien, ce qui plonge immédiatement le spectateur dans une perspective de formalité et d'impersonnalité. Les deux fonctionnaires discutent de la vraisemblance du récit du requérant. L'une d'entre eux met en évidence certaines incohérences dans son histoire et voit dans ses souvenirs un « récit stéréotypé » : « [...] il dit qu'il était blessé, qu'il a eu [...] des blessures par balle, plus le tibia fracturé, mais il dit qu'il marche entre trente et quarante jours ». Elle remarque que son récit semble être celui d'un autre mais, en même temps, elle tient en compte l'aspect physique et la maigreur du requérant, qui révèle une santé délicate.

Au cours du film, Fernand Melgar donne à voir plusieurs interviews avec divers requérants mais le résultat final, c'est-à-dire la décision qui est prise par rapport au droit d'asile, n'est jamais dévoilé au spectateur. De cette façon, c'est la réflexion qu'il privilégie. En effet, son but est de « réinjecter de la vie dans un débat qui tend à devenir réducteur (on est « pour » ou « contre » les requérants d'asile). Ne peut-on pas trouver une troisième voie ? N'oublions pas qu'on a affaire à des êtres humains »¹⁵⁵.

2.1.3 Le Réfugié et l'immigré : les similarités

Dans son film, le réalisateur tâche de ne pas donner une opinion quelconque sur l'immigration. Au contraire, il va au cœur du sujet. Il exhibe les faits. Il ouvre davantage la voie à un questionnement qui met l'être humain - qu'il s'agisse du requérant d'asile ou du fonctionnaire qui s'occupe du dossier de ce dernier - au centre.

¹⁵⁵ *Idem.*

La citation ci-dessus rappelle ces propos d'Abdellatif Kechiche au sujet des clandestins : « Le clandestin n'existe pas. Il y a des hommes, des femmes et des êtres humains qui aspirent à une vie meilleure et qui utilisent simplement leur droit fondamental à la liberté de mouvement pour y parvenir. Ce qui est mis vraiment en jeu est notre humanité »¹⁵⁶. Dans les deux cas - celui du réfugié et celui de l'immigré -, le déplacement est déclenché par le même objectif qui l'emporte sur les causes qui l'ont motivé. Les paroles de Fernand Melgar et d'Abdellatif Kechiche soulignent l'idée qu'au-delà des appellations, il y a des êtres humains qui ont des rêves et des aspirations, ainsi que des peurs et des inquiétudes. Après tout, « demandeurs d'asile et immigrants sans permis de séjour sont également des sujets dominés qui, sans constituer un groupe homogène, *réagissent* à des situations d'une intolérable injustice »¹⁵⁷.

Dans les œuvres, le brouillage des différents statuts du migrant est aussi mis en valeur par un autre procédé. Les auteurs et les réalisateurs soulignent le contraste entre ce qu'il se passe à l'intérieur et à l'extérieur du milieu d'accueil qui est très significatif pour le migrant. Dans *La Forteresse*, cet élément est renforcé à plusieurs reprises. Bien que les requérants du centre aient été temporairement acceptés dans le pays d'accueil, leurs mouvements sont limités. Cette réalité est illustrée par l'inclusion prépondérante de plans qui montrent les moments où la frontière entre l'intérieur du centre et l'extérieur est franchie. Les requérants doivent respecter les couvre-feux et les sorties de groupe sont supervisées. À leur entrée, ils sont fouillés par des agents de sécurité. Ces épisodes engendrent une atmosphère de lourdeur qui accentue l'idée d'une existence restreinte. Sur cet aspect, Erin Goheen Glanville déclare : « Pour les réfugiés, être en migration veut souvent dire être un sujet-sur-place dans un camp de réfugiés ou un autre endroit où le mouvement est entravé »

¹⁵⁶ Carrie Tarr, *Reframing Difference. Beur and Banlieue Filmmaking in France*, Manchester & New York, Manchester University Press, 2005, p. 195. « There's no such thing as a clandestine immigrant. There are men, women and human beings who aspire to a better life and who simply use their fundamental right to freedom of movement to achieve it... What is really at stake is our humanity. » (La traduction est mienne.)

¹⁵⁷ Roberto Beneduce, « Symptômes, mensonges, crypto-biographies : L'écriture de l'inquiétude chez les immigrants » [in] Cécile Canut et Catherine Mazauric (Dir.), *La Migration prise aux mots: Mise en récits et en images des migrations transafricaines*, op. cit., p. 244.

¹⁵⁸. Donc, même si l'Autre, en tant que réfugié, est accepté dans le pays d'accueil, il n'est pas vraiment intégré dans la société dominante.

La restriction fait aussi partie de la vie de l'immigré quoique celui-ci ne soit pas physiquement limité à un espace spécifique. La clandestinité convertit la visibilité du sujet en une contrainte sérieuse. Par conséquent, le mouvement et la liberté sont sacrifiés au profit d'une invisibilité qui isole¹⁵⁹.

Dans cette ère où la diabolisation de l'Autre est endémique, la démarcation entre le réfugié/le demandeur d'asile et l'immigré/le clandestin est devenue de plus en plus importante. Une distinction importante sépare le migrant qui part à la recherche d'un asile et le migrant qui quitte sa terre natale pour des raisons économiques. Tandis que celui-ci se trouve dans une situation qui est relativement sûre, où les conditions de vie ne sont pas les meilleures, peut-être, mais qui sont de toutes façons adéquates, celui-là est poussé au départ par des facteurs d'incitation dus à un grand danger qui pourrait s'avérer fatal. Partir devient alors une question de vie ou de mort puisqu'on a affaire à la menace de violence physique. Le film de Fernand Melgar, bien qu'il traite de la pratique de l'octroi d'asile, ne met pas en évidence la différence entre l'étranger qui peut rester et celui qui est renvoyé. Le réalisateur se focalise plutôt sur l'humanité de ces figures, comme le font les autres artistes du corpus qui, dans leurs œuvres, mettent en scène l'immigré. Dans tous les cas, la migration comporte, à côté du déplacement géographique, un voyage mental qui réunit les espoirs et les désirs de celui qui veut ou est obligé de partir.

¹⁵⁸ Erin Gohenn Glanville, « Rerouting diaspora theory with Canadian refugee fiction » [in] Janet Wilson, Cristina Şandru et Sarah Lawson Welsh (Éds.), *Rerouting the Postcolonial : New Directions for the New Millenium*, op. cit., p. 131. « For refugees, being in migration often means being a subject-in-place in a refugee camp or some other place where movement is impeded. » (La traduction est mienne.)

¹⁵⁹ Nous évoquons ce point de façon plus détaillée dans la sous-partie 3.2 *Violence psychologique*.

2.2 Le Voyage mental

L'état de misère qui opprime et étouffe devient un terrain fertile pour la création d'illusions tournant autour de l'ailleurs qui ne tiennent compte que des aspects positifs et, qui plus est, sont de nature utopique. Après tout, « [l]e tiers-monde ne peut voir les plaies de l'Europe, les siennes l'aveuglent »¹⁶⁰, écrit Fatou Diome. Ces illusions font partie intégrante du projet migratoire et figurent dans les œuvres traitant de ce sujet. Associées aux circonstances déplorables de la terre natale, elles sont la source d'une pulsion d'évasion qui, pour le migrant, s'apparente à un acte de survie.

Quelles visions chimériques sont mises en avant par les auteurs et les réalisateurs de notre corpus ? Comment sont-elles exprimées dans les diverses œuvres ?

2.2.1 Le Lointain inconnu

Certaines des illusions naissent et continuent à se répandre parce que l'image que les gens ont du pays d'accueil est très floue. Cette idée ressort notamment dans *Le Ventre de l'Atlantique* : « [...] sur l'île, même si on ne sait pas distinguer, sur une carte, la France du Pérou, on sait en revanche qu'elle rime

¹⁶⁰ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 44.

franchement avec chance »¹⁶¹. Bien que la destination soit déterminée - les Niodiorois qui désirent quitter l'île ne rêvent que de la France -, un manque de connaissance est évident en ce qui concerne des faits de base tels que la position géographique du pays désiré. Ces quelques lignes suggèrent que l'émigration est, dans le meilleur des cas, un jeu de hasard. Vu cette ignorance des notions élémentaires, il est naturel que ceux qui veulent émigrer n'aient aucune idée des challenges à surmonter dans le pays d'accueil.

Cette inexpérience à l'égard du lieu d'accueil figure aussi dans le film d'Éléonore Yameogo qui débute par ces paroles : « Je te quitte pour cette terre merveilleuse où tout est plus beau, cette terre si lointaine mais pleine de promesses ». Le migrant aspire à atteindre un but nébuleux qui, dans ces propos, est transmis comme une région éloignée. La terminologie connote le fantastique qui fait penser à un voyage menant à une terre promise, un site qui comblerait les rêves.

De même, dans *Africa paradis* de Sylvestre Amoussou, les illusions sont présentées comme des « fantômes désincarnés »¹⁶². L'annonce sur l'écran de l'ordinateur, « Départ pour l'avenir 00 834 07 45 », nuance l'aspect énigmatique de la destination.

Tout comme l'impression du pays d'accueil, le discours qui caractérise la promesse que l'Europe semble faire, malgré toute l'énergie que les migrants investissent dans leur désir d'émigrer, est vague. Des termes comme « paradis », « chance », « richesse », « bonheur », « fortune » et « avenir » sont utilisés par ceux qui désirent partir. Ce sont ces mots qui motivent le sujet dans sa quête du bonheur et qui transforment l'entreprise de la migration en une chasse au trésor féérique. Ils donnent à la destination un aspect magique, comme illustré dans ce passage de *Paradis du Nord* qui décrit les illusions de Jojo: « Pour lui, Paris était synonyme de paradis. Un paradis qui, dans ses rêves de nuit, se limitait toujours à un grand château avec des tours, de grandes places pavées, des cours où l'on faisait toujours la fête, de somptueux salons parcourus par des femmes toujours blondes, des galeries et des chapelles. Tout cela était noyé dans un immense parc où se découpaient des parterres de fleurs parfumées et des bassins d'eau réfléchissant les

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁶² Taiwo Adetunji Osinubi, « Cognition's Warp : African Films on Near-Future Risk » [in] *African Identities*, Vol. 7, n° 2, mai 2009, p. 265. « disembodied fantasies » (La traduction est mienne.)

lignes majestueuses du château »¹⁶³. Cette citation, qui commence et finit par l'image de ce château magnifique, génère une impression de fascination enfantine. Les illusions se rapportant au pays d'accueil sont si intenses qu'elles semblent faire partie d'un conte de fées. Leur aspect grandiose confirme leur nature fictive et annonce la chute inévitable qui adviendra au moment de la confrontation à la réalité.

Les espérances qui sont présentées correspondent à des rêves qui sont, pour la plupart, hors de portée et dont l'inflation suggère, une fois de plus, que les conditions que la terre natale offre ne sont plus supportables. Donc le départ, d'une manière ou d'une autre, est incontournable et si, pour le moment, il est physiquement impossible, il est effectué par le biais d'une évasion mentale qui permet au sujet de s'échapper temporairement de la misère du réel. Habiter le rêve est le seul moyen de s'accrocher à la vie et d'endurer le moment présent.

2.2.2 Aux sources des illusions

Le décalage existant entre les illusions du migrant et les circonstances réelles que ce dernier va découvrir plus tard ressort à plus forte raison puisque le rêve est souvent constitué d'« images puisées à la télévision, au cinéma, dans les livres et aussi dans [l']imagination »¹⁶⁴. Dans leur analyse sur le rôle des nouvelles technologies d'information et de communication dans le contexte de la migration, Carolyn Sargent, Samba Yatera et Stéphanie Larchanché-Kim écrivent : « [...] l'imaginaire façonné par l'intermédiaire des médias de masse produit au pays des perceptions positives et des raisonnements sur la réussite sociale et économique des pays riches qui ne correspondent pas nécessairement à la réalité »¹⁶⁵.

Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, les appels téléphoniques, les émigrés qui retournent, et la télévision semblent être les seuls contacts importants des Niodiorois avec le reste du monde, les deux derniers modes de connexion étant particulièrement capitaux grâce à leur aspect communautaire qui est accentué dans

¹⁶³ Jean-Roger Essomba, *Le Paradis du Nord*, op. cit., p. 13-15.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.13.

¹⁶⁵ Carolyn Sargent, Samba Yatera et Stéphanie Larchanché-Kim, « Migrations et nouvelles technologies : Liens et contraintes sociales parmi les migrants du bassin du fleuve Sénégal à Paris » [in] *Initiatives*, n° 1256, juillet-août 2005, p. 134.

le roman. Cet isolement est encore plus renforcé par le fait que la terre natale est une île, coupée de l'étendue continentale.

La télévision souligne le mouvement transfrontalier des images et, en même temps, l'immobilité des corps qui sont limités par des confins géographiques. Elle rappelle continuellement la qualité statique de la vie à la terre natale et la présence d'un ailleurs désiré. Malgré l'idée qu'elle est plus axée sur la fixité que sur la circulation, la télévision – ainsi que le portable, les deux étant des « insignes de la globalisation », selon l'expression de Simon Gikandi¹⁶⁶ – maintient la périphérie en liaison avec le centre (créant une contraction dans l'espace ; Salie et Madické regardent le même match bien qu'ils soient séparés par des milliers de kilomètres).

C'est en partie cette connexion qui nourrit l'envie d'émigration. Pourtant, elle est fautive, non seulement par rapport aux images qu'elle livre, mais aussi par sa nature même qui projette la vision d'un monde dont les frontières sont poreuses et met en valeur le transfert d'idées d'un pays à un autre, d'un continent à un autre. Or, la facilité qui caractérise le mouvement de telles transmissions ne reflète pas les circonstances réelles quand il s'agit de migration humaine. De plus, dans le roman de Fatou Diome, la télévision produit un flux du Nord au Sud, c'est-à-dire du centre à la périphérie, qui est à l'opposé de la route des migrants. Tout cela illustre « l'irrégularité de l'accès à la migration globale »¹⁶⁷.

C'est une idée qui revient dans le film de Merzak Allouache. *Harragas* présente l'échec de telles technologies de la connexion. Le GPS fabriqué en Chine - autre référence au transfert mondial de produits - que Nasser achète avant le voyage ne marche pas au moment où les migrants en ont besoin et ces derniers sont incapables de retrouver leur position en haute mer. Les chances de réussir à arriver à leur destination semblent de moins en moins prometteuses. Ce tournant dans le récit sape le concept de la globalisation et révèle son côté hypocrite. En effet le GPS, au lieu de suggérer un lien entre espaces, intensifie le sentiment d'exclusion ressenti par les migrants. Le réseau global de connexions dont il est le symbole n'est

¹⁶⁶ Simon Gikandi, « Between roots and routes : Cosmopolitanism and the claims of locality » [in] Janet Wilson, Cristina Şandru et Sarah Lawson Welsh (Éds.), *Rerouting the Postcolonial : New Directions for the New Millenium*, op. cit., p. 32. « insignia of globalization » (La traduction est mienne.)

¹⁶⁷ Erin Gohenn Glanville, « Rerouting diaspora theory with Canadian refugee fiction » [in] *Ibid.*, p. 128. « the unevenness of access to global migration » (La traduction est mienne.)

pas disponible aux personnages du film. Ceux-ci ne sont pas éligibles pour prendre part à ce schème qui se veut unificateur et restent abandonnés. Dans cet univers, la faillite de la technologie signifie qu'il n'y a pas de place où les migrants pourraient atteindre un sens d'appartenance puisque le sentiment de rejet est écrasant.

La vision du pays d'accueil est indirecte et mimétique puisqu'elle ne constitue pas le produit de l'expérience mais est fondée sur un plan fictif, ce qui éloigne davantage le migrant de la vérité.

Donc, comme dans *Le Paradis du Nord*, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, les illusions que la communauté niodioroise entretient sont en partie dues à la télévision qui, par sa « magie »¹⁶⁸ à elle, contribue à la construction imaginaire d'une terre mythique. Des footballeurs sénégalais qui sont devenus des célébrités jouant dans des équipes françaises, des jeunes et des enfants radieux qui se gavent de glaces et de Coca-Cola sont des portraits qui fascinent les jeunes spectateurs : « Les glaces, ces enfants n'en connaissent que les images. Elles restent pour eux une nourriture virtuelle, consommée uniquement là-bas, de l'autre côté de l'Atlantique [...]. Pourtant, ils y tiennent à cette glace et, pour elle, ils ont mémorisé les horaires de la publicité. Miko, ce mot, ils le chantent, le répètent comme les croyants psalmodient leur livre saint »¹⁶⁹. Comme dans le film *Africa paradis*, la première connaissance du pays d'accueil se fait à travers un écran. L'attrait d'un Occident prometteur est enraciné si profondément que la supposition de la qualité supérieure des délices européens devient une conclusion qui élimine tout doute. Les enfants ne questionnent pas l'authenticité de la publicité qui les a séduits, estimant cette dernière une reproduction sincère et précise. En d'autres termes, ils ont une confiance aveugle en l'Europe qu'ils métamorphosent à une espèce de divinité.

Cette certitude absolue que le lieu d'accueil offrirait une vie meilleure se traduit, dans *Un matin bonne heure*, par une absence béante. Gahité Fofana ne traite pas des illusions spécifiques qui poussent ceux qui veulent partir et cet aspect est corroboré par plusieurs éléments narratifs. Premièrement, dans ce film, la figure de l'émigré qui retourne sur sa terre natale n'est pas représentée. Donc, les récits sur l'expérience à l'étranger d'un compatriote, qui sont souvent exagérés ou constitués

¹⁶⁸ Catherine Mazaucic, « Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome) [in] *Dalhousie French Studies*, op. cit., p. 248.

¹⁶⁹ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 19-20.

complètement de mensonges, – thème mentionné hâtivement ou traité en détail dans plusieurs œuvres – ne font pas partie des facteurs qui incitent Yaguine et Fodé à quitter leur Guinée natale. L'accent est mis non sur le vécu de l'émigré et sur les points positifs de la migration, mais sur l'urgence du départ. En effet, l'impression qu'ont les garçons est que tout le monde, dans leur communauté d'origine, part. Cette perception d'un exode de masse contribue à impulser le projet d'émigration fatal des protagonistes.

De plus, les garçons n'ont pas à l'esprit une destination précise. Ils souhaitent atteindre un ailleurs. Ce qui les séduit est l'idée générale que le continent européen perçu comme un paradis est nécessairement plus prometteur que l'Afrique. Cela renforce la nécessité de la migration et met en évidence de manière d'autant plus violente les maux de la terre natale et la souffrance que ceux-ci génèrent. Les circonstances qui poussent les gens à quitter le pays d'origine ne sont pas enterrées par des illusions. En effet, dans ce film, il est plus question de facteurs de répulsion que de facteurs d'attraction.

2.2.3 La Notion du paradis

L'assimilation de l'Europe à un paradis revient dans la plupart des œuvres de notre corpus. Dans certains films (*Paris mon paradis* d'Eléonore Yameogo, par exemple) et textes (*Le Paradis du Nord* de Jean-Roger Essomba), il est présent dès le titre. Cela signale plus fortement qu'il est un thème central, sa répétition indiquant une condition commune. À part le fait qu'il évoque une quête, il met l'accent sur la dimension irréaliste - mais bien présente - de la migration, les connotations spirituelles du mot soulignant l'idée que l'amélioration tant recherchée ne peut pas être accomplie au cours de cette vie mais qui serait plutôt réalisée dans l'au-delà.

Dans *Le Paradis du Nord*, Jean-Roger Essomba emploie les termes d'« enfer »¹⁷⁰ et de « maudit pays »¹⁷¹ pour désigner le pays d'origine des protagonistes, termes qui contrastent avec un « champ lexical de l'espérance

¹⁷⁰ Jean-Roger Essomba, *Le Paradis du Nord*, op. cit., p. 35.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 16.

renvoyant à l'Europe et dont les constituants sont le rêve, le paradis et la manne »¹⁷². Ces mots symboliques mettent en opposition deux univers parallèles, l'un proposant l'image de Sodome et Gomorrhe, l'autre suggérant la notion d'une terre promise. Ils renforcent et immortalisent la division entre ces deux extrêmes.

Même dans les films et les textes où l'essentiel de l'action se déroule dans le pays d'accueil, et qui traitent plutôt de la vie des migrants là-bas, les illusions, qui ont, au moins, partiellement mené au déplacement, sont mentionnées, quoique brièvement. *Beur blanc rouge* de Mahmoud Zemmouri et *Le Gone du Chaâba* de Christophe Ruggia illustrent bien ce point. Les deux films se concentrent sur la vie des Beurs et mettent en scène les difficultés vécues par ces derniers en France. Dans les deux films priment les questions ayant affaire à l'identité, l'appartenance et l'intégration. Brahim et Omar sont tiraillés entre leurs origines culturelles algériennes, transmises par leurs familles, et leur appartenance officielle vu que les deux sont de nationalité française. Dans *Beur blanc rouge*, par exemple, cette lutte intérieure ressort de manière puissante via un match de football qui oppose la France et l'Algérie. L'envahissement du terrain par les supporters de l'équipe algérienne - y compris Brahim - qui cause l'arrêt prématuré de la rencontre est la reproduction d'un événement réel qui s'est produit en octobre 2001. D'après le réalisateur, pour qui cet incident a constitué le point de départ de l'élaboration du film, il est « l'expression d'un problème identitaire, de jeunes qui ne savent pas où se situer »¹⁷³.

L'espace occupé par un événement narré ne peut jamais correspondre au volume de l'événement réel. Inévitablement, les auteurs et les cinéastes doivent endurer un processus d'édition dans lequel la hiérarchie des valeurs occupe un rôle central et un choix - relatif aux moments qui doivent être sélectionnés et inclus dans l'œuvre et ceux qui doivent être éliminés - doit être fait. Alec Hargreaves explique que, dans le contexte de la littérature beur, « [é]tant donné que les protagonistes dans la plupart des romans beurs sont nés et vivent pratiquement toute leur vie en

¹⁷² Auguste Owono-Kouma, « Images de l'Europe et des Européens dans *Le Paradis du Nord* : Le plaidoyer de Jean-Roger Essomba contre l'immigration clandestine » [in] *Syllabus Review : Human and Social Science Series*, Vol. 3, n° 1, 2012, p. 27.

¹⁷³ « Entretien avec Mahmoud Zemmouri, réalisateur de *Beur blanc rouge* » [En ligne] <http://africultures.com/entretien-avec-mahmoud-zemmouri-realisateur-de-beur-blanc-rouge-4672/> (page consultée le 18 mars 2017).

France, ce n'est peut-être pas étonnant que ces récits devraient y commencer »¹⁷⁴. Ce qui est surprenant, par contre, est le fait que ces deux cinéastes choisissent d'inclure dans leurs long métrages un moment bref qui porte sur la décision de la génération parentale de quitter la terre natale. C'est une décision qui est instiguée par l'idée que l'Europe est vue comme un paradis. De surcroît, ce n'est pas le personnage principal qui entame une réflexion sur les motivations – Brahim et Omar sont nés en France et n'ont jamais mis les pieds sur la terre natale de leurs parents - mais un personnage mineur qui a vécu l'expérience du départ. Dans *Beur Blanc Rouge*, c'est la grand-mère de Brahim qui expose cette mentalité : « Moi, tu m'as promis le paradis quand tu m'as amenée ici ».

Quant au film de Christophe Ruggia, l'idée de l'utopie occidentale est exposée par Farid, le frère aîné d'Omar : « Je me souviens aussi que quand on est parti pour la France, c'était comme un rêve, un mot magique, France ». La France est imaginée comme l'apogée et, en étant si catégorique à propos de cette destination, Farid encapsule en un mot toutes les aspirations des migrants où la richesse, le travail et le confort convergent et créent une existence parfaite. Il exprime l'idée que toutes ses fantaisies ne pouvaient être satisfaites que là¹⁷⁵.

De même, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, le pays d'accueil est imaginé intrinsèquement par Madické comme une utopie qui ne peut pas être mise en doute: « Au paradis, on ne peine pas, on ne tombe pas malade, on ne se pose pas de questions : on se contente de vivre, on a les moyens de s'offrir tout ce que l'on désire [...]. Voilà comment Madické imaginait ma vie en France »¹⁷⁶. Cependant, dans ce passage, l'endroit idyllique évoqué dans l'esprit de Madické est toujours affaibli par la négativité. En fait, cette image chimérique du paradis terrestre est en partie caractérisée par des absences, au lieu du luxe que procure une bonne qualité de vie. Mais pour Madické, la France est l'unique destination. L'ancien pays colonisateur est la seule référence. Grâce à la colonisation, le migrant pense se rendre dans un pays déjà familier, un pays qu'il connaît déjà.

¹⁷⁴ Alec G. Hargreaves, *Immigration and Identity in Beur Fiction: Voices from the North African Community in France*, Oxford et New York, Berg, 1997, p. 150. : « [g]ranted that the protagonists in most Beur novels are born and live practically all their lives in France, it is perhaps hardly surprising that these narratives should open there. » (La traduction est mienne.)

¹⁷⁵ Voir Analyse filmique 2 : Le Rêve et la réalité.

¹⁷⁶ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 43.

Ce lien avec l'ex-colonisateur est encore plus manifeste dans le film *Pièces d'identités* de Mweze Ngangura et le roman *Agonies* de Daniel Biyaoula. Ces deux œuvres présentent une génération qui a vécu au plus près la domination coloniale et, par conséquent, conserve des traces plus vives de la dynamique asymétrique qui caractérise les rapports Nord-Sud. Dans le film de Mweze Ngangura, Mani Kongo a envoyé Mwana en Belgique pour qu'elle puisse poursuivre ses études. De même, dans le roman de Daniel Biyaoula, le père de Gislaine a poussé sa fille à aller étudier en France : « Lui, un vrai produit de la colonisation qu'il était. Transportant en lui toute l'admiration que le Noir il peut nourrir vis-à-vis du Blanc »¹⁷⁷. En confiant l'éducation de leurs filles à l'ex-colonisateur, ces personnages projettent leur conviction inhérente en la certitude que l'Occident peut leur offrir la meilleure formation. Ils transmettent, dans une certaine mesure, le rôle de parent à l'ancien sujet dominant.

2.2.4 L'Hyperbole

Le pays d'accueil n'est pas perçu comme il est réellement mais tel qu'il est imaginé. Parallèlement à l'idée d'une destination inconnue, les auteurs et les réalisateurs font émerger un autre type de fantasme qui est fondé, cette fois, sur l'exagération. Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, par exemple, l'homme de Barbès, de retour de France, raconte des anecdotes fabuleuses que les auditeurs considèrent comme des faits. Ces derniers sont persuadés que la France est le lieu idéal « où les mairies paient les ramasseurs de crottes de chiens »¹⁷⁸, « où même ceux qui ne travaillent pas perçoivent un salaire »¹⁷⁹ et « où les fœtus ont déjà des comptes bancaires à leur nom, et les bébés des plans de carrière »¹⁸⁰. Ces illusions spécifiques sont transmises par les ex-émigrés qui, dans leurs récits sur la vie dans le pays d'accueil, déforment la réalité en exagérant des faits. Des généralités flagrantes sont créées à partir des cas de figure particuliers.

¹⁷⁷ Daniel Biyaoula, *Agonies*, op. cit., p. 29.

¹⁷⁸ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 165.

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ *Idem.*

Ce même processus de généralisation qu'on retrouve dans *Le Ventre de l'Atlantique* est aussi présenté dans le roman *Le Paradis du Nord* de Jean-Roger Essomba : « La France : là-bas, nous aurons toutes nos chances. Il paraît que là-bas, il y a tellement d'argent qu'il suffit de se baisser pour le ramasser [...] il y a des restaurants qui nourrissent gratuitement tous ceux qui ne peuvent pas payer. Il y a partout des centres pour héberger les personnes sans abri. Il paraît même que lorsque tu es malade et que tu achètes les médicaments la sécurité sociale te rembourse ton argent »¹⁸¹. L'idée qui ressort de cette citation de manière poignante est que les scénarios dépeints ne sont pas ceux que le migrant associe avec lui-même et avec la vie qu'il pense mener une fois la terre d'origine quittée. Ce qui est suggéré par ces cas particuliers est la possibilité de l'échec. Cependant, même si l'immigré se trouverait dans une situation difficile (au chômage et sans logement), il conserve la certitude que la terre d'accueil va lui offrir aide et soutien.

2.2.5 Le Travail et l'argent

Le migrant est à la recherche « du travail, du bon travail, bien payé, avec respect, sécurité, dignité... »¹⁸² et est convaincu au plus profond de lui que c'est en Europe qu'il va pouvoir combler ses attentes. Dans *Africa paradis* de Sylvestre Amoussou, les protagonistes, Olivier et Pauline, débarquent en Afrique (qui est « hyper-développé[e] », en opposition avec une Europe décrite comme étant sur le déclin) avec l'intention de trouver un emploi qui correspond à leur formation. Toutefois, leurs espoirs seront déçus. Pauline est employée comme bonne, tandis qu'Olivier mène une vie de clandestin avant de voler l'identité d'un homme décédé. Dans *Partir*, Azel pense qu'en Espagne il aurait la chance d'être « un brillant avocat ou un professeur d'université »¹⁸³ et Malika est certaine qu'« [u]ne fois partie, [elle aura] un métier »¹⁸⁴.

De même, dans *Paris mon paradis*, Shaba explique qu'il avait l'impression qu'une fois arrivé en Europe, il aurait trouvé immédiatement un travail : « [...] je

¹⁸¹ Jean-Roger Essomba, *Le Paradis du Nord*, op. cit., p. 17-18.

¹⁸² Tahar Ben Jelloun, *Partir*, op. cit., p. 163.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 119.

croyais que quand tu viens en Europe [...] tu attaques le boulot. Je croyais que tu ramasses l'argent, quoi, comme des miettes de pain ». Tandis qu'il décrit ses illusions, des plans montrent l'« emploi » qu'il a trouvé qui implique beaucoup de rejet. Ce travail est surtout illégal et donc n'offre pas de tranquillité d'esprit. Ce film ne laisse pas d'espace pour l'entretien des rêves. Toute illusion est aussitôt détruite.

Dans *Harragas* de Merzak Allouache aussi, l'illusion du paradis terrestre que Rachid entretient est mentionnée au moment où l'espoir des migrants est au plus bas. En pleine mer, le moteur de la barque dans laquelle ces derniers se trouvent cesse de fonctionner et les compagnons de voyage se rendent compte qu'ils n'ont pas de rames. Leur seule option d'atteindre les côtes européennes est de poursuivre à la nage (ce qui, pour certains d'entre eux qui ne savent pas nager, est impossible). Tandis que de longs plans d'ensemble montrent l'embarcation à distance, le soleil levant marquant une autre journée en mer, le narrateur emploie des mots, pour la première fois, pour dévoiler sa perception de l'Espagne : « Le soleil espagnol sent la paëlla ! [...] Le bonheur de la vie, mon frère ! Le paradis sur la terre ». Cet instant condense la condition des migrants dont l'aspiration à un avenir prometteur est constamment entamée par le désespoir qui gâche leur réalité.

Même si le but du migrant, comme le révèle Shaba, n'est pas de devenir « un millionnaire ou un milliardaire » mais d'être reconnu comme « un combattant » qui a lutté pour améliorer sa vie, il est clair que l'argent est l'un des éléments capitaux des illusions de ceux qui veulent partir. Dans *Du rêve pour les oufs*, le père d'Ahlème « était persuadé qu'en France, il suffisait de creuser le sol pour faire fortune »¹⁸⁵. Comme la légende de l'arbre à dollars, « ces arbres magiques [qui] produisent pour feuilles des billets, les dollars »¹⁸⁶, l'illusion du père dépeint une image simpliste du gain de l'argent en terre d'accueil.

De même, dans *Beur Blanc Rouge*, Mahmoud Zemmouri livre une vision faussement simple de la manière dont chacun peut améliorer sa situation par le biais de l'émigration, cette fois, par l'apprentissage de la langue du pays d'accueil. Dans un bar où s'installent Brahim, Mouloud et Gaby un soir, le barman, en remarquant

¹⁸⁵ Faïza Guène, *Du Rêve pour les oufs*, op. cit., p. 25.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 24.

un certain homme, explique qu'à ce dernier, il a suffi de trois mots d'anglais pour faire fortune aux États-Unis. Cette remarque contraste fortement avec la situation de Brahim, qui est issu d'une famille d'émigrés et, en plus, de nationalité française, mais qui n'a pas de « boulot » et qui est pauvre. Il s'agit d'une légende que celui qui a vécu l'émigration et qui entretient l'illusion se raconte. La légende est aussi entretenue, de manière indirecte, par tous ceux qui n'osent pas contredire l'interlocuteur. C'est une image qui est tellement merveilleuse que l'individu qui la brise serait dédaigné. Dans ce sens, les mirages présentent une sorte d'engrenage, et pour celui qui veut émigrer, et pour l'émigré qui retourne sur sa terre natale.

Les illusions du migrant concernant le pays d'accueil donnent à voir des impressions intenses et ambiguës de l'Europe qui montrent que « [l']Occident est à la fois un mythe, une métaphore et une réalité concrète pour les Africains »¹⁸⁷. La distance géographique souligne la méconnaissance de ces derniers sur leur destination rêvée, qui est parfois exacerbée par des simulacres construits à partir de reflets inexacts. Par l'emploi du fantastique et de l'hyperbole, les rêves des migrants - qui seraient, aux yeux du lecteur/spectateur, naïvement utopiques - sont sapés. Par conséquent, le gouffre entre les attentes et la réalité que ces gens affronteront plus tard n'a jamais été si manifeste. En dépit de cela, les divers auteurs et réalisateurs qui représentent cet univers onirique n'ont pas pour objectif de porter un jugement. Au contraire, c'est plutôt pour montrer que les illusions sont nécessaires pour la vie - notamment quand celle-ci est fragile - qu'elles figurent dans les œuvres. Face à ces attentes démesurées, il n'est pas choquant que le migrant est capable de justifier le grand risque qu'il court en acceptant des conditions de voyage dangereuses ou même fatales. Quand le résultat de la migration est aussi beau, les inconvénients paraissent menus, comme illustré par ces paroles de Charlie dans *Le Paradis du Nord* : « « Est-ce que ce n'est pas le paradis ça, Jojo ? Est-ce que ça ne vaut pas la peine de courir un petit risque ? »¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Frieda Ekotto, « La Mondialisation, l'immigration et le cinéma africain d'expression française » [in] *Nouvelles Études Francophones*, op. cit., p. 193.

¹⁸⁸ Jean-Roger Essomba, *Le Paradis du Nord*, op. cit., p. 18.

2.2.6 Analyse filmique 2 : Le Rêve et la réalité

Film : *Le Gone du Chaâba* de Christophe Ruggia

Séquence : Les espérances de la famille

Plans analysés : 1-21

Durée : 2' 25''

Film : *Beur blanc rouge* de Mahmoud Zemmouri

Séquence : « Et si je gagnais le gros lot... »

Plans analysés : 1-4

Durée : 57''

Quand la terre natale n'offre pas la possibilité d'un avenir prometteur, l'individu s'accroche au rêve de l'émigration qui est la seule issue de la situation terrible dans laquelle il se trouve. La séduction de l'ailleurs l'assaille sans cesse et devient sa seule ambition. C'est pourquoi les images illusoires du pays d'accueil transmises dans la terre natale, aussi fantastiques et exagérées qu'elles soient, ne créent pas de doutes dans l'esprit de celui qui veut émigrer.

Ces deux séquences, tirées des films *Le Gone du Chaâba* de Christophe Ruggia et *Beur blanc rouge* de Mahmoud Zemmouri, sont remarquables puisqu'elles évoquent les visions chimériques qui ont motivé la migration d'un point de vue postérieur. Dans les deux cas, des années se sont écoulées depuis le voyage migratoire et donc le démantèlement des rêves par la réalité. En dépit de cela, les souvenirs des illusions demeurent et les séquences montrent que celles-ci ne sont pas séparées de la dimension émotionnelle de l'individu.

À travers l'analyse de ces deux séquences, nous allons montrer la manière dont les illusions relatives au pays d'accueil sont véhiculées et les implications qui ressortent de ces représentations particulières.

Les Espérances de la famille

Dans *Le Gone du Chaâba*, la séquence qui évoque les illusions se situe à environ 54' 06'' du début du film et traite des espoirs de la famille du personnage principal, Omar. Par le biais de Farid, le frère aîné du protagoniste, elle révèle, non seulement le désir de toute la famille (mais surtout du père) de voir Omar réussir à l'école et d'« avoir un travail comme celui des Français », mais aussi un rêve plus ancien, datant d'avant la migration vers la France et qui s'est avéré une illusion.

La séquence met en avant les différences entre Farid, qui est né en Algérie, qui a vécu la migration et qui « a toujours été nul » à l'école, et Omar, qui, est né en France et qui est le meilleur de sa classe. Au début, les deux frères se disputent, mais leur altercation ouvre la voie à une conversation franche. La confrontation entre les deux est amortie par l'angle de prise de vue qui est neutre (plutôt que dirigé vers le bas ou le haut), soit dans les plans qui montrent Farid (c'est-à-dire les plans 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17 et 19) que dans les plans qui encadrent Omar (à savoir les plans 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18 et 20). Celle-ci, ainsi que le fait que les acteurs sont filmés de $\frac{3}{4}$ face, soulignent l'idée d'un échange sincère. En utilisant cet angle, Christophe Ruggia introduit une vue tangentielle, qui, bien qu'aiguë, est suffisante pour offrir une certaine ouverture et un assouplissement vis-à-vis de l'autre interlocuteur.



Plan 2



Plan 3



Plan 14



Plan 15

Omar et Farid dévoilent leurs sentiments et le spectateur apprend que les deux ont vécu une sorte de désillusion ; Omar lorsqu'il se rend compte qu'être le

meilleur à l'école peut conduire au mépris et à la marginalisation, et Farid quand il est arrivé en France et a découvert la misère réservée aux immigrés.

Farid met des mots sur son passé, qui le distingue de son frère, et ce monologue est livré en un plan - le onzième - qui est le plus long de la séquence : « [...] moi, je suis né en Algérie. C'est pas pareil. Peut-être que je ne me souviens pas de grand-chose, mais, tu vois, il y a des trucs que tu peux pas oublier, comme le matin, quand t'ouvrais les yeux, il y avait toujours le soleil, puis le désert tout autour. Et je me souviens aussi que, quand on est parti pour la France, c'était comme un rêve, un mot magique, France. Sauf que, tu vois, j'ai toujours détesté ce putain de pays avec cette putain de boue qui est toujours partout ».

Les paroles de Farid montrent que le passé déborde sur le présent et sur l'avenir du sujet. Il est évident que les souvenirs de ce personnage provoquent des sentiments de nostalgie (transmise par les références à la lumière, à la chaleur et au paysage désertique de l'Algérie), désillusion (accentuée par l'image de la boue qui engloutit toute idée d'enchantement et d'émerveillement liée à la France), et ressentiment (véhiculé par l'intensité du verbe « détester »). De plus, Farid fait allusion à son statut d'Algérien, et donc d'immigré, qui créerait, fort probablement, des obstacles dans son avenir.

La séquence expose un paradoxe important. Les illusions du frère aîné concernant le pays d'accueil sont minées par la réalité, la même que le protagoniste a la chance de quitter grâce à son intelligence et, en partie, à sa nationalité française. Par conséquent, les illusions que le migrant entretient à propos du succès et de la réussite personnelle, qui sont possibles uniquement dans le pays d'accueil, comportent un élément véridique.

La neutralité de l'angle de prise de vue, la fixité de la caméra, l'échelle rapprochée des plans et l'absence de profondeur de champ, qui sont caractéristiques de tous les plans à l'exception du premier et du dernier (qui incorporent des travellings, des courtes focales et une vue plus étendue de l'arrière-plan), permettent une focalisation sur l'acteur. En floutant la toile de fond, le réalisateur crée un interstice symbolique où les personnages peuvent communiquer

librement. D'ailleurs, sur le plan spatial, la conversation entre Farid et Omar a lieu loin du bidonville, du remblai et de la zone où travaillent les prostituées, dans un endroit qui est à l'écart de la grisaille du Chaâba.

Les illusions de Farid et les émotions qu'elles engendrent sont révélées dans ce trou plutôt que dans des lieux plus familiers ou quotidiens, ce qui suggère l'idée que la réalité accablante ne laisse pas d'espace ou de temps pour les souvenirs d'une époque meilleure et les espoirs d'antan. Le moment présent est tellement loin de ce que les migrants croyaient trouver dans le pays d'accueil.



Plan 1



Plan 21

Le premier et le dernier plan de la séquence, qui se ressemblent par leur forme, ouvrent et closent cette parenthèse qui n'a pas de place dans la vie quotidienne de l'immigré.

« Et si je gagnais le gros lot... »

Dans *Beur blanc rouge* de Mahmoud Zemmouri, la séquence qui expose les illusions qui ont attiré la famille du protagoniste en France est très brève. Elle se situe à 3' 30'' du début du film et met en scène Slimane et Kheïra Zaïthouche, les parents du protagoniste, ainsi que la grand-mère de celui-ci. Les deux femmes sont irritées par le comportement de Slimane, qui a acheté des billets de loterie avec l'argent réservé à l'acquisition du pain. Le plan 1 montre les deux femmes de dos qui s'approchent de l'homme.



Plan 1

Kheïra réprimande son mari et ce dernier essaie de se justifier en expliquant qu'avec l'argent qu'il pourrait gagner, il achèterait une boulangerie à sa femme. C'est un argument que Kheïra a déjà entendu plusieurs fois: « Hier, c'était une épicerie, ou la semaine d'avant, un pavillon avec piscine ».

Une distinction nette sépare Slimane des deux femmes. Ce dernier cultive des illusions que ses proches n'entretiennent pas. Les propos de la grand-mère soulignent l'habitude de ce personnage de s'accrocher à des illusions : « Moi, tu

m'as promis le paradis quand tu m'as amenée ici » (Plan 4). À l'image du paradis terrestre de Slimane se sont substitués d'autres rêves, ce qui montre que les illusions sont une force motrice, bien qu'elles puissent être sans fondement ; la vision utopique de la France est due à la méconnaissance de la terre d'accueil, tandis que le fantasme de gagner à la loterie est une question de pur hasard. De plus, le fait que Slimane continue à se faire des illusions véhicule, de manière indirecte, l'idée que les conditions de vie du pays d'accueil ne sont pas les meilleures.

L'énervement que les deux femmes ressentent envers Slimane et les illusions de ce dernier pourraient constituer un écho de la réaction qui a émané de l'effritement de l'illusion principale, la sensation de perte et de déception engendrée par l'imposition de la réalité étant trop grande à dépasser. En effet, dans la partie suivante de la conversation, la grand-mère, frustrée, revient avec vigueur sur la promesse du paradis rêvé.

Les acteurs sont filmés en plan rapproché, cadrage qui met en valeur le langage corporel des deux femmes, transmettant de la colère et du regret et, en même temps, souligne le sérieux de la discussion en cours. Il est manifeste que les illusions ne sont pas une question superficielle qui peut être écartée facilement. Au contraire, cette séquence montre que la pensée d'illusions du passé demeure. Le sujet s'en souvient.



Plan 4

Les Divergences et les similarités

Les deux films présentent des différences flagrantes. Dans *Le Gone du Chaâba*, l'action se déroule dans les années 60 et le fantasme d'un pays d'accueil magique est évoqué par un garçon. D'autre part, dans *Beur blanc rouge*, l'histoire a lieu en 2001 et, cette fois, c'est une dame âgée qui révèle l'image chimérique. Malgré la différence d'âge qui sépare Farid et la grand-mère, les deux personnages dévoilent une conviction commune. Cela montre que les illusions font partie intégrante de la condition humaine, surtout quand la réalité est insupportable. Elles passent au travers des âges et des époques.

La place des séquences dans les films offre un autre point de divergence. Dans *Le Gone du Chaâba*, la séquence se situe environ à la moitié du film. Cela reflète la position médiane de l'immigré en général - et celle de Farid en particulier - qui est « coincé » entre un passé irrécupérable et un avenir qui n'augure rien de prometteur. Dans *Beur blanc rouge*, la référence à l'illusion du paradis terrestre est livrée au début. Le rêve et la réalité se heurtent dans ce bref moment qui expose les conditions de vie de la famille en France. Tandis que, dans *Le Gone du Chaâba*, la misère matérielle est démontrée clairement tout au long du film, dans *Beur blanc rouge*, la pauvreté de la famille de Brahim est une allusion qui émerge de la séquence en question.

Un point marquant qui lie les deux films est le fait que les illusions sont évoquées dehors, en plein air. Ce cadre promeut la notion que l'effondrement du rêve qui se produit dans l'univers privé de l'immigré n'a pas d'importance dans la plus grande réalité de la société d'accueil qui est, en grande partie, indifférente au sort de l'Autre.

Les plans que nous avons analysés mettent en avant l'idée que les illusions du migrant ne sont pas banales ou frivoles. Tout au contraire, les espaces fantasmés importent et engagent de l'investissement émotionnel. Par conséquent, le moment de la perte de ceux-ci est difficile à oublier. Tandis que certains repensent aux rêves brisés du passé, d'autres dirigent leur regard vers l'avenir, vers la réalisation possible de nouvelles aspirations.

2.3 Le Voyage Physique

Outre les raisons qui incitent le départ de la terre natale, certains auteurs et réalisateurs traitent aussi des logistiques du voyage vers l'Europe, ce dernier étant un élément clé du parcours migratoire qui ressort par sa position intermédiaire. Cet aspect du voyage est souligné par Maude Cournoyer Gonzalez qui écrit : « [...] la traversée convoque un chevauchement à la fois temporel et spatial. Temporaire puisqu'elle suppose un passage d'un point à un autre, elle se révèle néanmoins indéfinie d'un point de vue subjectif. C'est pourquoi elle est susceptible de mêler l'ici au là-bas, de même que l'avant à l'après »¹⁸⁹. Se déroulant entre deux mondes, le voyage incorpore les souvenirs du pays qu'on a quitté à l'espoir qui est lié à la destination. En même temps, il constitue un espace sans connexions qui, dans la conscience collective, est défini par l'image dramatique et culminante des clandestins à bord d'une barque en mauvais état.

Cependant, allant à l'encontre de cette impression dominante de la migration, Ursula Biemann soutient qu'en réalité, « il ne peut y avoir d'icône violente à laquelle l'évènement de la traversée est réductible, seulement la pluralité de passages, leurs modes de réalisation divers, leur motivations et articulations »¹⁹⁰. Conformément à cette ligne de pensée, les auteurs et les réalisateurs de notre

¹⁸⁹ Maude Cournoyer Gonzalez, « La Délinquance du parcours dans *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui » [in] *Postures* n° 17, 2013, p. 112.

¹⁹⁰ Ursula Biemann, « Writing Video – Writing the World: Videographies as Cognitive Medium » [in] *Transit*, Vol. 4, n° 1, 2008, p. 3. « [t]here can be no violent icon to which the event of crossing

corpus démontrent que le voyage du migrant est multiforme et que, s'il n'est pas toujours accompli avec succès, il a le mérite de questionner les limites territoriales et ce qu'ils signifient puisque « le propre de certains voyages est aussi de décroquer et de fluidifier les espaces en rendant caduques, à défaut de certaines frontières bien réelles, quelques frontières mentales »¹⁹¹. De quelles manières le voyage est-il représenté dans les textes et les films de notre corpus ? Quels motifs les auteurs et les réalisateurs proposent-ils afin d'initier une réflexion plus engageante sur le voyage migratoire ?

2.3.1 Une absence significative

Parmi les auteurs et les réalisateurs de notre corpus, nombreux sont ceux qui omettent cette étape de la migration, peut-être dans une tentative de détourner l'attention de la tragédie des embarcations surpeuplées qui est déjà beaucoup, ou même trop, médiatisée, ce qui, dans la conscience collective, condense l'intégralité de l'expérience de la migration - et, d'ailleurs, toutes les migrations - en des instants figés où le migrant est suspendu entre le bleu du ciel et le bleu de la mer. D'après Olivier Barlet, l'indicible du voyage vers l'Europe des clandestins est déjà connu et c'est, peut-être, pour cette raison que cet élément du parcours migratoire n'est pas évoqué en détail, ou pas du tout, dans certaines œuvres. « Les faits sont connus, à quoi bon les ressasser au cinéma »¹⁹², écrit-il, se référant au domaine du cinéma. C'est par la vue que ce moment est appréhendé, la plupart du temps, par le public. Par conséquent, la reproduction des mêmes images serait redondante et contre-productive par rapport à la quête du réalisateur d'engager plus sérieusement la réaction des spectateurs. Cette lacune est aussi évidente dans la littérature ; peu de textes ayant pour thème la migration parlent du voyage comme un aspect primordial.

is reducible, only the plurality of passages, their diverse embodiments, their motivations and articulations. » (La traduction est mienne.)

¹⁹¹ Catherine Mazauric, « Voyages au féminin et subjectivations transafricaines » [in] Cécile Canut, et Catherine Mazauric (Dir.), *La Migration prise aux mots: mise en récits et en images des migrations transafricaines*, op. cit., p. 49.

¹⁹² Olivier Barlet, *Les Cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques*, op. cit., p. 22.

Dans le contexte de notre corpus, ce manque peut aussi être dû, tout simplement, au sujet de l'œuvre qui est sans rapport avec le voyage. *Beur blanc rouge* et *L'Esquive*, qui mettent en scène des personnages beurs, ignorent complètement ce thème.

Dans *Paris mon paradis*, par exemple, le voyage figure très brièvement au début mais le reste du film se focalise sur la souffrance vécue au pays d'accueil. Aucun intervenant ne fait mention des modalités du voyage qui l'a conduit en France. Ce recul intentionnel met l'accent sur l'idée que la détresse ressentie lors de la traversée pourrait bien être surpassée par le tourment à venir. Contrairement au documentaire d'Eléonore Yameogo, le film de Gahité Fofana situe l'action dans la terre natale et le voyage est, encore une fois, très peu représenté.

Le roman de Tahar Ben Jelloun, quant à lui, dépeint et le lieu que le migrant quitte, et celui que ce dernier rejoint. Sans s'attarder trop sur la traversée qui déplace le personnage du Maroc à l'Espagne, l'auteur ouvre la voie à une comparaison plus intense entre ces deux espaces. De même, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, Fatou Diome choisit d'ôter les descriptions de nombreux voyages entrepris par plusieurs personnages entre le Sénégal et la France, se focalisant plutôt sur le temps passé sur l'un ou l'autre continent. Le contraste (ou, dans le cas de *Partir*, l'absence de contraste) n'est pas dilué par l'étape intermédiaire du voyage. Ces œuvres mettent l'accent sur un monde clos - qu'il soit la terre natale ou le pays d'accueil - d'où il est difficile de s'extraire. Elles soulignent aussi l'idée que voyager, c'est faire un pas vers l'inconnu, vers ce qui est ambigu et dangereux, le voyage en soi, malgré sa position moyenne, son rôle initiatique et sa fonction de rite de passage, ne pouvant pas vraiment préparer le migrant à ce à quoi il sera confronté à destination.

2.3.2 La Mer comme leitmotiv

L'ambivalence qui encadre le voyage est particulièrement manifeste dans le motif de la mer. Celle-ci sépare et unit deux rives opposées, « à la fois lien et distance »¹⁹³, entre l'Afrique et l'Europe. C'est la mer qui relie les pays, symbole

¹⁹³ *Ibid.*, p. 154.

de liberté, mais aussi d'enfermement. Dans le roman de Tahar Ben Jelloun et le film de Merzak Allouache notamment, sa présence est obsédante.

« Voyager, c'est regarder la mer »¹⁹⁴ soutient Raphaël Millet dans son ouvrage critique *Cinémas de la Méditerranée, cinémas de la mélancolie*. Mais, dans ces deux œuvres, contempler la mer entraîne l'idée de la mort. Dans *Partir*, Azel et Malika, dans leurs rêves similaires, se voient en tant que cadavres flottant sur la mer : « Azel voit son corps nu mêlé à d'autres corps nus gonflés par l'eau de mer, le visage déformé par l'attente et le sel, la peau roussie par le soleil, ouverte au niveau des bras comme si une bagarre avait précédé le naufrage »¹⁹⁵. En imaginant les corps meurtris, le personnage préfigure sa propre mort. Mais il s'agit d'une fin qui dépouille la personne de toute dignité. L'idée d'impuissance qui se dégage de la citation est pathétique et s'ajoute à une sensation de perte et de corruption. Mer et mort sont encore une fois liées dans le rêve final de Malika qui, dans ses derniers moments de vie, envisage son départ du Maroc. Elle part dans un paquebot qui « avance sur la mer sans bruit »¹⁹⁶, une image qui rappelle les promenades qu'elle faisait, qui l'amenaient « sur la terrasse des Paresseux d'où l'on voit le port »¹⁹⁷, et le « mouvement des bateaux qui allaient et venaient »¹⁹⁸.

Le rapprochement entre la mer et la mort n'est pas exclusivement véhiculé par le rêve. L'auteur a recours à une autre stratégie. Du balcon, Azel peut voir le cimetière du Marshan et la mer brillante : « Il se leva sans déranger la famille qui dormait, et se mit au balcon qui donnait sur le cimetière du Marshan. Une belle lumière argentée éclairait la mer au point de la transformer en un miroir blanc. Il comptait les tombes et cherchait celle de Noureddine. Il n'arrivait pas à imaginer ce qu'était devenu ce corps superbe que l'eau de mer avait défiguré »¹⁹⁹. Le cadre idyllique du paysage marin révèle une réalité cryptique ; un terrain hanté par les morts qui ont perdu la vie tentant de traverser la Méditerranée. La puissance émotive de la scène est intensifiée par la recherche du corps d'un proche qui se

¹⁹⁴ Raphaël Millet, *Cinémas de la Méditerranée, cinémas de la mélancolie*, op. cit., p. 18.

¹⁹⁵ Tahar Ben Jelloun, *Partir*, op. cit., p. 13-14.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 226.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 120.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 121.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 31.

trouve parmi les victimes. L'étendue scintillante de la mer s'oppose à l'obscurité de la nuit et de la mort. Cependant, elles sont les deux côtés d'une seule réalité.

Dans *Harragas*, on retrouve la proximité du cimetière et de la mer. Comme dans *Partir*, la présence de cette dernière se fait sentir presque dans chaque scène. À côté de l'ennui et de l'aliénation de tous les jours, la mer est une constante dans la vie des personnages, une toile de fond qui ranime à jamais le désir de brûler et la peur de mourir. Omar est enterré « juste en face de la mer » et, après son décès, ses copains se rencontrent souvent au cimetière pour réfléchir sur leur départ imminent. « L'étranger, l'altérité, l'ailleurs, c'est, dans cette mer commune dont en bien des endroits on aperçoit l'autre rive, la porte à côté. L'ici et l'ailleurs [...] »²⁰⁰, mais cette dichotomie cache la réalité horrible de la mort. Rester au pays natal signifierait exister sans l'espoir d'un avenir tandis que partir pose le risque que le voyage pourrait se terminer au fond de la mer.

La plage au coucher du soleil est le lieu qui permet aux protagonistes de rêver d'une vie ailleurs en regardant la mer, mais l'eau libre se transforme en une menace, personnifiée par le criminel qui accompagne les brûleurs lors de leur voyage. Comme une incarnation du danger, le personnage du criminel est insensible, intéressé et inconscient de la situation des autres personnes se trouvant sur l'embarcation, ce qui justifie ses actions méprisables et répulsives. Sa présence à bord rappelle que la mort rôde en voyage.

De surcroît, c'est près de la mer qu'Omar se donne la mort. Il se pend dans une baraque sur la plage, à moitié suspendue sur la mer. C'est dans un endroit similaire que les compagnons de voyage s'entassent en attendant l'heure de leur départ de l'Algérie, l'immensité de la mer fournissant un contraste saillant à la nature claustrophobe du lieu qu'ils vont quitter.

Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, la mer est ce qui reste quand tout est perdu. L'Atlantique offre son « ventre amer »²⁰¹ à ceux « que la terre vomit »²⁰², comme Moussa qui meurt dans les vagues berceuses de l'océan. Ironiquement, c'est cette protection, accordée par la mort, qui évoque l'idée de maternité. Le symbolisme est

²⁰⁰ Raphaël Millet, *Cinéma de la Méditerranée, cinémas de la mélancolie*, op. cit., p. 17.

²⁰¹ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 111.

²⁰² *Ibid.*, p. 114.

encore plus prononcé lorsque la mer devient le dernier lieu de repos d'un nourrisson. La mer se transforme en une mère de substitution pour l'enfant illégitime de Sankèle dont le corps, attaché à une grosse pierre, touche le fond. Ce ventre a la « capacité à offrir une tombe aux secrets »²⁰³ les plus douloureux d'une humanité en dérive.

La personnification de la mer va plus loin dans le roman de Fatou Diome : « Bien souvent, cette dame de leurs rêves daigne se livrer à eux, drapée dans une robe de noces bleu ciel dont la traîne dissimule un immense tombeau »²⁰⁴. Ici, la mer est dépeinte comme une étreinte, à la fois bienveillante et mortelle. Le migrant doit faire face aux caprices d'une mer imprévisible qui peut le conduire à une destination de rêve ou l'engloutir à jamais. De surcroît, l'image de la mariée indique également un nouveau départ dans la vie, un désir que seul le voyage peut réaliser. La citation fait écho à un passage dans *Partir* où la mer est envisagée comme une séductrice cruelle qui attire par son mystère et par la promesse de l'ailleurs qu'elle semble faire, mais qui finalement se révèle être une force destructrice : « Regardez la mer : elle est belle dans sa robe étincelante, avec ses parfums subtils, mais la mer vous avale puis vous rejette en morceaux ... »²⁰⁵.

2.3.3 D'une côte à l'autre

Merzak Allouache est l'un des réalisateurs qui choisit de montrer la traversée de la Méditerranée de manière prolongée. Dans *Harragas*, les raisons qui poussent les migrants à abandonner l'Algérie ne sont pas détaillées ou évoquées directement. Des scènes qui se déroulent sur la terre natale, le spectateur tire une sensation globale de désespoir. Plus tard, au dénouement, l'arrivée au pays d'accueil est à peine abordée. Ce que le réalisateur dévoile de ce moment est la probabilité du renvoi des migrants qui ont été repérés par les garde-côtes.

Dans une interview, le réalisateur explique pourquoi le voyage vers l'Europe occupe la première place dans son long métrage: « Les causes du départ,

²⁰³ *Ibid.*, p. 156.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 122.

²⁰⁵ Tahar Ben Jelloun, *Partir, op. cit.*, p. 181.

je les considère comme connues, comme presque évidentes en tout cas. Ce n'était pas le sujet que je voulais traiter. La première partie sur l'attente du départ me sert surtout à présenter les personnages avant de passer à la traversée en elle-même. J'avais envie d'accompagner les personnages dans ce voyage dangereux, ce huis clos, cet enfermement avec ses violences »²⁰⁶.

Effectivement, bien qu'il y ait une surenchère d'images, le voyage reste largement inarticulé. Contre ce silence, le réalisateur réagit par l'inclusion de la voix éclairante du narrateur qui révèle des pensées et des sentiments très personnels et profonds. Par exemple, au tout début de la traversée, quand les voyageurs sont installés dans l'embarcation et que l'un d'eux est sur le point de démarrer le moteur, le narrateur énonce des désirs contradictoires qu'il ne veut pas forcément partager avec les autres voyageurs: « Dans le fond de mon cœur, je priais pour que le moteur [*sic*] démarre pas. Et en même temps, j'avais envie qu'il démarre ». La voix off s'ajoute à l'emploi de la première personne du singulier et crée une entente entre le spectateur et le narrateur, ainsi qu'une atmosphère lourde. Elle raconte ce qui a déjà été vécu. L'impression que suscitent ces propos est que le but semble être proche mais l'idée d'une fin heureuse est douteuse. Les migrants sont à la merci de la mer. Cette sensation est particulièrement accentuée vers la fin de la séquence par le biais d'un plan qui dure presque une minute, allant de 50' 14'' à 51' 07''. Tandis que l'embarcation s'éloigne de la plage et de la camera dans l'immensité de la mer, l'obscurité de la nuit l'engloutit et seuls les motifs sonores - le bruit du moteur et des vagues, et les paroles d'un des voyageurs qui profère un avertissement concernant des rochers contre lesquels la barque pourrait se heurter - suggèrent le mouvement. L'inhabilité du spectateur de voir ce qui se passe renvoie au cheminement aveugle qui est réservé aux migrants.

Le lien entre le spectateur et les personnages est aussi entretenu par les gros plans des visages des migrants qui sont filmés avec une caméra à l'épaule, dans l'intimité. Le spectateur est placé dans le rafiot parmi les voyageurs. Il vit l'histoire comme un membre de ce groupe. De cette manière, le réalisateur met accent sur les émotions des migrants et élimine la posture médiatique curieuse et inquisitoriale

²⁰⁶ « Merzak Allouache : 'Je ne suis pas un beur, mais un Algérien qui vit en France' » [En ligne] <http://www.jeuneafrique.com/198233/culture/merzak-allouache-je-ne-suis-pas-un-beur-mais-un-alg-rien-qui-vit-en-france/> (page consultée le 28 avril 2017).

qui privilégie les plans d'ensemble et les prises en plongée. Ces deux angles coupent totalement le spectateur des individus palpables soit par une distance latérale, soit par le regard vers le bas. Ils favorisent la représentation de la collectivité au lieu de la subjectivité et l'introspection. Cette extériorité est propice aux attitudes condescendantes et au jugement qui brouillent toute autre réflexion.

Dominic Thomas résume très habilement les tracasseries que le passage d'une rive à l'autre impose au migrant : « [...] le voyage physique expose les migrants à toute une gamme de dangers précisément parce que l'illégalité de la traversée méditerranéenne que ces derniers sont prêts à tenter accroît leur vulnérabilité. Les contrebandiers et les trafiquants d'êtres humains négocient le transport des passagers clandestins et du fret humain, naviguant des bateaux de fortune, surpeuplés, et précaires, et des embarcations inadaptées à prendre la mer »²⁰⁷. En effet, le récit du migrant économique implique la figure du passeur qui est absente de la représentation médiatique de la migration. Le crime du trafic humain passe sous silence et la société d'accueil en général, lorsqu'elle est confrontée à des « masses » d'immigrés, a tendance à ne pas le considérer.

En revanche, la représentation littéraire et filmique du voyage migratoire inclut ce personnage. Dans *Harragas* et *Partir*, le passeur est un homme sans-cœur et calculateur qui est aveuglé par l'idée de profit. Rien ne s'oppose à l'attrait d'argent. Au fur et à mesure que le commerce humain fleurit, le passeur se désensibilise aux considérations qu'il pourrait avoir à l'égard du sort et de la sécurité de ses clients. Toute préoccupation portant sur le voyage qu'il propose - l'état de l'embarcation, les conditions climatiques, le bien-être des migrants - tombe à l'eau une fois qu'il reçoit la somme exorbitante qu'il demande.

Dans *Partir*, il semble n'y avoir aucune répercussion pour le passeur Al Afia, responsable de plusieurs morts, mais intouchable. Le copain d'Azal, Noureddine « s'était noyé lors d'une traversée nocturne où les hommes d'Al Afia

²⁰⁷ Dominic Thomas, *Africa and France: Postcolonial Cultures, Migration, and Racism*, op. cit., p. 165. « [...] the physical journey exposes migrants to a whole range of dangers precisely because the illegality of the Mediterranean crossing they are poised to attempt heightens their vulnerability. Smugglers and human traffickers negotiate the transportation of stowaways and human cargo, navigating makeshift, overcrowded, precarious boats and unseaworthy crafts. » (La traduction est mienne.)

avaient surchargé le rafioteur »²⁰⁸, une opération qui s'est terminée par la perte de vingt-quatre hommes.

L'auteur expose le processus de réification qui se produit dans l'esprit du passeur et qui réduit les migrants à des marchandises : « [...] comme le trafic du kif ne lui suffisait pas, il remplissait donc tous les quinze jours de vieilles embarcations de pauvres bougres qui donnaient tout ce qu'ils avaient pour passer en Espagne »²⁰⁹. Cette assimilation de l'homme à de la drogue est évoquée comme une progression quasi naturelle. Du trafic de kif, Al Afia passe au trafic des êtres humains qui fonctionne comme un travail d'appoint.

C'est aussi en termes de commerce que le trafic d'hommes est évoqué dans le film de Merzak Allouache. Hassan, le passeur dans *Harragas*, est décrit comme « le roi des commerçants » : « Quand il s'agit de fric, il ne connaît personne. Même sa mère, il la ferait payer ! », déclare le narrateur. Le meurtre de Hassan, sa disparition soudaine de la trame, souligne l'absence réelle du passeur au moment du voyage et sa prise de distance, physique ainsi qu'émotionnelle, envers les migrants. De même, Al Afia, qui s'éclipse la nuit du départ, se coupe complètement de ses clients. Ce détachement met en avant la fragilité de l'interaction et de l'accord qui s'établit entre le passeur et les migrants.

Jean-Roger Essomba est un autre auteur qui met en scène le passeur. Dans *Le Paradis du Nord*, Jojo et Charlie ont le choix entre deux routes pour quitter le Cameroun et arriver à leur destination ; soit un voyage terrestre traversant le Nigeria, le Niger, l'Algérie pour arriver au Maroc, d'où ils partiraient en bateau vers la côte espagnole, soit un long trajet marin de Douala jusqu'au large de l'Espagne qu'ils pourraient ensuite rejoindre à la nage. Les deux possibilités, l'une plus dangereuse que l'autre, impliquent la participation des passeurs, qui contrôlent les routes et qui laissent peu de choix en ce qui concerne le chemin à suivre. Les deux hommes optent pour le voyage en bateau, plus cher mais qu'ils estiment moins risqué et qui prendrait moins de temps. Le choix des routes masque une réalité de contraintes et d'oppression. Le voyage vers l'ailleurs, censé être libérateur, ne l'est pas. Les protagonistes ont devant eux deux possibilités - l'une plus terrible que

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 20-21.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 21.

l'autre - qui finalement ne mènent pas au lieu que les deux hommes veulent atteindre. Interrogé par son ami sur la destination du trajet, Charlie répond : « C'est une filière organisée, Jojo. Elle est ainsi structurée. Soit nous l'acceptons, soit nous la refusons. Il est inutile de penser que nous pourrions la changer »²¹⁰.

Les espaces clos dans lesquels ces deux personnages doivent se cacher durant leur voyage – dans des tonneaux lors de la traversée en bateau et dans le double fond d'une remorque à destination de la France qui ne compte plus de quarante centimètres de profondeur –, sont présagés par les circonstances du vol que les personnages principaux commettent pour se procurer l'argent qu'ils ont besoin afin de quitter la terre natale. Ils insistent, une fois de plus, sur l'idée de claustration²¹¹ qui n'est pas seulement physique.

Finalement, le voyage est une expérience déshumanisante. De ce point de vue, Frieda Ekotto voit dans la souffrance qui est vécue lors du voyage de la migration postcoloniale, celle endurée par les esclaves durant leur traversée. Ces deux parcours, divisés par le temps et l'espace, ont des similarités troublantes : « [...] le départ [de l'immigré clandestin] est symptomatique d'un événement qui a déjà marqué le continent : l'esclavage. La traversée engendre les mêmes maux : dures conditions de voyage, morts et, surtout, enfermement dans des espaces où les modalités de sortie ou d'entrée ne sont pas garanties »²¹². Tout comme les esclaves, les migrants perdent l'autonomie de décider comment façonner leur vie. Les limites physiques qui confinent l'esclave sont reproduites dans les circonstances précaires dans lesquelles le migrant est forcé à voyager. Transposée au phénomène de la migration, la sujétion mise en place par l'esclavage devient, chez le migrant, une subordination au monde occidental et cela de deux manières. Premièrement, l'Occident, en tant qu'ancien pouvoir colonisateur et lieu d'accueil néocolonial, conserve une position de dominant (il décide qui a le droit d'entrer dans son territoire.) Alternativement, il s'établit au centre de l'existence du migrant qui est imprégné de l'idée que c'est par le biais du voyage vers l'Europe qu'il pourrait se

²¹⁰ Jean-Roger Essomba, *Le Paradis du Nord*, op. cit., p. 31.

²¹¹ Comme nous le montrerons, elle figure tout au long du parcours migratoire, du début jusqu'à la fin.

²¹² Frieda Ekotto, « La Mondialisation, l'immigration et le cinéma africain d'expression française » [in] *Nouvelles Études Francophones*, op. cit., p. 186.

réaliser. D'une certaine façon, le voyage est subi et l'Europe acquiert des « esclaves » à sa disposition pour exécuter les tâches que la société d'accueil rejette.

2.3.4 Une multiplication de voyages

La sensation d'être en captivité est éprouvée même si le voyage ne correspond pas à celui généralement effectué par le clandestin.

Dans *Partir*, par exemple, Tahar Ben Jelloun présente diverses modalités du voyage. Le trajet dans une embarcation surchargée mentionné au début du roman demande une somme considérable d'argent mais ne présente aucune garantie de succès. À part le danger de la mort qu'un tel voyage implique - illustré par l'histoire de Noureddine -, il y a toujours la possibilité que la traversée soit indéfiniment reportée.

C'est ce qui advient la première fois qu'Azal essaie de brûler. Malgré l'annulation du voyage, ce dernier n'est pas remboursé. Il gagne l'Europe par un autre moyen qui pose les risques aussi lourds de l'auto-trahison et du manque de liberté. Azal entre en possession d'un visa et part en avion ce qui élimine les périls du voyage clandestin, mais pour rester en Espagne, il renonce à son indépendance. Donc, de façon similaire à *Paris mon Paradis*, *Partir* dépeint le voyage du protagoniste comme plutôt simple. Azal acquiert les papiers qu'il lui faut pour qu'il puisse voyager confortablement et qu'il soit en règle une fois arrivé au pays d'accueil. Toutefois, même si la phase de la migration ayant affaire à la transgression de frontières est accomplie sans problèmes, une trajectoire plus pénible va commencer pour ce personnage. Dans ce cas, la culmination du voyage physique sert de contrepoint au voyage mental/intérieur.

Hamou, un personnage mineur, parcourt « une partie de la mer dans une barque et une autre à la nage »²¹³, comme Rachid, Nasser et Imène dans *Harragas*. L'auteur fait aussi allusion à ceux qui, comme Abbas, choisissent d'entreprendre le voyage vers l'Europe cachés dans des caisses ou des camions de marchandise. D'ailleurs, il mentionne aussi le cas d'Africains venant des régions subsahariennes

²¹³ Tahar Ben Jelloun, *Partir, op. cit.*, p. 195.

qui, avant la traversée de la Méditerranée, doivent arriver aux pays côtiers, comme André Marie qui « est entré au Maroc par la frontière avec la Mauritanie, a passé quelques mois à Tanger où il a pas mal souffert, puis a fini par traverser la mer »²¹⁴, un autre scénario qui figure dans le film de Merzak Allouache.

Le roman insiste sur l'idée que le migrant a plusieurs possibilités de voyage, en opposition directe à l'impression que *Le Paradis du Nord* livre. Pourtant, dans une certaine mesure, le résultat est le même. Exploité d'une manière ou d'une autre, le migrant dans ces deux textes est toujours victime.

2.3.5 Le Voyage aérien

À l'instar de la mer, l'aéroport est un site qui revient dans les œuvres. Dans les romans de Monique Ilboudo, et Véronique Tadjo, et les films d'Eléonore Yameogo et de Gahité Fofana, le voyage se déroule par voie aérienne. De plus, il symbolise de multiples niveaux de signification pour le migrant. Dans *Le Mal de peau* et *Loin de mon père* notamment, il représente les confins entre le passé et le présent. Dans *Paris mon paradis*, c'est la frontière entre le chez soi et l'ailleurs qui est accentuée de manière particulière. Dans *Un matin bonne heure*, le désespoir et le rêve se côtoient dans le symbole de l'avion.

Ce qui différencie le voyage en bateau et le voyage en avion dans leur représentation est le cadrage temporel et spatial très défini et circonscrit du vol. Monique Ilboudo, Véronique Tadjo et Gahité Fofana offrent des renseignements précis sur le voyage de leurs protagonistes. Les premières lignes du *Mal de peau* situent l'action : « Dix-sept heures trente-neuf à Paris, le boeing 747 d'Air Afrique vient de se poser à l'aéroport de Roissy »²¹⁵. L'attention aux détails est en accord avec la situation qui nous est présentée ; c'est la première expérience de voyage de Cathy où tout est nouveau. *Loin de mon père* aussi s'ouvre sur le voyage de Nina. L'auteur fournit des informations mais moins directement. Le lecteur apprend le contexte du vol par des allusions placées par ici et par là dans les quatre premières

²¹⁴ *Ibid.*, p. 267.

²¹⁵ Monique Ilboudo, *Le Mal de peau*, Monaco, Groupe Privat/Le Rocher, 2005 [1992], « Motifs », p. 11.

pages du roman. Ces références peuvent être expliquées par le fait que, cette fois, il s'agit d'un voyage de retour qui semble être dérangeant pour la protagoniste.

Dans les deux romans, les indications temporelles et géographiques contribuent à la création d'une base stable dans un cadre qui esquisse une confrontation avec l'inconnu (le voyage de découverte de Cathy) et qui présente la brisure des repères passés (le retour à la terre natale de Nina).

Cette opposition entre la stabilité et l'instabilité qui ressort du voyage figure aussi dans *Le Ventre de l'Atlantique*. Fatou Diome mêle des aspects caricaturaux à une écriture réaliste dans le passage qui décrit l'arrivée de Salie à Paris : « L'avion atterrit à 14 heures et vomit une foule multicolore qui déferla aussitôt vers le hall de l'aéroport. Sur le haut de la passerelle de débarquement, le sourire professionnel d'une hôtesse s'étirait sur le *i* de Paris, comme pour élargir la ville [...]. Voix automatique, trop sucrée pour avoir du goût, sans une once de sincérité »²¹⁶. Dans cette citation, l'accent sur l'exagération – l'image du vomi, le sourire qui s'étire, la voix trop sucrée – ronge le fond de réalité et donne l'impression que le migrant sombre dans un univers parallèle.

En revanche, dans *Un matin bonne heure*, les détails rendant compte de la date et de la destination du voyage fatidique de Yaguine et Fodé intensifient la gravité du drame vu que l'histoire que le film relate est élaborée à partir d'un événement tragique réel. C'est « [e]n 1999, début août » que les deux garçons, « partis au début des grandes vacances, en pleine saison des pluies », ont été retrouvés morts dans le train d'atterrissage d'un avion à Bruxelles²¹⁷.

Le surplus d'information dans *Le Mal de peau*, *Loin de mon père* et *Un matin bonne heure* s'oppose aux circonstances floues que livre *Paris mon paradis* par rapport au voyage qui figure au début du film. Sous cet aspect, la narratrice ne dévoile que le lieu du départ, c'est-à-dire l'Afrique, par la rédaction d'une lettre adressée au continent dans laquelle elle lamente sa séparation de sa terre natale. Le spectateur déduit la destination du titre.

La séquence d'ouverture du documentaire est profondément évocatrice. Le premier plan se focalise sur la narratrice qui est en train d'écrire une lettre d'adieu

²¹⁶ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 202.

²¹⁷ Voir Analyse filmique 3 : Tenter l'aventure pour changer le monde.

à l'Afrique. Seulement l'avant-bras et la partie inférieure du visage de la personne et la lettre sont visibles. Le manque de précision relatif au pays que le sujet va quitter et l'anonymat du personnage soulignent l'idée d'universalité et ce dernier devient représentatif de tout migrant qui se trouve dans une situation analogue. Dans le deuxième plan l'échelle diminue, portant le regard plus spécifiquement sur la lettre. Tandis que la narratrice récite les mots qu'elle écrit, le son off des moteurs d'un avion envahit cet espace intime. Le plan suivant montre l'avion qui décolle, la voix mélancolique et le bruit des moteurs passant de deux premiers plans à ce troisième. Cette interaction entre sons et images véhicule l'impression que le voyage que vit le sujet est double – physique et mentale.

Autre indication que le voyage ne constitue pas uniquement un déplacement géographique : son entièreté est condensée en deux plans, l'un montrant l'avion qui décolle, l'autre illustrant l'avion qui atterrit. Plus que le physique, c'est le côté psychologique qui est privilégié parce qu'à travers le film, qui est destiné aux Africains qui veulent émigrer, le spectateur effectue un voyage mental qui est censé déconstruire l'idéologie répandue du paradis terrestre occidental. Cette rencontre entre illusions et réalité est soulignée par l'image d'un oiseau qui imite le décollage et l'atterrissage de l'avion par ses mouvements. La créature s'envole dans un premier temps, insistant sur l'idée d'un avenir plein d'espoir. Deux plans plus tard, elle s'installe sur une cheminée, ce qui peut être interprété comme un mauvais augure, le signe que le pire est encore à venir.

Pour le migrant, le voyage qu'il doit entreprendre vers l'Europe est une étape difficile mais incontournable dans sa quête du bonheur. Alors que dans certaines œuvres le voyage ne figure que peu ou pas du tout, dans d'autres, il constitue un axe capital. Dans ce dernier cas, la mer et l'aéroport s'inscrivent comme des espaces singuliers de confrontation. La mer est une toile sur laquelle se projette la vision d'un ailleurs plus prometteur mais, en même temps, elle est aussi un mur puisqu'elle est le foyer de milliers de vies humaines. De même, l'aéroport marque la division entre le début et la fin de la migration, de l'avenir et des illusions

du migrant. Ces illusions font partie d'un voyage mental qui se produit avant et pendant le voyage physique. Cependant, contrairement aux difficultés que présente le trajet, qui sont plus ou moins anticipées, les obstacles liés à la terre d'accueil sont, pour la plupart, imprévus. Ayant survécu à un voyage exigeant, qui est la cause du décès de milliers de personnes, le migrant doit maintenant affronter d'autres défis traumatisants.

2.3.6 Analyse filmique 3 : Tenter l'aventure pour changer le monde

Film : *Un matin bonne heure* de Gahité Fofana

Séquence d'ouverture : L'histoire de Yaguine et Fodé

Plans analysés : 1-6

Durée : 40''

Séquence finale : Le départ pour l'Europe

Plans analysés : 1-21

Durée : 4' 11''

Pour le migrant, le voyage vers l'Europe est un acte à la fois drastique et inévitable parce qu'il est l'agent qui opère une modification majeure en ce qui concerne le mode de vie. Ce changement touche d'abord la personne qui quitte sa terre natale (et, éventuellement, les proches qui bénéficieraient des richesses supposées de l'émigré), mais il peut aussi avoir une portée plus vaste, témoignant d'un monde qui sombre.

Dans *Un matin bonne heure*, le déplacement géographique qu'entreprennent les protagonistes est évoqué à deux reprises ; au début et à la fin. Ces deux séquences racontent la même histoire de manière différente. Elles sont capitales, selon nous, parce qu'elles illustrent, d'une part, l'espoir que le migrant confère au départ et les grands efforts que ce dernier est prêt à consentir afin d'avoir la chance d'une vie meilleure et, d'autre part, le danger fatal qui peut compromettre la situation en dépit des préparations. Le voyage, dans ce film, se distingue des autres récits de notre corpus parce que les voyageurs sont des adolescents et que le passage mène à la mort²¹⁸. Il est représenté comme une expérience obsédante qui compromet la vie.

Comment le réalisateur aborde-t-il le voyage migratoire ? Quels messages ces deux séquences transmettent-elles au spectateur ?

²¹⁸ De plus, dans *Un matin bonne heure*, ce sont les personnages principaux qui meurent. Dans les autres œuvres, ce sont plutôt des personnages secondaires qui perdent la vie au cours du voyage.

La Fin au début

La séquence d'ouverture comprend six plans très similaires. Tous livrent des vues aériennes d'une région habitée de la Guinée où l'action du film se déroule. Pendant ces 40 premières secondes, la caméra survole lentement ce pays.

Cette séquence crée une atmosphère tranquille et méditative car elle est descriptive. Les plans ont pour objectif l'établissement du cadre du film et, visuellement, rien ne se passe en termes d'intrigue. Ils montrent tous le même paysage avec de menues variations.



Plan 1



Plan 2



Plan 3



Plan 4



Plan 5



Plan 6

L'absence de changements soudains et la régularité qui les caractérisent attirent l'attention sur les propos sobres de la narratrice, l'amie des protagonistes,

Khéssou, qui raconte la triste découverte des corps sans vie des deux garçons « recroquevillés l'un sur l'autre dans le train d'atterrissage d'un avion à Bruxelles ».

L'incident malheureux a eu lieu le 2 août 1999. C'est à partir de cet événement réel que le réalisateur conçoit son film. Gahité Fofana utilise cette séquence pour exposer son point de départ dans l'élaboration de sa création ainsi que pour séparer la réalité de la fiction puisque le reste du film est un travail de l'imagination qui traite de la vie de tous les jours de Yaguine et Fodé avant leur départ. Donc, dès le tout début d'*Un matin bonne heure*, le spectateur est conscient du sort dévolu aux protagonistes. Cette stratégie privilégie la « suspension »²¹⁹ au lieu du suspense et met l'accent sur l'idée d'une attente calme et stagnante - cruciale dans ce film - qui est aussi soulignée par la lenteur du rythme. Comme l'observe Olivier Barlet: « Il fallait ce sentiment d'attente pour vraiment comprendre ce qui pousse ces enfants à rêver d'être pilote ou tout simplement de partir [...] »²²⁰.

La similarité des plans peut aussi être une indication subtile que le voyage n'a mené nulle part, qu'il est assimilable au voyage ultime de l'homme dont la destination n'est pas terrestre. Bien que la caméra effectue des travellings latéraux droite, les plans ne dépassent pas la terre natale des protagonistes. Malgré le mouvement, on a l'impression que le voyage n'avance pas. Cela est aussi renforcé par le fait qu'aucune des séquences portant sur le déplacement géographique ne montre l'atterrissage.

²¹⁹Olivier Barlet, « *Un matin bonne heure (Yaguine et Fodé)* de Gahité Fofana » [En ligne] <http://africultures.com/un-matin-bonne-heure-yaguine-et-fode-4460/> (page consultée le 29 octobre 2017).

²²⁰ *Idem*.



Un matin bonne heure
(Yaguine & Fodé)

Le titre du film – Plan 7

Le titre du film apparaît juste après cette séquence d’ouverture, la coupant de la séquence qui suit dans laquelle on remonte dans le temps aux derniers jours des protagonistes. Les lettres blanches sur un fond noir véhiculent l’opposition radicale entre la vie et la mort qui contraste avec la connotation plutôt positive des mots.

Le Début de la fin

Le dénouement du film présente la seconde séquence qui porte sur le voyage physique du migrant Elle place le départ dans l’ordre chronologique de l’intrigue. Tandis que, dans la première séquence, le voyage est plus raconté que montré, dans celle-ci, c’est surtout par la vue que le spectateur perçoit ce moment. Les plans mettent en scène et l’avion, et les garçons, qui sont tous les deux absents au début du film. Ils sont accompagnés par le son des moteurs de l’avion. Les paroles ne sont pas nécessaires à ce stade. Le montage fait preuve d’une simplicité saillante et révélatrice qui ne requiert pas d’explications supplémentaires.



Plan 1



Plan 2



Plan 3

Les premiers plans montrent un avion qui roule au sol en préparation d'un décollage imminent. L'échelle des plans qui diminue au fur et à mesure que l'avion s'approche de la caméra, indique au spectateur qu'il s'agit de l'avion dans lequel les protagonistes se cacheront. Cette impression sera renforcée plus tard.



Plan 4



Plan 5

Le quatrième et le cinquième plan filment les protagonistes qui se dirigent vers l'avion. Le plan général permet de saisir la place des acteurs dans le champ. La caméra est fixe, ce qui met l'accent sur le mouvement des garçons et de l'avion. Puis l'échelle diminue une fois de plus et le spectateur est amené à porter son attention exclusivement sur les personnages qui attendent le moment propice pour s'approcher encore plus de l'avion.



Plan 6

La caméra adopte le point de vue des protagonistes en se focalisant de nouveau sur l'avion. Par le biais d'un gros plan et du long travelling latéral, le réalisateur souligne l'impénétrabilité de la structure. L'échelle du plan n'est pas anodine. Ce rapprochement intense démarque cette partie du film des autres

séquences qui montrent des avions – des motifs visuels qui reviennent dans *Un matin bonne heure* – soulignant le désir de Yaguine et Fodé de quitter leur terre natale.



Plan 7

Le sentiment d'irrévocabilité est intensifié par ce plan qui, en encadrant les deux personnages ainsi que le bas de l'avion - notamment les roues -, présage la mort des garçons.



Plan 8



Plan 9

Les plans suivants montrent la course des garçons qui s'approchent encore plus de l'avion. Le huitième et le neuvième plans mettent en valeur les vêtements chauds que les personnages principaux portent – des vestes rembourrées et des bonnets de laine. Cette considération ressort grâce à plusieurs éléments. Les acteurs sont filmés de dos ce qui livre une image claire de leurs choix vestimentaires. Cet angle de prise de vue est soutenu par l'échelle du plan dont le but n'est pas d'accentuer le mouvement mais de transmettre des détails. Finalement, la longue focale rend l'arrière-plan indistinct, le séparant des acteurs. Par conséquent, la concentration du spectateur est transférée au premier plan. À travers ces deux plans, le réalisateur communique au spectateur une précision importante - l'idée que Yaguine et Fodé se sont préparées au voyage - sans avoir recours au dialogue.



Plan 11



Plan 12



Plan 13

Trois gros plans, montrant respectivement l'une des roues de l'avion, le visage des garçons et les pieds de ces derniers, soulignent l'imminence du départ, la proximité de la mort et le jeune âge des protagonistes qui « n'[ont] pas pensé aux chaussures ». (Les sandales qu'ils portent ne sont pas adéquates pour le voyage.)



Plan 15

Malgré cet oubli, Yaguine et Fodé persévèrent et courent, pour une dernière fois, vers l'avion. Ils ne réapparaissent plus. La caméra ne les suit pas, se focalisant plutôt sur le lieu qu'ils viennent de quitter. À la fin du quinzième plan, l'immobilité

soudaine après l'agitation est troublante, tout comme la fixité des deux plans subséquents (plans 16 et 17) qui montrent l'avion.



Plan 16



Plan 17

Le dix-huitième et le dix-neuvième plans filment l'avion qui s'éloigne de la caméra. Dans les deux, on voit l'arrière de l'avion mais des côtés opposés. Cette double vue de l'avion fait allusion à la double perte de vie humaine.



Plan 18



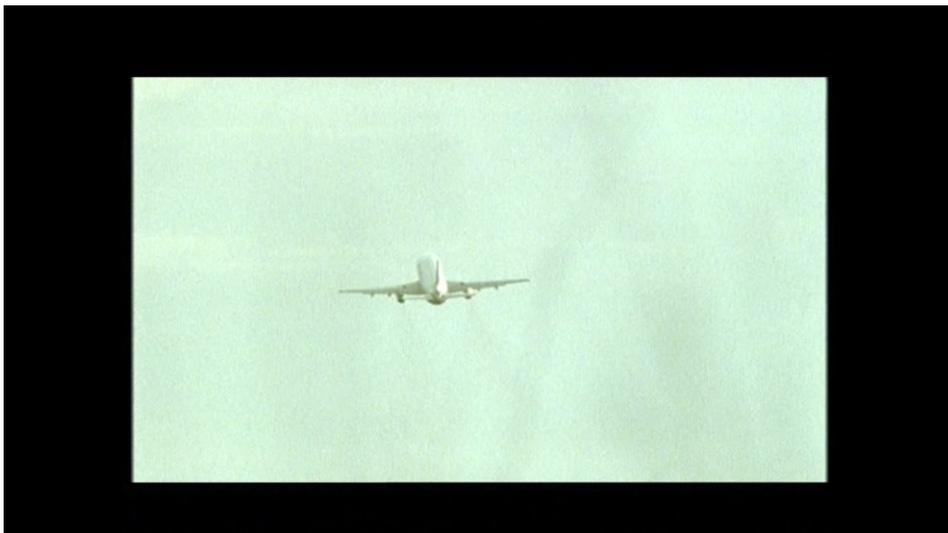
Plan 19

C'est dans le vingtième plan que l'avion décolle. Le réalisateur montre ce moment via un panoramique horizontal qui place l'avion au centre de l'écran. L'avion qui s'éloigne souligne l'irréductibilité de ce qui va se passer.



Plan 20

Ruptures et continuité



Plan 21

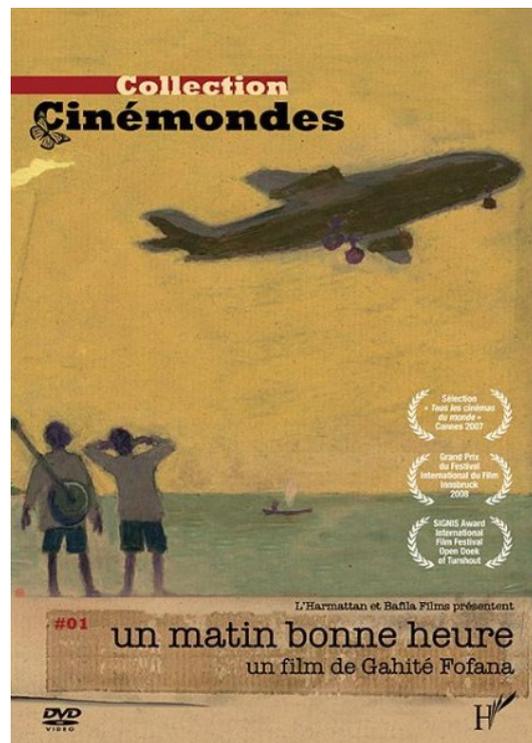
Le dernier plan de la séquence est plus long que les autres et montre l'avion qui prend de l'altitude. La caméra suit le mouvement ascendant jusqu'à ce que l'avion disparaisse dans les nuages et la voix off d'un des protagonistes récite la lettre que ces derniers ont écrit à destination de « Messieurs les membres et responsables d'Europe ». Dans cette lettre, Yaguine et Fodé expriment leur souhait de voir l'Afrique changer : « C'est pourquoi nous, les enfants et jeunes Africains, vous demandons de faire une grande organisation efficace pour l'Afrique pour nous

permettre de progresser. Donc, si vous voyez que nous nous sacrifions et exposons notre vie, c'est parce qu'on souffre trop en Afrique et qu'on a besoin de vous [...]».

Ce plan crée un lien entre le passé, le présent et le futur. Il rappelle le passé puisqu'il évoque l'écriture de la lettre. Il fait éclater le moment présent car la lecture de la lettre coïncide avec le vol. Finalement, il porte un regard terrible sur l'avenir vu que la lettre a été retrouvée avec les corps sans vie des garçons.

L'image répétée du vol dans ses premières étapes – vue sous la perspective du voyageur au début du film et celle de l'observateur à la fin - suggère un nouveau départ dans la vie, mais aussi l'idée que les protagonistes, au moment du départ, ont toute leur vie devant eux, surtout si l'on tient compte de l'âge de ces derniers (14 et 15 ans).

De surcroît, elle souligne l'absence de conclusion concrète. Le spectateur sait que l'histoire s'achève avec la mort des deux garçons seulement grâce aux propos de la narratrice. La découverte des cadavres n'est pas montrée afin d'éviter tout sensationnalisme. De même, la couverture du DVD ne tire pas profit de la réalité tragique qui a inspiré le réalisateur. Celle-ci est floutée par une illustration aux contours imprécis, dont les tons ocre éliminent toute notion de temps.



La couverture du DVD

L'intemporalité que le dessin suggère est intensifiée par l'utilisation du futur dans les dernières paroles de Khéso : « [...] ils changeront le monde ». La voix de la narratrice, qui intervient de nouveau, et le décollage de l'avion engendrent une connexion avec la séquence d'ouverture. De cette façon, le réalisateur ne met pas l'accent sur la suite du voyage mais sur le fait que ce dernier a eu lieu et que d'autres déplacements dangereux continueront à se produire si l'humanité reste indifférente à la réalité de l'Autre.

Sensibiliser le public est, peut-être, l'objectif que Gahité Fofana voudrait atteindre au travers de ce film. *Un matin bonne heure* offre un tableau respectueux qui est représentatif d'une vérité pénible, sans jamais viser à choquer.

3

Le Point d'arrivée

3.1 Le Corps souffrant

L'omniprésence du corps humain - malade, blessé, souffrant - est symptomatique de la condition migrante. La migration implique le transfert des êtres humains d'un endroit à un autre qui est souvent nouveau et étrange. Cette étrangeté aliénante crée une crise d'identité qui est ressentie et se manifeste dans le corps lui-même, tant le lieu est lié à la personne. «Une caractéristique majeure des littératures postcoloniales est la préoccupation avec le lieu et le déplacement. C'est ici que la crise postcoloniale spéciale de l'identité se met en place : la préoccupation avec le développement ou la récupération d'une relation affective d'identification entre le soi et le lieu »²²¹. En dehors des questions d'identité, d'appartenance et d'authenticité que le déplacement engendre, le gouffre entre le lieu et le soi aboutit à un trouble profond dans l'image de soi, écrivent Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. « Car, sûrement, certaines parmi les questions les plus épineuses et controversées du complexe du corps/des corps se passent aux frontières interculturelles qui sont plus que de simples frontières de race et de sexe »²²². Outre

²²¹ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, op. cit., p. 8. : « A major feature of post-colonial literatures is the concern with place and displacement. It is here that the special postcolonial crisis of identity comes into being: the concern with the development or recovery of an affective identifying relationship between self and place». (La traduction est mienne.)

²²² Merete Falck Borch, Eva Rask Knudsen, Martin Leer et Bruce Clunies Ross (Éds.), *Bodies and Voices. The Force-Field of Representation and Discourse in Colonial and Postcolonial Studies*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2008, p. xxi. : «For surely some of the most intractable and

ces deux variables, le corps est aussi confronté au conflit de cultures et à la perception qu'il génère au sein de la société d'accueil : « La façon dont les gens sont perçus contrôle comment ils sont traités, et les différences physiques sont cruciales dans de telles constructions »²²³. Ces différences physiques deviennent la racine du rejet et de l'exclusion, fondées uniquement sur des stéréotypes.

Cette partie traite de la souffrance physique. La matérialité prend le dessus pour montrer à quel point l'expérience de la migration, ou plutôt ses conséquences, pousse/ent l'homme jusqu'au bout de ses forces. Pour quelles raisons le corps est-il un domaine privilégié par nos auteurs et réalisateurs pour la transmission de la souffrance humaine ? De quelles manières le tourment lié à l'expérience de la migration est-il montré sur le plan physique ?

3.1.1 Le Corps en première ligne

La migration est, avant tout, une question de corps en mouvement. Les personnages des œuvres de notre corpus quittent les lieux où ils sont nés et entament un voyage vers le nord, à la recherche d'un paradis élysif, ou retournent dans leur pays d'origine après une période d'exil. À cause de leur éloignement de leur pays natal, ils subissent ou ont subi une coupure entre leur âme et leur corps. Physiquement, ils se trouvent dans un lieu, semblent stables, mais dans leur for intérieur, ils se sentent perdus, qu'il s'agisse d'un retour à la terre d'origine ou d'une nouvelle vie dans un pays inconnu. Cette scission met l'emphase sur les instabilités et les déséquilibres de leurs vies fragiles. « Comme un espace symbolique privilégié, le 'corps en douleur' traduit les conflits culturels dans un cadre de représentation visible [...] »²²⁴ soutient Françoise Lionnet dans son ouvrage *Postcolonial*

controversial questioning of the body/bodies complex happens at the cross-cultural borders, which are more than just borders of race and gender». (La traduction est mienne.)

²²³ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *Postcolonial Studies. The Key Concepts*, op. cit., p. 202. : « How people are perceived controls how they are treated, and physical differences are crucial in such constructions. » (La traduction est mienne.)

²²⁴ Françoise Lionnet, *Postcolonial Representations : Women, Literature, Identity*, New York, Cornell University Press, 1995, « Reading Women Writing », p. 127. : « As a privileged symbolic space, the 'body in pain' translates cultural conflicts into a visible representational frame [...] ». (La traduction est mienne.) Cette idée du corps comme une structure favorisée de représentation est confirmée par Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin qui, dans *Postcolonial Studies*, soutiennent qu'à l'ère postcoloniale le corps est devenu « un site crucial pour l'inscription ». Bill

Representations. Parce que, poursuit dans la même veine Marie Virolle, « [I]’ exil est d’abord douleur, vague mais poignante, à la limite du supportable [...], physique et morale, siégeant en ce lieu où convergent le corps et l’esprit : le cœur [...] »²²⁵. Donc, il est le médium parfait pour capturer un malaise qui est très réel, mais qui n’est pas forcément visible pour les autres. Et cela non seulement parce que la blessure se rapportant à l’exil est, de manière prédominante, psychologique, mais aussi parce que les corps auxquels on a affaire sont aux périphéries. Par conséquent, l’importance donnée au corps peut se lire et se voir aussi comme une tentative de combattre l’invisibilité dont ces personnages, se trouvant souvent aux marges de la société, souffrent. Dominic Thomas, dans son ouvrage *Africa and France : Postcolonial Cultures, Migration, and Racism*, insiste sur cette question de visibilité/invisibilité dans le contexte de la France comme pays d’accueil des populations immigrantes. « Des preuves abondantes pointent vers une insensibilisation croissante aux migrants, résultant en une deshumanisation et en l’étiquetage comme fardeaux économiques, [...] des facteurs qui ont facilité l’expulsion et la dissociation de telles mesures sévères de toute référence à l’expérience propre des migrants »²²⁶. Cette insensibilité est, en grande partie, le résultat de l’invisibilité (ou de l’anonymat) et aussi de l’estompage des individualités qui sont mises dans un moule universel dans la conscience générale. Les artistes de notre corpus luttent contre cette dépersonnalisation et les comptes rendus unidimensionnels qui empêchent l’empathie et opèrent une mise à distance envers les populations immigrantes.

Le corps joue d’une opposition déchirante. « [II] est bien tout ce qui reste à l’individu. Son corps comme ultime rempart, dernier lieu de liberté et seule réalité tangible. Mais c’est aussi par le corps qu’il est contraint, emprisonné, torturé »²²⁷. Il enferme ainsi le paradoxe suivant: la réalisation des choix personnels couplée

Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *Postcolonial Studies. The Key Concepts*, op. cit., p. 202. : « a crucial site for inscription ». (La traduction est mienne.)

²²⁵ Marie Virolle, « La Chanson de Slimane Azem ou le je dans l’ex-il » [in] Charles Bonn, *Littérature des immigrations 1 : Un espace littéraire émergent*, Paris, L’Harmattan, 1995, « Études littéraires maghrébines », p. 154.

²²⁶ Dominic Thomas, *Africa and France. Postcolonial Cultures, Migration, and Racism*, op. cit., p. 84. : « Abundant evidence points to growing insensitivity to migrants, resulting in dehumanization and labelling as economic burdens [...], factors that have made it easier to expel and to dissociate such harsh measures from any reference to the migrants’ own experience ». (La traduction est mienne.)

²²⁷ Raphaël Millet, *Cinémas de la Méditerranée, cinémas de la mélancolie*, op. cit., p. 86.

avec la fragilité et la vulnérabilité. Ces aspects deviennent encore plus prononcés lorsque l'individu se trouve sous une tension extrême, particulièrement évidente dans le processus de migration et de réinstallation qui exacerbe le conflit entre la culture d'origine et celle d'adoption. D'une part, les individus qui sont en minorité sentent le besoin de s'affirmer en faisant apparaître leur identité propre, dans tout ce qu'elle implique. Mais d'autre part, pour briser les barrières d'un nouveau cadre social, ils doivent faire face, à des moments difficiles, à une autocensure afin d'obtenir une mesure d'acceptation due en partie à la conformité avec les points de vue dominants de la majorité.

L'ensemble démembré

L'importance du corps est mise en valeur non seulement par des descriptions physiques très détaillées, mais aussi par la mention répétée (dans les textes) et par des gros plans (dans les films) de différentes parties du corps. Cela se voit notamment dans *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche, *La Forteresse* de Fernand Melgar, *Paris mon paradis* d'Éléonore Yameogo, *Un Matin bonne heure* de Gahité Fofana, *Du Rêve pour les oufs* de Faïza Guène, *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui et dans *Agonies* de Daniel Biyaoula. Le roman de ce dernier ne manque pas de telles citations : main, tempes, gorge, nez, ventre, bras, entrailles, méninges, langue, tête, yeux, poitrine, seins, cuisse, cœur, pubis, bouche, oreille, fesse, doigts, nerfs, épiderme, neurones et veines sont toutes mentionnées et quelques-unes réitérées. Les parties du corps qui sont désignées incluent celles que le lecteur tient habituellement pour acquises et quelques autres qui sont exceptionnellement insolites et plus frappantes. Sans doute celles-ci sont-elles citées par un choix conscient et intentionnel de la part de différents auteurs et les raisons qui les motivent sont diverses. La réduction de l'homme en un amas de parties de corps apparaît comme une fonction qui universalise pour rappeler qu'au fond, en dépit de la race et des origines, tous les hommes sont égaux. Cette interprétation de l'égalité est diamétralement opposée à l'attitude coloniale voyant dans les différences physiologiques des suggestions de supériorité ou d'infériorité. Dans ce dernier cas, le corps humain était souvent impliqué dans des expériences et des études ethnographiques de la part du colonisateur qui voyaient dans les résultats de ses

observations un motif pour affirmer sa domination. Le corps est objectivé et transformé en des pièces de musée, soulignant son altérité qui devient une déformation une fois comparée au modèle occidental supérieur.

Dans le contexte de la migration, la propension à l'écriture du corps dans les œuvres de notre corpus pourrait signaler une réaction contre la déshumanisation effectuée par l'Occident à l'égard de l'immigré. Ce dernier - perçu comme l'ennemi qui menace l'Europe - subit une désincarnation²²⁸ qui, dans la littérature et le cinéma, est contrecarrée par une préoccupation saillante de montrer l'humain dans un univers privilégiant l'inhumain.

Cependant, l'agglomération de diverses parties du corps souligne aussi le déséquilibre, la discordance et la séparation, et reflète la fragmentation au niveau du texte, particulièrement dans *La Fabrique de cérémonies*, créée par les répétitions des mots, les reprises de phrases, et les coupures et arrêts brusques de celles-ci, comme dans ce passage mettant en scène Edgar Fall qui est en train de voyager par camion au pays natal : « Une voix. C'est le pays. Une voix au moment où le camion se remet à danser... Une voix chaque fois que le camion se remet à râler : C'est le pays. Chaque fois que le camion craque »²²⁹. Pareillement, au niveau thématique, ces œuvres présentent un univers où le déracinement, la déstabilisation et, parfois, la division de familles, résultant de la condition migrante, sont à l'ordre du jour.

Par contre, dans les films, la focalisation sur le corps crée une atmosphère intime au lieu d'une dissection troublante. Dans *l'Esquive*, les plans rapprochés des corps, surtout des visages, communiquent les émotions des jeunes protagonistes. Cette intimité est stimulée par l'utilisation d'une caméra à l'épaule, qui aide à la fois à zoomer sur les traits du visage et à inclure le spectateur dans ce groupe d'adolescents. Dans la séquence d'ouverture du film, c'est comme si ce dernier faisait partie de cet échantillon qui est en train d'argumenter vivement. Effectivement, cette technique de prise de vue réapparaît aux moments forts nombreux où les émotions resurgissent de manière forte. L'insistance sur les gros plans et, parfois, les très gros plans attire l'attention sur la personnalité de chaque

²²⁸ Le terme est d'Elleke Boehmer qui l'utilise en connexion avec la guerre contre le terrorisme. La désincarnation est aussi une tactique employée dans les discours qui propagent la lutte contre l'immigration où des vies humaines sont assimilées à des masses, des vagues, etc. Elleke Boehmer, *Colonial and Postcolonial Literature : Migrant Metaphors*, op. cit., p. 249.

²²⁹ Kossi Efoui, *La Fabrique de cérémonies*, op. cit., p. 55.

adolescent et sur les émotions que les personnages ressentent : amour, amitié, jalousie, tristesse et aussi bonheur. Notons que ces prises très serrées ne montrent les bâtiments de la cité où résident les adolescents que très partiellement : « Tout le long du film nous trouverons ces plans très serrés qui empêchent en quelque sorte le spectateur de voir l'action dans sa totalité, de se placer physiquement et géographiquement dans les cités HLM et qui le forcent à s'introduire dans l'expression et l'intériorité des personnages »²³⁰. En dépit de ces structures quelque peu restrictives – associées à la violence, au vandalisme et à la délinquance - ces jeunes mènent une vie d'adolescents tout à fait « normale ». Ce qui prime est le fait qu'éloignées des conceptions discriminatoires et stéréotypées qui affluent dans la conscience collective vis-à-vis leur situation, les péripéties auxquelles le groupe fait face sont les mêmes pour tous les adolescents.

De même, Fernand Melgar, dans son film documentaire *La Forteresse*, insiste sur le cadrage des visages de ses « acteurs ». Par le biais de ces gros plans il voudrait exhiber l'idée d'humanité : « On se méfie d'un témoin qui s'exprime avec son visage flouté. Quand quelqu'un se confie, j'ai besoin de voir ses yeux. C'est à cette condition qu'une humanité peut passer. Ma méthode permet de redonner une dignité, tant à ces fonctionnaires critiqués qu'à ces gens parfois taxés d'abuseurs. [...] Prenez un reportage sur la violence en banlieue : avec des images floutées à 100%, on ne fait qu'alimenter le fantasme d'un Autre menaçant »²³¹. Au-delà du tri entre les requérants réputés qualifiables pour l'asile en Suisse et ceux qui reçoivent seulement une admission provisoire ou qui doivent être renvoyés au pays tout de suite - un procès qui vise l'objectivité et nécessite du recul émotionnel – il montre que le personnel du centre d'enregistrement et de procédure de Vallorbe se donne premièrement la tâche d'écouter ces exilés et d'établir avec eux un rapport basé sur le contact et la communication. C'est « juste un être humain qui s'occupe d'un autre être humain »²³². Comme dans *L'Esquive*, ce sentiment d'intimité est amplifié par une caméra portée à l'épaule qui instaure un regard inclusif et installe

²³⁰ Aina Reynés Linares, « Marivaux dans les cités : *L'Esquive* d'Adbellatif Kechiche » [in] *Anales de Filologia Francesa*, n° 21, 2013, p. 329.

²³¹ Christian Georges, « 'La Forteresse : Droit de regard sur Vallorbe' Entretien avec le réalisateur Fernand Melgar » [in] *La Forteresse, un film de Fernand Melgar : Revue de presse*, [En ligne] http://www.laforteresse.ch/uploads/1253700127_Forteresse_revue%20de%20presse.pdf (page consultée le 8 octobre 2014), p. 105.

²³² Raphaële Bouchet, « Fernand Melgar : 'Je ne suis pas un donneur de leçons' » [in] *Le Courrier*, 20 septembre 2008.

le spectateur dans l'action. Les mouvements tremblants contrastent avec l'emploi d'une caméra fixe pour filmer le dehors du centre. Les plans immobiles - qui sont d'ailleurs nombreux - de la structure hautement sécurisée, avec ses barricades, véhiculent l'idée de rigidité, de sévérité et de rigueur qui est démentie lorsque le film dévoile l'atmosphère chaleureuse à l'intérieur, une opposition encore plus amplifiée par la position de la caméra au moment du tournage. En effet, à chaque fois que l'extérieur du centre est montré, la caméra, ainsi que le spectateur, s'éloigne progressivement de son objectif et la profondeur de champ augmente. Cette mise à distance est éliminée pour les plans montrant les personnes concernées. Alors que le tableau dressé de l'extérieur suggère l'idée de ségrégation envers les immigrants, l'intérieur projette une image plus invitante. De cette manière, le réalisateur fait ressortir le principe que la ségrégation et la marginalisation sont les résultats d'une incompréhension ou d'une méconnaissance. C'est seulement quand on démonte les barrières de l'altérité, en passant de l'extériorité à un regard plus profond et compréhensif, que l'acceptation peut-être promue.

Dans *Paris mon Paradis*, les protagonistes sont aussi filmés avec leur visage à découvert. Cette fois, il s'agit d'un choix dicté par souci de véracité parce qu'«[e]n floutant les visages, tu continues à nourrir le rêve d'un paradis occidental »²³³ précise la réalisatrice. Les gros plans de leurs visages ajoutés à leurs propos puissants résultent en une image claire et frappante de l'existence d'un univers parallèle en Occident et contribuent à la démystification du paradis au nord. De manière générale, l'insistance sur le visage, que ce soit dans *La Forteresse* ou bien dans *Paris mon Paradis*, révèle le désir de se défaire de l'anonymat dans lequel les immigrants sont enveloppés et d'obtenir leur droit légitime d'être entendus et pris en considération.

Dans *Un Matin bonne heure*, deux instants ressortent par leur singularité. Dans les deux cas, il s'agit d'un zoom sur les pieds de deux protagonistes, Yaguine et Fodé. Âgés de quatorze et quinze ans respectivement, les adolescents élaborent un plan périlleux avec le but de s'évader de leur pays, la Guinée, pour tenter leur chance en Europe. Le concept du mouvement, que les pieds suggèrent, se rapporte

²³³ Stéphanie Trouillard, « Paris mon paradis : anatomie d'un mythe » [En ligne] <http://www.slateafrique.com/2053/paris-mon-paradis-enfer-migrants-france> (page consultée le 8 octobre 2014).

à l'idée d'un plan en développement continu. Malheureusement, leur dessein mène à une fin prématurée, qui est annoncée dès le début du film. Les corps des garçons sont retrouvés sans vie. De cette façon, les pieds renvoient simultanément à une impulsion vivifiante, pleine d'espoir, et à la mort.

Le langage du corps

Chez Kossi Efoui, cette concentration sur le corps va plus loin. En effet, les mouvements physiques – même minimes – sont exploités dans tous leurs détails. Le premier chapitre s'ouvre sur la description des mouvements de la bouche accomplis par l'interlocuteur du narrateur lors de leur conversation : « L'homme qui m'a accueilli parle avec ses dents, mâchoire du bas glissant, mâchoire du haut freinant, et cliquetis et crissements, muscles faciaux noués en travers d'une bouche patraque. [...] Cliquetis et crissements, l'homme parle. Comme il expire. Chaque expiration découpée en mots, hachis de syllabes, interjections appuyées par les maxillaires et le gros de la dentition »²³⁴. Le corps humain devient le premier lieu où s'entreprennent la communication. La gestuelle dans *La Fabrique de cérémonies* se voit accorder une place primordiale et offre un autre degré de lecture. Conséquence de cela : le lecteur entame une réflexion sur ces gestes habituellement inconsiderés puisqu'ils sont si usités. En accentuant toutes les opérations physiques qu'on effectue sans vraiment y penser, l'auteur véhicule une sensation aiguë d'inconfort dans son/notre propre corps. Avec ce processus de défamiliarisation, l'auteur ouvre une fenêtre qui permet de voir l'intérieur et l'intime d'une position extérieure.

De même, dans le film d'Abdellatif Kechiche, étant donné que le langage utilisé est celui de la banlieue, étouffé et caractérisé par un chevauchement continu, la communication verbale est entravée pour le spectateur. Une grande partie de ce qui est dit est mise en évidence par des gestes. De cette manière, le langage évolue en une entité tangible, formant une présence physique qui incorpore les gens du groupe avec tout leur bagage social et culturel et, en même temps, servant de barrière pour exclure le spectateur. Cette idée est soulignée par Olivier Barlet: « Le

²³⁴ Kossi Efoui, *La Fabrique de cérémonies*, op. cit., p. 9.

langage parfaitement saoulant de la banlieue a le devant de la scène, mais davantage comme rapport de force que comme vecteur de communication tant il s'externalise des personnages eux-mêmes : flot de mots déformés, agression ou adhésion mimétique par onomatopées à l'ambiance plus qu'à l'idée, il est intrinsèquement désincarné, une véritable impasse, expression de la violence de l'exclusion sociale »²³⁵. En outre, l'agressivité que le langage plein d'insultes, d'injures et d'exclamations véhicule est trahie par une amitié latente mais forte. Les adolescents entretiennent des discussions animées mais leurs altercations sont toujours suivies par une pacification quasi immédiate.

Comme outil de communication, le langage devient donc secondaire. Au sein des théories postcoloniales, le langage jouit d'une position importante et les modes de son emploi sont significatifs étant donné que dans le contexte colonial, il était une source de différenciation entre l'Européen cultivé et le natif primitif : « Le langage devient le médium à travers lequel une structure hiérarchique de pouvoir est perpétuée, et le médium à travers lequel les conceptions de 'vérité', d' 'ordre', et de 'réalité' s'établissent. Un tel pouvoir est rejeté dans l'émergence d'une voix postcoloniale effective »²³⁶. Chez Kossi Efoui et Abdellatif Kechiche, la langue, qui est abondante mais en même temps aliénante, s'ajoute à certains éléments de la gestuelle. Ces deux artistes livrent beaucoup de paroles dans leurs œuvres. Pourtant, l'action est limitée, ce qui donne à la langue une position capitale et dispensable à la fois. En employant une voix marquée des traces du post-colonialisme, l'auteur togolais et le réalisateur tunisien insistent sur l'égalité entre les gens issus de la migration et les citoyens du pays qui les accueille.

Autre procédé pour établir un éloignement vis-à-vis du corps : dans *Agonies*, ce dernier est évoqué comme « viande » à plusieurs reprises²³⁷. En assimilant le corps humain à la viande, sur le plan métaphorique, l'auteur engendre l'image d'un abattoir ou d'un boucher. Cette analogie fait référence à

²³⁵ Olivier Barlet, « *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche » [En ligne] <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=3258> (page consultée le 16 août 2014).

²³⁶ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, op. cit., p. 7. : « Language becomes the medium through which a hierarchical structure of power is perpetuated, and the medium through which conceptions of 'truth', 'order', and 'reality' become established. Such power is rejected in the emergence of an effective post-colonial voice ». (La traduction est mienne.)

²³⁷ Daniel Biyaoula, *Agonies*, Paris, Présence Africaine, 1998. Le mot « viande » faisant référence au corps humain est mentionné aux pages 20, 71, 86, 92, 113, 247.

l'objectification du corps humain qui est démunie de sa valeur et dépouillé de sa noblesse et de sa dignité innées, notamment quand cela s'inscrit dans le contexte des droits de l'homme. Alternativement, une autre interprétation fait penser à une masse inerte, privée des facultés de l'esprit et de l'âme. Par ailleurs, le mot « viande » suscite l'idée de non-appartenance, une entité sans corps et, par conséquent, une identité humaine méconnaissable qui est soumise à la froideur de l'isolement.

3.1.2 Un froid sans pitié²³⁸

Cette sensation d'abandon est subtilement véhiculée dans les textes et les films au moyen de multiples références au froid. En sentant le froid, on acquiert tout de suite une conscience physique de soi et, pareillement, de son environnement immédiat (et, par extension, de sa place dans la société). Mais le froid provoque aussi une sensation d'inconfort physique.

Dans sa signification la plus élémentaire, le froid fait référence à un climat nouveau auquel les personnages ne sont pas encore accoutumés ou ne le seront jamais. Donc, il renvoie tout d'abord à un déplacement géographique, mettant en confrontation la terre natale et le pays d'accueil.

Cette idée ressort dans *Le Ventre de l'Atlantique*. Les choix vestimentaires de la protagoniste qui vient d'arriver à Paris de Dakar, ne sont pas adéquats aux températures plus froides de la terre d'accueil : « Perchée sur mes hauts talons, je grelottais [...]. Ma jupe et mon décolleté, qui affrontaient agréablement les 30° C de Dakar, montraient maintenant leurs limites face aux 3° C parisiens »²³⁹. Cette surprise quelque peu gênante montre que le migrant pourrait bien ignorer certaines questions pratiques concernant sa destination, surtout si le désir de quitter sa terre natale prévaut sur toute autre considération. La différence dans le climat que l'immigré vit présage d'autres changements inattendus, la réalité ne correspondant pas à la vision idyllique du pays d'accueil que celui-ci avait avant de partir. Finalement, la remarque que la narratrice fait à propos de ses vêtements

²³⁸ Faïza Guène, *Du Rêve pour les oufs*, op. cit., p. 48.

²³⁹ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 203-204.

inappropriés traduit de manière visible l'idée que le personnage ne se sent pas à sa place, un sentiment qui dure le long de son séjour au pays d'accueil.

Le froid comme un indicateur de l'image fautive ou, au mieux, incomplète du pays d'accueil que le migrant a à l'esprit revient dans *Le Paradis du Nord* et *Le Mal de peau*. Dans le roman de Monique Ilboudo, Jean-François, un représentant des étudiants qui accueille Cathy à son arrivée à Paris, conseille à la nouvelle venue de s'acheter un manteau²⁴⁰ avant tout pour se préparer à l'hiver qui arrive. Les aperçus climatiques dans ce texte - le froid du pays d'accueil et la chaleur de la terre d'origine - servent aussi à consolider la division entre les deux grandes lignes du récit – celle concernant Cathy et celle ayant affaire à Sibila. Dans *Le Paradis du Nord*, le froid est le premier indice qui signale à Jojo que les on-dit sur la France ne sont pas tout à fait exacts²⁴¹.

Dans *La Forteresse*, les plans d'ensemble montrant des cadres naturels avec de la neige aident à situer le film. C'est l'hiver et on est au centre de Vallorbe, en Suisse, lieu de transit pour quelque deux cents immigrés venant de divers pays. Les références au froid sont déclenchées par les immigrés et aussi par les fonctionnaires. L'une des premières choses qu'un résident du centre explique est que le soleil réchauffe les chambres mais qu'il peut néanmoins faire froid. Ces paroles sont adressées à un nouveau-venu par le biais de qui le spectateur est introduit dans cet univers qui est nouveau pour les deux et elles s'imposent comme la première étape qui entame un processus d'adaptation multidimensionnel.

Chaque fois que l'extérieur du centre est filmé, c'est toujours avant le lever ou après le coucher du soleil. Dans ces plans, il apparaît comme un immeuble imposant, entouré par la nature qui offre protection, mais qui est austère et isolé. La lumière du crépuscule et de l'aube et l'obscurité de la nuit déclenchent une palette de couleurs neutres et amorties. Le blanc de la neige, les différentes nuances du gris du bâtiment, le vert foncé des arbres et le noir donnent l'impression que c'est un lieu abandonné, ce qui est encore plus renforcé par l'absence de musique. Les bruits naturels comme le cri des oiseaux et le hullement du vent corroborent cette idée d'isolement. Du dehors, tout laisse à penser que ces « blocs de béton secrets et

²⁴⁰ Monique Ilboudo, *Le Mal de peau*, op. cit., p. 19.

²⁴¹ Jean-Roger Essomba, *Le Paradis du Nord*, op. cit., p. 87.

hermétiques gardés à l'écart du monde »²⁴² sont sans vie. Le centre est vraiment dépeint comme un entre-deux où se rencontrent une série d'oppositions – incertitude et espoir, solidarité et méfiance, tranquillité et agitation, acceptation et rejet.

Dans le court roman de Faïza Guène, le mot « froid » figure plus de dix fois et le premier chapitre, intitulé « Le froid de la grande ville », débute par une réflexion sur les conditions climatiques : « Ça caille dans ce bled, le vent fait pleurer mes yeux et je cavale pour me réchauffer. Je me dis que je ne vis pas au bon endroit, que ce climat-là n'est pas pour moi, parce qu'au fond, ce n'est qu'une question de climat, et ce matin, le froid ouf de France me paralyse »²⁴³. Les effets du froid sur les sens ne peuvent pas être manqués. La peau picote et des larmes coulent des yeux de la narratrice. Poussée à l'extrême, la douleur physique peut conduire à l'état oppositionnel d'engourdissement physique, ce qui est évoqué par la référence à la paralysie. Cependant, cette raideur ne résulte pas en une insensibilité de la part d'Ahlème parce que, dans ce cadre, il est le résultat du tourment insupportable causé par l'impact du froid sur le corps.

De même, dans *Partir*, la sensation d'engourdissement n'est nullement apaisante. Le froid, petit à petit, atteint les corps des immigrés jusqu'à ce que, à la fin, la chair ne tient plus : « La fatigue a fini par gagner certains. Ce n'est rien, juste un peu de rhumatisme. C'est le froid de l'exil, un froid pernicieux, qui vous attaque en plein été, quand il fait chaud, vous vous levez et puis votre jambe droite vous lâche, [...] la tête est bien mais le corps ne suit plus [...] »²⁴⁴. Malgré l'effort et la résilience des immigrés, le chemin menant à une vie épanouie est coupé par une force qui débilite l'individu. Même le corps, le dernier support qui reste face à toutes les autres privations, abandonne l'immigré. L'engourdissement physique induit par le froid correspond à l'anxiété au niveau de l'esprit, qui est encore lucide mais qui ne peut pas stimuler le corps afin de provoquer une réaction. De plus, la fracture

²⁴² Fernand Melgar, « À propos du film » [in] *La Forteresse, un film de Fernand Melgar : Revue de presse*, [En ligne] http://www.laforteresse.ch/uploads/1253700127_Forteresse_revue%20de%20presse.pdf (page consultée le 8 octobre 2014).

²⁴³ Faïza Guène, *Du Rêve pour les oufs*, op. cit., p. 7.

²⁴⁴ Tahar Ben Jelloun, *Partir*, op. cit. p. 316.

détachant la jambe du corps fait allusion à la rupture qui sépare le migrant de la terre natale.

Le froid est envisagé comme une construction mentale qui mène à l'aliénation psychologique. Il vole la chaleur naturelle du corps, tout en envahissant et violant la vie. Celle-ci a toujours été associée à la chaleur et, dans ce contexte, le froid peut aussi faire référence à la mort. Étant implacable, il conditionne l'esprit humain à agir d'une façon répétitive et robotique, drainant l'être humain de sa volonté et de son autonomie. L'être humain est dépourvu de ce qui le fait vivre vraiment. Sous la domination inflexible de la privation, créée par des contraintes sociales de plus en plus rigides, la fragilité de l'homme augmente.

Le Froid du nord et la chaleur du sud

Au contraire, dans le pays d'origine, il y a une aisance rattachée au corps comme illustré dans *Le Ventre de l'Atlantique* quand la protagoniste se rappelle l'île de Niodior qu'elle a quittée pendant une décennie : « Voilà bientôt dix ans que j'ai quitté l'ombre des cocotiers. Heurtant le bitume, mes pieds emprisonnés se souviennent de leur liberté d'antan, de la caresse du sable chaud, de la morsure des coquillages, et des quelques piquûres d'épines qui ne faisaient que rappeler la présence de la vie jusqu'aux extrémités oubliées du corps »²⁴⁵. Dans ce passage, Fatou Diome donne l'image d'un esprit divisé qui enferme une dichotomie existentielle – le choix entre une existence soumise à des règles et des limitations, confortable mais restrictive, et une réalité anarchique et dangereuse qui permet la liberté individuelle résultant en une réalisation/satisfaction personnelle. Marcher sur l'asphalte de France suggère le confort mais élimine l'idée d'un épanouissement affectif. En France, Salie a accès à des commodités que sa famille, restée au pays, n'a pas. D'autre part, à Niodior, étant à l'aise avec une nature vivifiante, non sans ses hasards, l'esprit humain peut s'attendre à la réalisation de ses aspirations, avec le sentiment conséquent de décontraction, désinvolture et vigueur. Le corps est entièrement en synergie avec la nature environnante, qui au lieu de suffoquer, laisse fleurir les rêves.

²⁴⁵ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 13.

Le climat chaud est une des caractéristiques qui distingue le pays natal. Dans *Du Rêve pour les oufs*, la narratrice fait explicitement référence à la chaleur en évoquant l'Algérie : « Il y a quelque chose dans ce bled que je ne retrouverais nulle part ailleurs. L'atmosphère est spéciale, l'odeur aussi et surtout il fait chaud, peut-être un peu trop. Après tout, ce n'est qu'une question de climat et la chaleur de l'Algérie m'a anesthésiée »²⁴⁶. Le climat chaud, qui sert de toile de fond au cadre algérien, est accueillant. Les relations humaines et le sentiment d'appartenance sont symboliquement associés à la chaleur, signifiant l'acceptation du voyageur, du nouveau-venu ou du rapatrié dans la communauté. Cependant, le fait que la chaleur de l'Algérie est à la limite du supportable pour Ahlème suggère une entrée dans son pays natal quelque peu difficile, qualifiée par une sensation d'étouffement, ce qui met en évidence son déracinement.

Dans *Un Matin bonne heure*, Yaguine veut trouver un « travail d'intellectuel dans un pays réfrigéré ». Cette citation crée un parallélisme entre la différence de climat – la chaleur de la Guinée et les températures plus froides de l'Europe - et la différence concernant le type de travail disponible. L'aspiration à une profession enrichissante est exclusivement associée à l'Europe.

Le froid fait aussi référence aux conditions misérables dans lesquelles certains immigrants vivent dans le pays d'accueil. Dans le film documentaire d'Éléonore Yameogo, on assiste aux témoignages d'une bande de clandestins qui dorment dans la rue. Ils expliquent en détail le fait que sans carte de séjour, ils n'ont pas droit au travail légal et sans travail ils ne sont pas capables de payer un logement. La nuit, ils n'ont pas où aller se réfugier sauf au manège, en plein air. « La terre est gelée », dit l'un d'eux. Simplement, « tu as froid ». À l'arrière-plan, l'image du manège où ils s'abritent pendant la nuit, en or et allumé, crée un contraste puissant avec les propos des immigrants. Le lieu d'amusement et de divertissement, en accord avec les images romancées du glamour parisien, devient un refuge rudimentaire pour les sans-abri. Ce témoignage est suivi par une séquence qui est d'autant plus frappante par son caractère unique. La caméra effectue un mouvement circulaire autour de ces hommes. Ce tournage, accompagné d'une musique douce et à caractère nostalgique, souligne l'idée que le monde

²⁴⁶ Faïza Guène, *Du Rêve pour les oufs*, op. cit., p. 152.

continue mais ces immigrants restent dans une impasse. Ils ne peuvent pas sortir de cette misère qui semble infinie.

Geler dans l'insignifiance

Dans *Paris mon paradis*, la définition du froid s'élargit pour signifier et évoquer plusieurs aspects de la misère que les sans-papiers vivent. Le contraste avec le pays n'est pas seulement une affaire de climat. Non seulement les illusions de ces immigrants ont été démythifiées, mais ils se trouvent dans une situation pire que celle qu'ils ont laissée au pays d'origine: « À manger, à dormir, ça ne m'a jamais manqué à part lorsque j'arrive en France » avoue Shaba. Paradoxalement, la perception de la pauvreté du pays trouve sa réalisation dans la terre d'accueil avec toutes ses richesses et son luxe. La réalisatrice donne à voir une réalité où les deux côtés contrastants de Paris se heurtent. Les illusions d'une vie meilleure en Europe, illusions nourries aussi par tant d'années de colonisation et « médiées par une construction de la France comme un prototype culturel et civique à émuler »²⁴⁷, sont brisées.

Cette atmosphère froide symbolise donc l'irruption de la réalité et crée un contraste avec les souvenirs d'Ahlème de ses premiers jours à Ivry, période pendant laquelle les illusions d'une vie parfaite en France étaient encore intactes. Le froid, pendant cette première période, est perçu comme « air frais »²⁴⁸, une force revitalisante et revigorante, au lieu d'accablante. Mais l'air frais devient une froideur de plus en plus sentie, marquant la difficulté de s'intégrer et d'être accepté au pays d'accueil.

Au-delà du cadre physique, la froideur met l'accent sur l'indifférence dans laquelle vivent Ahlème, les membres de sa famille et d'autres personnes qui se trouvent dans la même situation qu'eux. C'est dans les régions échanrées de l'esprit, qui sont trop froides pour le confort humain, que vivent les membres le plus rejetés de la société, y compris les immigrants qui, dans la conscience collective,

²⁴⁷ Dominic Thomas, *Africa and France. Postcolonial Cultures, Migration, and Racism*, op. cit., p. 119. : «mediated through a construction of France as a cultural and civic prototype to be emulated». (La traduction est mienne.)

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 43.

sont habituellement considérés comme un fardeau économique. Les personnages de ce roman doivent supporter le déchirement d'une vie froide, sans connexions et empathie. Ces personnages sont assujettis à une vie de solitude. La malédiction évidente de l'ère de la migration est qu'elle intègre deux réalités essentiellement opposées qui sont la globalisation physique où les frontières étatiques semblent ne plus pouvoir tenir et l'exclusion et la suspicion dans et avec lesquelles les nouveaux-venus sont systématiquement rejetés et regardés.

Toutefois, la jeune protagoniste peut compter sur ses amies Nawel et Linda. Leurs rencontres et leur partage la « protège[nt] fort du dehors et de son froid »²⁴⁹. En d'autres termes, en plus de la douleur, le froid suggère l'idée de séparation. Dès lors, la souffrance doit être supportée à deux niveaux – la douleur corporelle et l'isolement. En ce qui concerne ce dernier, seul le contact humain peut offrir une mesure de protection contre l'abandon et la marginalisation. Le sanctuaire de soutien fourni par son amitié n'est pas une présence physique mais il est plutôt régi par les qualités durables d'une vie commune, d'une entente bénéfique et d'une ouverture vers l'autre qui est reçue positivement. Le froid ici s'oppose à la chaleur de l'amitié.

Comme une projection symbolique d'un état intérieur, le froid est aussi utilisé pour véhiculer l'indécision de Lydia, ou, au pire, son manque d'amour ou d'affection, envers Abdelkrim dans *L'Esquive*. Il montre qu'il n'y a pas vraiment de complicité et complémentarité entre ces deux jeunes et il devient une représentation des émotions de la jeune fille. Les plans courts font éclater cette indécision.

3.1.3 Le Corps malade

Les troubles psychologiques apparaissent souvent physiquement. Ce rapprochement entre la destruction physique et l'anéantissement psychologique est souligné dans *Agonies* : « Crever n'est pas spécifique au physique. L'intérieur peut aussi être concerné. Il existe également un état particulier où on ne sert pas de bouffe aux asticots et où la nuit ne s'est pas installée en soi, un état transitoire pendant

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 16.

lequel on a le sentiment de vivre alors qu'on est presque mort, ou on agonise sans s'en apercevoir »²⁵⁰.

Cet état d'insalubrité est véhiculé par la maladie ou la blessure qui figurent dans la plupart des œuvres. Dans *Partir*, la maladie que Malika contracte est significative. La pneumonie ne la laisse plus parler. Secouée par de forts épisodes de toux, « Malika redoutait la nuit. C'était le moment où elle toussait le plus. Elle toussait tellement qu'elle manquait parfois s'étouffer »²⁵¹. Cela renforce le silence de Malika et rappelle le fait que ses parents ont étouffé ses rêves d'étudier. La petite Malika se trouve dans une prison. Son corps ne lui donne pas l'occasion de s'évader de sa vie au Maroc puisqu'il est maintenant trop malade. De cette manière, son malheur corporel s'assimile au malheur psychologique qu'elle exprime de façon claire. De même, le malade dans le film *Harragas* de Merzak Allouache se trouve aussi dans une situation dramatique. Sa grippe empire et intensifie les conditions déjà rudes du voyage en pirogue vers l'Espagne et sert de mauvais présage. Chaque fois qu'il tousse, le spectateur anticipe son échec et sa mort. Toutefois, à part *Harragas*, dans les films, la maladie est rarement ou pas du tout illustrée, provoquant un désengagement émotionnel. Dans un tel scénario, exempté de la maladie, les réalisateurs éliminent la victimisation et l'héroïsme de leurs personnages, suggérant une réalité banale et frustrante, sans menace excessive mais aussi dépourvue de promesse.

Le corps malade n'est plus intégral et ne fonctionne pas comme il devrait. Son harmonie est brisée. Indépendamment du fait que la maladie est temporaire ou permanente, tant qu'elle persiste, son porteur ne peut pas être accepté entièrement à l'intérieur du groupe. Il reste à l'écart. Dans le monde postcolonial, les oppositions évidentes nées de la colonisation dépassent « les catégories usuelles d'aliénation sociale telles que maître/esclave, libre/ lié, gouvernant/gouverné »²⁵² et, dans les

²⁵⁰ Daniel Biyaoula, *Agonies*, *op. cit.*, p. 28.

²⁵¹ Tahar Ben Jelloun, *Partir*, *op. cit.*, p. 220.

²⁵² Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, *op. cit.*, p. 9. : « the usual categories of social alienation such as master/slave, free/bonded, ruler/ruled ». (La traduction est mienne.) Ces divisions binaires forment la base du raisonnement colonial et incorporent tous les aspects de la vie sous la domination occidentale. Edward Said traite du même sujet dans *Orientalism* où il explore la construction de l'orient dans l'imaginaire occidental. Edward W. Said, *Orientalism*, London, Penguin Group, 2003, « Penguin Classics », p. 40. : « The Oriental is irrational, depraved (fallen), childlike, 'different'; thus, the European is rational, virtuous, mature, 'normal' ».

œuvres, passent plutôt par la dichotomie sain/malade. En effet, les discours coloniaux voyaient l'autre comme malade, nécessitant et fournissant une raison pour l'intervention du colonisateur pour être guéri, non seulement physiquement, mais aussi moralement²⁵³.

Pourtant, les œuvres de notre corpus présentent une inversion parce que c'est dans le pays d'accueil, en Occident, que les personnages tombent malades et non pas en Afrique, qui dans la mentalité occidentale est perçue comme le site des maladies graves. En plus, l'image de l'Europe comme salubre est minée parce qu'en réalité elle est imparfaite. De cette façon, les références à la maladie remettent en cause l'utopie occidentale dans le sens où le parcours que les migrants entreprennent pour une vie meilleure trouve sa fin dans un lieu où ils succombent à la maladie, bien loin de leur paradis anticipé. Par exemple, dans le film de Christophe Ruggia, *Le Gone du Chaâba*, cette idée du paradis illusoire émane de la menace de la maladie causée par les conditions d'insalubrité et de pauvreté dans lesquelles la famille d'Omar vit. Dans une scène particulière, les enfants de la banlieue, poussés par les adultes, fouillent dans les déchets déchargés par un camion pour essayer de trouver de petits « trésors ». Quand l'un des enfants note que le jeune protagoniste s'est tailladé la main, il est prompt à dire qu'Omar pourrait attraper la maladie du remblai et mourir. L'impulsivité de cette remarque et le haussement d'épaules hâtif d'Omar témoignent de la quotidienneté de la possibilité de tomber malade. De plus, l'alternance, dans cette scène, des cris d'enfants et des silences souligne la non-appartenance de ceux-ci dans ce lieu dangereux et non hygiénique.

L'état fragile du corps malade montre métaphoriquement l'impuissance de l'individu dans la société. Le corps est instable tout comme la position du migrant dans la société d'accueil. Le malaise physique est généralement causé par l'invasion d'un parasite, évidemment indésirable. Transposée au phénomène de la migration, « [d]ans la conscience occidentale, la figure de l'immigré [...] représente le 'corps

²⁵³ Cette idée émerge aussi dans l'article *Security, Disease, Commerce : Ideologies of Postcolonial Global Health* : « In [the American and European colonialists'] imaginary, colonial public health was part of a larger 'civilizing mission', in which modern medical science would drive out primitive traditional therapeutics, freeing backward societies from the grip of irrationality and legitimating colonialism as an ultimately humanitarian project ». Nicholas B. King, « Security, Disease, Commerce. Ideologies of Postcolonial Global Health » [in] *Social Studies of Science*, Vol. 32, n° 5-6, p. 780.

étranger' archétypal qui peut ouvrir la voie à des maladies dangereuses et qui ne peut pas être incorporé dans 'l'organisme national' »²⁵⁴. De plus, le corps malade va à l'encontre d'une image de totalité et traduit un état d'incertitude. Effectivement, dans cet état, le corps se trouve en une position intermédiaire. Il est tiraillé entre la vie et la mort dans des cas extrêmes, tout comme l'identité de la personne qui se trouve entre deux cultures, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du monde occidental. Les personnages, dans *Partir* de Tahar Ben Jelloun, souffrent d'affections corporelles. L'exil et la distance de leur pays natal se sont transformés en une maladie métaphorique, menant à la dégénérescence physique, qui les a rendus faibles et frêles. Cette affliction est corroborée davantage par de véritables maux physiques qui, dans certains cas, ne sont pas nommés. Par exemple, la maladie de Miguel n'est jamais révélée. L'exil semble avoir démuni ce personnage de sa force de vie. Au début du roman, Miguel est dépeint comme un homme fort et majestueux mais vers la fin, il « marche en s'appuyant sur une canne »²⁵⁵, « son visage [...] marqué par la maladie »²⁵⁶, « le teint presque verdâtre »²⁵⁷. De même, Soumaya devient une écorce, séchée et flétrie, se cachant derrière son voile parce que « son corps [...] en quelques années a perdu tous ses charmes, [...] sa bouche [...] a perdu quelques dents »²⁵⁸.

Partout, dans la plupart des récits, les références à différentes maladies, sporadiquement incluses par ici et par là, abondent comme pour montrer à quel point la vie est éphémère. Dans *Loin de mon père* de Véronique Tadjo, il y a aussi maintes mentions de différents types de maladies. Le père de Nina avait du diabète, plusieurs de ses connaissances sont atteintes de maladies graves comme le cancer des os. D'autres personnes lui demandent une aide financière pour pouvoir se procurer des médicaments. Même le petit Koffi souffre de crises d'épilepsie. Dans *Agonies*, des maladies graves comme la « peste »²⁵⁹, la « lèpre »²⁶⁰,

²⁵⁴ Julie C. Nack Ngue, « Colonial Discourses of Disability and Normalization in Contemporary Francophone Immigrant Narratives » [in] *Wagadu: Intersecting Gender and Disability Perspectives in Rethinking Postcolonial Identities*, Vol. 4, été 2007, p. 35. : « [I]n Western consciousness, the figure of the immigrant [...] represents the archetypal 'foreign body' which can usher in dangerous maladies and which cannot be incorporated into the 'national body' ». (La traduction est mienne.)

²⁵⁵ Tahar Ben Jelloun, *Partir*, *op. cit.*, p. 317.

²⁵⁶ *Idem.*

²⁵⁷ *Idem.*

²⁵⁸ *Ibid.* p. 320.

²⁵⁹ Daniel Biyaoula, *Agonies*, *op. cit.*, p. 16.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 46.

l'« insomnie »²⁶¹, la sclérose²⁶², la « fièvre »²⁶³, des conditions affligeantes telles que l'ulcère²⁶⁴, l'« eczéma »²⁶⁵ et l'« apoplexie »²⁶⁶, et des états inquiétants comme le « coma »²⁶⁷ sont évoqués au hasard. On repère aussi la référence à l'anorexie²⁶⁸, à la mythomanie²⁶⁹ et à la dépression²⁷⁰ qui mettent en évidence un malaise très sérieux au niveau de l'esprit. L'anorexie en particulier semble très significative dans ce contexte, surtout parce qu'elle est citée dans plusieurs œuvres²⁷¹. Vue superficiellement, elle concerne l'aspect physique et met l'emphase sur la préoccupation des normes de beauté restrictives que la société impose. Accompagnée souvent de dysmorphie corporelle, l'anorexie provoque des dommages internes et peut être fatale. Ce comportement autodestructif est déclenché comme remède à un certain manque de contrôle ou, soutient Françoise Lionnet, au sentiment d'impuissance de l'individu dans le tissu social. Le sujet anorexique a une sensibilité accrue en ce qui concerne la dichotomie socratique qui envisage l'âme comme étant enfermée dans un cadre périssable dont les caprices et les humeurs fluctuent au-delà de la maîtrise de soi et nécessitent de l'autodiscipline: « Si notre image de soi diffère de manière significative de celle qui nous est offerte par la société, nous serons tentés d'exercer un niveau encore plus grand de contrôle sur le corps rebelle, de le punir par une variété de mortifications [...] »²⁷². L'anorexie reflète bien la lutte pour trouver son identité à travers l'idée de la perception d'une étrangeté physique puisque ce que l'on voit dans le miroir ne nous plaît pas. On ne se reconnaît pas. En outre, étant donné que l'anorexie dénote une relation malsaine avec la nourriture, dans ce contexte, celle-ci est assimilée à l'identité. La nourriture devient aussi importante pour la vie que l'identité.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 144.

²⁶² *Ibid.*, p. 215.

²⁶³ *Ibid.*, p. 217.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 39.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 71.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 37.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 57.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 89.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 168.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 89.

²⁷¹ L'anorexie est mentionnée dans *Du Rêve pour les oufs*, *Agonies*, et *Le Ventre de l'Atlantique*.

²⁷² Françoise Lionnet, *Postcolonial Representations. Women, Literature, Identity*, op. cit., p. 95. : « If our self-image differs significantly from the one given to us by society, we will be tempted to exercise an even greater level of control over the rebellious body, to punish it through a variety of mortifications [...] ». (La traduction est mienne.)

La Souffrance féminine

Dans ces récits, l'anorexie est exclusivement attachée à des femmes. Chez les auteurs qui militent pour la cause féminine, être femme est déjà souffrance. Dans *Agonies et Du Rêve pour les oufs*, les personnages féminins se donnent beaucoup de peine et font de grands efforts pour changer leur apparence physique, pour l'améliorer :

« Pareils que les arbres d'une forêt qu'il y avait comme produits à métré Teauchâ. Et sous des formes variées. Des gammes de crèmes et des savons pour que votre peau elle devînt claire, satinée, belle. Des gammes de crèmes pour maintenir cette clarté que vous vous donneriez un mal fou à acquérir, pour que votre peau claire elle fût toujours douce, et que votre homme n'allât pas voir ailleurs. Des gammes des crèmes pour que vos cheveux restasses défrisés jusqu'à ce que vous les laviez. Des gammes de crèmes pour que votre coiffure ne bougeât pas, qu'elle fût toujours pareille quand vous sortiriez du centre. Des gammes de crèmes pour que vos cheveux demeuraissent beaux, souples, pour qu'ils ne cassassent pas, qu'ils ne tombassent pas. Des gammes de crèmes pour éviter les croûtes sur le crâne, les pellicules. Des gammes de crèmes pour... bref, à métré Teauchâ on trouvait toute la panoplie des choses permettant au Noir d'être on ne sait quoi »²⁷³

Une opposition évidente est créée entre la cause enracinée du rejet – être une femme - et la superficialité – l'aspect externe et artificiel – qui est présentée comme le remède à cette maladie. La beauté cosmétique sert d'obstacle à l'exclusion. La répétition et l'hyperbole sont associées pour évoquer cette notion d'artificialité. En plus, le refus de soi se pervertit en un processus qui engendre faussement une nouvelle identité.

Ainsi cette transformation passe-t-elle souvent par un degré considérable de tourment et met-elle en exergue une forme de déni de soi. On ne se sent pas à l'aise dans notre corps : « Car il y en avait toujours et toujours de prochaine fois. Autrement vos défauts reprenaient vite le dessus. C'était comme une corne qui a élu domicile sur un orteil, ces défauts-là. Faut en prendre soin avant qu'elle repousse complètement. Sinon on ne la sent que trop. Mais après une consultation à métré Teauchâ, on n'y pensait pas à la prochaine fois, tant on était soulagé, tant on avait le cœur léger quand on s'en allait... »²⁷⁴.

²⁷³ *Ibid.*, p. 33-34.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 34.

En outre, un autre type de violence se manifeste, qui est plus nocive ; celle exercée par les hommes contre les femmes, exprimée en termes d'abus physique. Dans *La Fabrique de cérémonies*, le narrateur évoque l'image d'hommes qui prennent les poignets des femmes, « [...] comme si les poignets de femmes n'étaient fait que pour ça, attendre d'être capturés et retenus. Il n'y avait pas que le poignet, mais aussi les joues, la taille, les chevilles, le ventre... Tous ces hommes qui n'avaient jamais rien fait d'autre que découper, tous ces regards d'hommes sectionnant les corps de femmes à leur mesure »²⁷⁵. Qu'il soit violent ou pas, le point de vue des hommes sur la condition de leurs homologues féminins a été défini à travers une longue histoire de subjugation. La dominance masculine est exprimée en termes de possession totale et d'abus vis-à-vis de la femme, même dans la mesure de regarder le corps féminin comme des compartiments séparés qui performant des fonctions différentes au service des hommes. Dans cette citation, l'implication évidente est celle de blessure, exposée par les verbes « découper » et « sectionner ». Outre l'aspect de l'abus physique, il y a aussi un élément distinct ayant affaire à la suppression de l'auto-détermination de la femme, qui est exprimé par les verbes « capturer » et « retenir ». Cette position de faiblesse de la femme est encore renforcée par l'utilisation de la synecdoque par laquelle la figure féminine s'exprime en termes de parties, presque comme si l'on a à choisir un morceau de choix chez un boucher.

En contrepoint avec l'image donnée ci-dessus, la mère d'Edgar Fall apparaît comme une figure féminine qui prend en charge sa vie et ne se laisse pas dominer ou, au moins, essaie de montrer sa révolte vis-à-vis le pouvoir des hommes au moyen de petites actions banales qui ridiculisent le comportement des hommes à l'égard des femmes. Par exemple, lorsque des hommes passent la nuit chez elle, elle prend leurs chaussures et les cache. De plus, à chaque fois que M. Halo lui prend le poignet, elle sort un couteau et bien qu'elle ne l'utilise pas, ce geste symbolise un acte de défense et de défiance.

Les femmes sont constamment minées par la menace d'un abus flagrant. Cette dégradation, illustrée en termes de violation physique et identitaire, montre

²⁷⁵ Kossi Efoui, *La Fabrique de cérémonies*, op. cit., p. 129.

que la violence non seulement provoque des dommages corporels mais infeste et abîme l'identité féminine.

Le chômage et l'exploitation : le corps en crise

Le phénomène de la maladie associée au travail est aussi souligné chez Faïza Guène. En effet, le mal-être du corps est un thème récurrent dans son œuvre. Dans *Du Rêve pour les oufs*, le père d'Ahlème est rendu infirme à cause d'un accident de travail qu'il a eu en France. Bien que les blessures du corps ne fussent pas graves – « [...] le corps n'avait rien de bien méchant, deux ou trois côtes cassées et une entorse ridicule à la cheville »²⁷⁶ - la collision de sa tête avec la solive lui a procuré des dommages plus sérieux et moins temporaires, qui l'ont empêché de retourner au travail. Dès lors, sa vie est devenue anodine.

La perte du travail est égale à la perte d'un élément crucial se rapportant aux relations sociales. Le travail est une partie intégrante de la vie de l'homme et de son identité. Donc, la perte du travail se lit comme un exil dans l'exil. On se renferme sur soi-même. Notons que dans *Paris mon paradis*, Traoré, qui a eu un accident de travail en France et qui ne peut plus travailler, livre son témoignage quand il est tout seul. Par contre, les autres personnages sont souvent filmés en groupe ou par deux. Le chômage et l'isolement sont des obstacles à la chaleur de la vie communautaire. Dans un tel état, l'individu risque de perdre son autonomie et doit compter sur la charité de ses compagnons. C'est exactement la situation de Traoré qui dépend de la générosité d'autres personnes pour avoir de la nourriture.

Cette idée est aussi exposée par Anne Schneider. Dans son ouvrage *La Littérature de jeunesse migrante*, elle illustre le fait que « lorsque le travailleur perd son travail, il devient un être anti-social, il est considéré comme étant dépossédé symboliquement d'un mode d'existence dans la société »²⁷⁷. Depuis l'accident et le chômage, le père d'Ahlème passe toute sa journée dans la maison, devant la télévision qui gouverne sa vie. Son contact humain s'est réduit à des conversations

²⁷⁶ Faïza Guène, *Du rêve pour les oufs*, op. cit., p. 28.

²⁷⁷ Anne Schneider, *La littérature de jeunesse migrante. Récits d'immigration de l'Algérie à la France*, op. cit., p. 127.

avec sa fille mais, même pendant ces brefs moments de communication, il ne prête pas attention aux propos d'Ahlème et semble être dans un monde à part.

Le travail assume une contre-position par rapport au statut de l'immigré vu qu'il devient « une forme de sociabilité et de contre-don qui justifie la place de l'immigré dans la société »²⁷⁸. Donc, l'intégration peut s'accomplir par le moyen du travail, mais cette peinture idyllique de ce dernier au pays d'accueil est brisée. En effet, certains auteurs et réalisateurs représentent le travail comme précaire, où les accidents sont des occurrences communes et la blessure est typique. Au lieu de faciliter leur entrée dans le marché du travail, le bagage éducatif et scolaire des immigrants au pays d'accueil ne compte pas et n'augmente pas leurs chances de trouver un emploi stable. Cette idée ressort dans *Paris mon Paradis* avec la prostitution de l'amie de Bintou, et aussi dans *Le Ventre de l'Atlantique* lors du séjour de Moussa en France. Après avoir failli entrer dans une équipe de football prestigieuse, Moussa a dû travailler illégalement et péniblement pour rembourser son « sponsor ».

3.1.4 *Corpus Mundi*

En élargissant notre réflexion sur la santé corporelle, on peut lire cette focalisation sur la maladie à un niveau social et national. Le mal-être du corps est véhiculé pour évoquer le malheur de toute une nation qui va à la dérive à cause de la discrimination, du racisme et de l'exclusion.

Une technique largement employée, présentant des variations subtiles, pour évoquer un état de malaise répandu est la représentation d'un monde « pourri », une contamination de l'environnement qui mène à une évocation émouvante de la souffrance physique. Dans le contexte migratoire, l'emploi de détails géographiques est un aspect fondamental à considérer. Comme une projection métaphorique de tension et d'effort, il sert d'appui à l'évocation de la gêne physique dont les migrants peuvent souffrir. De plus, l'environnement a toujours occupé une position centrale dans les théories postcoloniales:

« Le lieu a toujours eu une grande importance dans les théories postcoloniales, mais la question plus matérielle et globale de l'environnementalisme est un aspect important et croissant de ce

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 129.

concept. La destruction de l'environnement a été l'un des aspects les plus nuisibles de l'industrialisation occidentale. Le fait que la course pour la modernisation a incité les pays en développement à détruire leurs propres environnements, maintenant sous le regard désapprobateur de l'ouest hypocrite, est une preuve supplémentaire de l'importance continue d'une analyse postcoloniale de crises globales. [...] Les études postcoloniales ont donc été inévitablement imbriquées dans des questions environnementales, particulièrement en termes de relations entre les êtres humains et le lieu »²⁷⁹.

Il ne s'agit pas seulement de la destruction de cadres naturels au profit de l'économie, mais aussi de la détérioration de villes comme dans *Loin de mon père*. La ville, lieu central de l'avancement matériel et du progrès, se révèle être protéiforme parce que, pour les personnages de nos œuvres, la ville est invariablement un lieu de misère, de saleté et de menaces. Dans l'œuvre de Véronique Tadjo, Nina réfléchit au sujet de sa terre natale en remarquant des déchets dans la rue quand elle y retourne : « La ville s'abîme, se détériore, pensa-t-elle, forcée de contourner un tas d'immondices sur son chemin. Les gens aussi. Ils semblaient étouffés, éreintés par l'air vicié »²⁸⁰. Le milieu urbain est clairement dépourvu des qualités physiques, climatiques et sociales qui soutiennent la vie humaine. Cela émerge du choix particulier de détails descriptifs qui génèrent l'idée d'une existence pénible et lourde. Les dommages faits à l'environnement affectent aussi les hommes. L'air que les gens respirent se transforme en un poison.

Kossi Efoui aussi fait un rapprochement entre l'homme et l'environnement. Dans *La Fabrique de cérémonies*, il donne à voir un tableau morne de son pays d'origine. C'est une terre en ruines, ravagée et délaissée, une « vaste étendue de terre ocre avec ses crevasses, ses dunes latéritiques maigrissant au soleil, avec ses méplats où subsistent des squelettes de huttes dressant leur ossature fourchue et calcinée vers un ciel enflé, pendouillant, outre suspendu. Des pieux surgissant du sol [...], d'une noirceur telle qu'on les croirait trempés de la matière même des

²⁷⁹ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, op. cit., p. 213. : « Place has always been of great importance to post-colonial theory, but the more material and global issue of environmentalism is an important and growing aspect of this concept. The destruction of the environment has been one of the most damaging aspects of Western industrialization. The fact that the scramble for modernization has enticed developing countries into a destruction of their own environments , now under the disapproving gaze of a hypocritical West, , is further evidence of the continuing importance of a post-colonial analysis of global crises. [...] Post-colonial studies, then, have inevitably been imbricated in environmental issues, particularly in terms of relationships between humans and place ». (La traduction est mienne.)

²⁸⁰ Véronique Tadjo, *Loin de mon père*, op. cit., p. 154.

ténèbres souterraines d'où il jaillissent pour défier le soleil, pour trancher par fentes obscures dans la clarté du jour »²⁸¹. Dans ce passage, le paysage est terriblement dégradé, donnant l'impression d'une friche désertée. Sa représentation en termes d'un être humain sous-alimenté est encore plus révélatrice. Cette analogie saisit d'une manière puissante les effets dévastateurs de la guerre et rassemble les aspects humains et géophysiques. La terre et le peuple se confondent. Le pays est blessé. L'idée que l'environnement se voit infliger des souffrances, tout comme l'être humain, suggère que la guerre est simultanément déshumanisante et contre nature. Cette impression est encore renforcée par son lien évident avec la question du mal qui émerge par le biais de la référence à l'obscurité envahissante. Dans un tel scénario, la vie semble exclue, sans aucun espoir de régénération. En fait, l'aridité squelettique et la teinte brunâtre qui enserrent la description exhibent l'idée qu'il n'y a pas d'échappatoire à la mort.

La « santé » nationale est en péril. Ceci est clairement mis en exergue dans *Loin de mon père* lorsque la narratrice parle de la mort prématurée de sa mère : « Elle ne connut pas les signes de l'intolérance, le rejet de l'Autre. Elle ne connut pas le coup d'État, la peur, les remous et les gouvernements successifs. L'arrivée des rebelles. La partition. Une énorme césarienne dans le ventre du pays »²⁸². La guerre fissure le pays, résultant dans une plaie béante qui donne naissance à une instabilité accrue. Nina, qui s'était exilée de la Côte d'Ivoire, trouve sa terre d'origine en un état déplorable en y retournant : « Le pays n'était plus le même. La guerre l'avait balaféré, défiguré, blessé »²⁸³.

En effet, dans *Loin de mon père*, on repère un mouvement inverse où « [l]a crise de l'État-nation a pris le relais sur la sphère domestique »²⁸⁴, ce qui fait écho aux propos d'Homi Bhabha dans *The Location of Culture* : « Les recoins de l'espace domestique deviennent des sites pour les invasions les plus complexes de l'histoire. Dans ce déplacement, les frontières entre le chez soi et le monde deviennent confuses ; et, étrangement, le privé et le public deviennent des parties

²⁸¹ Kossi Efoui, *La Fabrique de cérémonies*, op. cit., p. 70.

²⁸² Véronique Tadjo, *Loin de mon père*, op. cit., p. 138.

²⁸³ *Idem*.

²⁸⁴ Anna-Leena Toivanen, « Diasporic romances gone bad: Impossible returns to Africa in Myriam Warner-Vieyra's *Juletane*, Buchi Emecheta's *Kehinde* and Véronique Tadjo's *Loin de Mon Père* » [in] *Journal of Postcolonial Writing*, op. cit., p. 441. : « The crisis of the nation state has taken over the domestic sphere » (La traduction est mienne.)

intégrantes, forçant sur nous une vision qui est aussi divisée qu'elle est déroutante »²⁸⁵. Au sein de la société, chaque individu occupe un espace personnel qui est considéré comme sacré et inviolable. Néanmoins, cette alcôve privée n'est pas à l'abri des bouleversements sociaux externes qui l'envahissent. La menace de la guerre civile s'infiltré dans la maison de la famille de Nina. Les milices viennent souvent à la maison et sont présentes aux funérailles de son père, un évènement qui est tout d'abord intime et familial. Mais étant donné que son père était une figure politique, l'enterrement doit être retardé. La perte est multidimensionnelle, donnant naissance à un sentiment d'inhospitalité. C'est ce que ressent Nina qui, déjà lors de son atterrissage à l'aéroport de sa terre natale, est accueillie avec un air de soupçon, quand elle est interrogée au sujet de son séjour en Côte d'Ivoire par un milicien en charge de l'immigration. Ce sentiment est renforcé par l'absence d'un point de référence fixe. À ce propos, le concept du chez soi se dissout progressivement et cède sa place à un espace peu familier avec lequel le sujet ne s'identifie pas²⁸⁶.

La primauté du droit annulée: abus corporels

Une autre facette de la violence est celle accomplie par l'État. Nous entendons par violences d'État « toutes celles qui sont exercées, non seulement sous la responsabilité de l'État, mais également par des agents recrutés par ses soins et qui prétendent exercer son autorité en toute légitimité »²⁸⁷. La brutalité excessive pratiquée par des gens censés protéger les membres de la société est choquante et souligne l'idée d'une réalité déformée et cauchemardesque. Dans les œuvres que nous étudions, la police semble adopter un comportement brutal envers les immigrés ou les individus dont les parents sont des immigrés seulement parce que ces derniers sont perçus comme des étrangers dangereux.

Tel est le cas des policiers dans *L'Esquive*, *Paris mon paradis* et *Partir*. Dans ces trois œuvres, la violence est le produit de stéréotypes où la victime est vue

²⁸⁵ Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Londres et New York, Routledge, 1994, p. 13. : «The recesses of the domestic space become sites for history's most intricate invasions. In that displacement, the borders between home and world become confused; and, uncannily, the private and the public become part of each other, forcing upon us a vision that is as divided as it is disorienting ». (La traduction est mienne.)

²⁸⁶ Homi Bhabha appelle ce sentiment « unhomeliness ». *Idem*.

²⁸⁷ Mamadou Kalidou Ba, *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010)*. *De la narration de la violence à la violence narrative*, op. cit., p. 95.

comme un intrus qui suscite de la suspicion. Ironiquement, la violence est utilisée pour prévenir et limiter une menace supposée. Abdellatif Kechiche donne à voir une séquence très chaotique où les mouvements brusques de la caméra exhibent à la fois l'agressivité de la police et la confusion et la peur des adolescents. Les agents de la police se montrent très durs envers ceux-ci et se comportent comme des automates. Le dialogue entre eux et les adolescents est guindé et la violence de leurs paroles et de leurs actes ne s'explique absolument pas par le comportement assez tranquille des jeunes. Les actions des policiers semblent être robotiques. C'est comme s'ils suivaient un code prescrit de gestes et de paroles, ce qui pourrait montrer qu'ils sont aussi dans une position qui est imposée par la société. La procédure représentée dans le film – appelée palpation – est un phénomène quotidien, explique le réalisateur, et c'est pour cette raison qu'il l'a incluse dans son œuvre. Autre dispositif pour attirer l'attention du spectateur sur la quotidienneté de cet événement : la séquence de violence se termine par un arrêt brusque et les plans subséquents sont consacrés au spectacle scolaire. Les conséquences de l'acte violent ne sont pas montrées comme si le tout était normal et naturel. Donc la vie continue mais rien ne change ou s'améliore. On passe d'un événement pénible et ahurissant à la vie de tous les jours sans transition, comme si de rien n'était²⁸⁸.

Dans *L'Esquive* et *Paris mon paradis*, les réalisateurs prennent donc du recul envers la violence physique. Tandis que l'un choisit une représentation moins directe et plus oblique, l'autre établit une distance par l'emprunt d'images. Dans le documentaire d'Éléonore Yameogo, la violence est montrée dans tous ses détails bruts mais l'origine de cette séquence est clairement notée par mention écrite. Étant en soi un documentaire, montrant des faits réels, *Paris mon paradis*, par le biais de cet épisode, engendre un espace objectif qui, tout en attestant la véracité de l'incident, distancierait la réalisatrice d'une implication personnelle. La source du métrage est ouvertement reconnue au moment de sa visualisation et non plus tard, dans le générique. Évidemment, Yameogo ne cherche pas à évoquer une position morale ou un jugement. Cependant, cette approche véhicule l'attitude générale du monde occidental dans lequel il y a une fente entre l'acceptation rationnelle de la

²⁸⁸ Voir Analyse filmique 4 : Coupable jusqu'à preuve du contraire.

vérité et le manque d'implication émotionnelle, une implication qui engagerait la conscience collective occidentale à affronter ses propres abus.

Dans les deux films, l'utilisation d'une caméra à l'épaule prête de l'authenticité et un sentiment d'urgence. Cette technique de tournage crée l'impression que l'élément de subjectivité est remplacé par une vision apparemment objective. Le spectateur perçoit les scènes concernées comme entièrement dépourvues d'éléments fictifs.

3.1.5 Corps périssables

La souffrance physique devient une représentation discernable et culturellement universelle du trouble et de l'agitation intérieurs. La douleur corporelle est ressentie par tout le monde. En dépit de cela, la souffrance physique relative à l'expérience de la migration dans ces œuvres est plus insidieuse et ouvertement moins visible. Comme nous l'avons souligné, elle est évoquée indirectement, ses contours sont flous et il est difficile de discerner d'où elle naît exactement. Tandis que, d'une part, cela renvoie la violence corporelle à une position moins principale dans les récits et les films, d'autre part, cela la rend complexe, mystérieuse, répandue et, par conséquent, insurmontable et dangereuse. Elle devient une présence oppressante et contraignante qui dure, qui s'ajoute aux problèmes moraux et les augmente, les intensifie. La reproduction des événements de violence produits de l'expérience migratoire dans tous leurs détails est abolie au profit de la représentation d'une « violence du quotidien »²⁸⁹, qui est plus floue et mouvante. Les images des noyés entraînés par les vagues sur une plage ou des corps étendus sur le sable dans le désert ont envahi nos écrans et saturé la conscience du spectateur, qui les conçoit comme des occurrences malheureuses et tristes se passant très loin. Elles ne réussissent pas à engager le destinataire et surtout elles réduisent la souffrance vécue par les victimes à quelques secondes.

Bien que les œuvres soient dominées par cette atmosphère générale funeste et sombre, elles sont ponctuées par des épisodes de violence plus forts, qui sont plus développés et qui se superposent aux sensations globales. Ces épisodes concernent

²⁸⁹Isaac Bazié et Hans-Jürgen Lüsebrink (Éds.), *Violences postcoloniales : représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Berlin, Éditions Lit Verlag, 2011, p. 29.

la mort et se situent ou au début, ou à la fin de l'œuvre, éliminant toute notion d'espoir et prêtant de la pesanteur à l'histoire qui est racontée. Un décès placé au dénouement éteint toute promesse pour l'avenir, tandis que la mort au début conditionne le reste de l'œuvre. C'est le cas des films *Harragas* et *Un Matin bonne heure* et *Africa Paradis*, et des romans *Le Mal de peau*, *Agonies* et *Partir*. Dans *Le Mal de peau* et *Partir*, le protagoniste meurt à la fin, avant de retourner au pays d'origine.

Merzak Allouache caractérise son film par un début brutal. *Harragas* s'ouvre sur une scène montrant un corps pendu qui apparaît deux fois. La première fois, le lent travelling de bas en haut, montrant d'abord les pieds de la victime et allant jusqu'à sa tête, permet aux spectateurs d'assimiler ce début choquant. Même si on n'a aucune indication sur le lieu où se trouve le corps, le son hors-champ de vagues le situe près de la mer. Ce cadre est confirmé dans la seconde séquence. Dans les deux instants, la mort est rendue d'autant plus poignante par les effets sonores - le son de la corde qui supporte le poids du corps et la sonnerie invasive d'un téléphone. Tous deux soulignent le fait que la vie est finie. Tandis que les plans montrant le cadavre d'Omar sont caractérisés par l'immobilité, le silence, l'obscurité et bien évidemment la mort, les plans qui séparent ceux-ci sont pleins de mouvement, de bruit, de musique, de lumière et finalement de vie. La comparaison est d'autant plus féconde qu'elle fait heurter d'une part un personnage dans un endroit clos et de l'autre une foule agglomérée dans une sorte de place. Rester au pays signifie s'abandonner à la mort. En plaçant ce décès au début du film, Allouache ne donne pas l'occasion au spectateur de se familiariser avec les raisons qui ont poussé Omar à se donner la mort. Ce suicide est capital parce qu'il illustre bien une des idées principales du film – les hommes qui décident de partir n'ont pas de choix : « Si je pars, je meurs. Si je ne pars pas, je meurs. Alors je pars sans partir et je meurs ». L'immuabilité du résultat montre une souffrance qui dure. Ce piège est dédoublé par un effet de symétrie. Le hangar dans lequel git le corps d'Omar rappelle celui qui abrite un groupe de brûleurs, prêts pour partir.

Le Cas de *La Fabrique de cérémonies*

La Fabrique de cérémonies explore explicitement des thèmes plus obscurs que les autres œuvres et pour cette raison, il convient de nous interroger sur les implications sous-jacentes. Dans ce roman, la représentation de la violence sur le corps humain est très graphique.

Généralement, les épisodes tragiques comme conflits, guerres et génocides, en étant transposés à l'écran ou à l'écrit, sont reliés à un lieu distinct et à une date plus ou moins précise par un souci d'authenticité de la part de l'artiste. Toutefois, dans notre corpus, les événements violents sont nimbés d'une aura de mystère, et cela non seulement en ce qui concerne les dates, mais aussi par rapport aux circonstances dans lesquelles ils se déroulent.

Dans *La Fabrique de cérémonies*, Kossi Efoui mentionne le cadavre que le groupe de voyageurs trouve dans une clairière et les attaques cruelles de l'armée des hommes-panthères qui essaient de détruire les rebelles, appelés « sauterelles ». Le fait que l'identité de deux factions n'est pas révélée engendre une sensation de confusion qui est corroborée par les phrases interrompues dans la citation suivante :

« Tu sais peut-être ce qu'on va te... Je n'ai pas photographié ce que j'ai vu, une silhouette plutôt biche que garçon cassé en deux, les mains prenant appui sur les genoux, et l'homme-panthère qui tient dans une main un pneu de voiture, et l'homme-panthère qui a devant lui un bidon et changement de pose, l'homme-panthère qui tient le pneu au-dessus de la tête du jeune garçon, l'homme-panthère qui a la main dans la poche, qui sort la main de la poche, qui a une grosse boîte d'allumettes, entre deux doigts et changement de pose, l'homme-panthère penché sur le bidon, les doigts recourbés sur le bouchon et tu sais peut-être ce qu'on va te... Et le jeune garçon avec son collier meurtrier autour du cou : un pneu arrosé d'essence et dix hommes-panthères sachant chasser avec l'imperturbable masque de couvaion tranquille »²⁹⁰.

Les images sont offertes comme une série d'instantanés. Les gestes du bourreau apparaissent comme saccadés et discontinus, interrompus par un « changement de pose » délibéré comme s'il s'agissait d'une mise en scène théâtrale ou cinématographique. Par conséquent, avec ces arrêts, le lecteur dédie son attention à tous les détails, n'en laissant échapper aucun. Cela donne l'impression que ce qui se passe est artificiel et arrangé. De plus, le narrateur voit tout cela à travers son appareil photo, ce qui l'éloigne encore plus de la réalité : « Les décrochages

²⁹⁰ Kossi Efoui, *La Fabrique de cérémonies*, op. cit., p. 105.

détournent ainsi le regard du lecteur de scènes particulièrement difficiles tout en ajoutant à l'impression que l'horreur dépasse ici les pouvoirs de la fiction. Ces arrêts sur images attirent l'attention non seulement sur l'indicible, mais sur l'infigurable d'une violence dont même le narrateur s'abstrait en s'interrogeant sur sa 'réalité' ». ²⁹¹ En laissant ces lacunes ouvertes à l'imagination du lecteur, l'auteur évite de tracer des frontières sur l'expansion de la violence et la régression de la civilisation, ce qui est renforcé par l'emploi de la métaphore animalière : « Les images et les motifs liés au monde des animaux fonctionnent à un niveau symbolique pour véhiculer l'idée que les bouleversements sociaux ont une dimension largement sous humaine à cause de laquelle les possibilités d'enrichissement humain et de développement sont très éloignées » ²⁹². Ce roman traite du retour d'Edgar Fall au pays natal. Il s'agit d'un retour à un passé traumatique. Le parcours du protagoniste ne le mène pas à un univers qu'il identifie mais, au contraire, aboutit en une confusion totale. Tout est étrange. Le territoire est déterritorialisé. Personnage déjà égaré dans sa vie à Paris, Edgar est confronté à encore plus d'égarément et doit reconstruire son histoire personnelle et celle du pays par le biais de ses souvenirs. Dans ce cas, le retour est un choc pour lui, comme pour Nina dans *Loin de mon père*. Au lieu d'offrir de la résolution, il ouvre la voie à une réévaluation identitaire et à un questionnement existentiel.

Dans ce climat lugubre, la mort est omniprésente. En effet, c'est un lieu qui est encore marqué par les spectres de souffrances passées, soit collectives, soit personnelles. Pourtant, rien n'est dit clairement et directement. En ce qui concerne les événements tragiques se rapportant à tout le pays, les traces de violence sont indiquées obliquement, par les multiples descriptions du Monument de l'An I de Paix – qui, par son nom même, implique l'idée de guerre –, et les références aux exécutions publiques et aux pendaisons. Ces symboles violents et leur signification découlent des éléments matériels qui se trouvent sur la route du protagoniste et qui font partie de l'environnement – les statues commémorant la fin de la guerre, les poteaux qui soutenaient le poids des condamnés, les cassures dans le sol créées par

²⁹¹ Caroline Giguère, « L'indicible dans *La Polka* et *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efovi : jeux de masques et de coulisses » [in] *Interférences littéraires*, Nouvelle série, n° 4, « Indicible et littéarité », mai 2010, p.137.

²⁹² Anabel Apap, *Écrire l'indicible : la tragédie du Rwanda vue par le collectif « Écrire par devoir de mémoire »*, Mémoire de maîtrise, Université de Malte, février 2013, p. 135.

« les mines de naguère »²⁹³. Tous ces objets apparemment sans importance sont lourds de connotations et rappellent des moments de souffrance qui ne peuvent pas être esquivés.

Au niveau de souvenirs douloureux ayant affaire à la vie d'Edgar Fall et se déroulant dans sa terre natale, la mort du frère aîné du protagoniste figure comme exemple proéminent. Cet incident est rappelé plusieurs fois dans le récit mais, à chaque fois qu'il est évoqué, il lui est attribué une cause différente, comme s'il s'agissait de plusieurs morts et non pas d'une seule. Tantôt ce sont le « tétanos et autres pourritures »²⁹⁴ qui ont emporté le garçon, tantôt une « intoxication, [des] toux grasses et autres salissures »²⁹⁵, tantôt la « malaria, [le] bérubéri, [le] kwashiorkor, [la] fièvre jaune, [un] souffle au cœur, [des] vermoulores et autres fragilités »²⁹⁶. La mort peut certainement advenir comme conséquence de nombreuses causes mais le résultat reste invariablement le même. Néanmoins, étonnamment, les différentes causes menant à la fin de la vie sont appliquées à la même personne. En « tuant » le même personnage par de nombreuses maladies, l'auteur fait allusion à l'inévitabilité universelle de la mort. Bien que la certitude du lecteur au sujet de la vraie cause de la mort reste insatisfaite, la suggestion dominante est que l'on ne peut pas échapper au résultat final. Les multiples maladies évoquent avec force la vulnérabilité et la fragilité de la vie humaine. Ce qui ne peut pas être réalisé par telle maladie, est achevé par une autre, possiblement plus douloureuse et déchirante, formant ainsi une spirale sans fin conduisant à la mort.

Aujourd'hui, on est devenu presque immunisé à la violence tant elle est gratuite, quotidienne, exploitée et même privilégiée par les médias. Cette réalité accablante nécessite des mesures extrêmes pour être dite et accentuée. Pour cet auteur, il n'est pas question de trouver les mots adéquats et appropriés pour dire la violence. Il s'exprime avec franchise. Il s'agit d'une expérience de lecture qui n'offre pas de soulagement et de relâche. À des instants, le lecteur se trouve mal à

²⁹³ *Ibid.*, p. 59.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 22.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 136.

l'aise et éprouve une certaine angoisse puisque le monde dépeint par ces auteurs est, au mieux, obscur et au pire, fataliste.

L'écriture devient alors un moyen de se débarrasser du trauma du vécu personnel des auteurs. Par contre, les cinéastes sont poussés par la motivation de montrer la vérité sans qu'elle soit cachée ou entravée par l'horreur de la violence.

Le motif de l'anéantissement graduel ou soudain du corps humain, sous toutes ses formes, revient dans toutes les œuvres. Le corps figure comme un site universel de « réception », qui subit des outrances, mais aussi de communication puisqu'il projette avec immédiateté et urgence le malaise intérieur de l'homme. Le froid, et tout ce qu'il symbolise, paralyse le migrant qui, socialement, se trouve dans un état de stase. Arrivé à sa destination, qu'il pense connaître à travers l'héritage colonial, ce dernier est trahi. La maladie devient un reflet psychosomatique du traumatisme de l'exil et engendre un déséquilibre physique et psychologique qui mène à une perte de repères aux niveaux social (collectif) et identitaire (personnel). La matérialité du corps met en exergue ses faiblesses et sa finitude. Sa fin est à la fois l'échec d'une intégration réussie au pays d'accueil et un passage nécessaire pour la liberté.

3.1.6 Analyse filmique 4 : Coupable jusqu'à preuve du contraire

Film : *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche

Séquence : Le contrôle policier

Plans analysés : 1-118

Durée : 5' 41''

L'individu qui est perçu comme l'Autre entre souvent dans un rapport de surveillance et de suspicion avec la société dominante. Son altérité fait de lui un criminel et son existence devient une menace. Cela est clairement observable lorsque le sujet se heurte aux forces de l'ordre.

Ces plans particuliers, tirés de *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche, exhibent un épisode de violence policière. Ils ressortent parmi les autres scènes de violence offertes par les films de notre corpus parce qu'ils créent une dissonance remarquable à deux niveaux. Dans le contexte du film entier, ils jurent avec les séquences qui les entourent. La confrontation avec la police est explosive et intense tandis que le reste du film offre un climat moins tendu²⁹⁷, ce qui produit une première discontinuité. De surcroît, dans cette séquence, l'agressivité et les mesures sévères des agents de police sont démesurées et pas du tout compatibles avec le comportement des victimes. Il s'agit d'une violence injustifiée qui est provoquée par des stéréotypes concernant la figure de l'Autre.

Par quels procédés Abdellatif Kechiche montre-t-il la violence policière déchaînée contre l'Autre ? Quelles impressions cette représentation transmet-elle ?

L'Intrusion de la police

Les plans que nous analysons se situent presque à la fin du film, à 99' 9'' du début. Krimo est amoureux de Lydia mais celle-ci est incertaine de ce qu'elle

²⁹⁷ Les conflits entre les protagonistes, bien qu'ils figurent considérablement dans le film, ne sont pas comparables à cet épisode hautement violent, ne serait-ce que par le fait qu'ils opposent des camarades et non des jeunes, d'une part, et des adultes de l'autre. De plus, les jeunes se réconcilient facilement après leurs différends tandis que la confrontation avec la police s'aggrave au fur et à mesure du contrôle.

ressent envers lui et l'esquive. Alors Fathi, irrité face à la situation, organise une rencontre entre les deux pour que Lydia puisse donner une réponse définitive à Krimo. Cette rencontre a lieu dans un endroit isolé et tranquille, loin des immeubles de la cité où habitent les jeunes et propice au dialogue. Fathi et Krimo arrivent en voiture et trouvent Lydia et ses deux amis, Frida et Nanou, qui les attendent. Tandis que Krimo et Lydia s'installent dans la voiture, les autres se mettent un peu à l'écart et suivent du regard ce qui se passe. C'est à ce moment que les policiers entrent en scène.



Plan 1

L'arrivée de la police véhicule l'idée d'une intrusion. Le premier plan de la séquence montre Lydia et Krimo dans la voiture de Fathi. L'échelle, qui élimine les environs et encadre seulement le haut du véhicule, suggère un espace clos et privé et évoque l'image d'une bulle, un lieu où les jeunes peuvent baisser la garde et se confier mutuellement sans l'influence de leurs pairs.

La première indication d'une violation est transmise par le son du moteur d'un véhicule qui chevauche la musique faible couvrant ce plan et les précédents. Puis, une voiture apparaît, que les jeunes n'aperçoivent pas immédiatement, et se gare juste derrière la voiture de Fathi. Le spectateur voit cette deuxième voiture à travers les vitres de la première. La place de celle-là sur l'écran - au centre, entre Lydia, qui est à gauche, et Krimo, qui est à droite - souligne davantage l'idée d'intrusion. Initialement, l'identité des nouveaux arrivants n'est pas dévoilée. Ce sont Fathi, Frida et Nanou qui constatent en premier lieu la présence de la police

(plan 4) et la situation commence à dégénérer lorsque Krimeo et Lydia remarquent les agents qui s'approchent (plans 5 et 6).



Plan 7

Le septième plan crée une atmosphère menaçante par sa simplicité et sa singularité. Il est le seul, dans cette séquence, à cadrer les deux véhicules à une certaine distance ce qui permet au spectateur de voir la toile de fond grise ainsi que les policiers qui se dirigent vers les jeunes.

Les gros plans sur les acteurs reviennent tout au long de ce film. Dans cette séquence spécifique, ils figurent de manière prédominante. Cette échelle particulière met en valeur les états d'âme des personnages. Les émotions des jeunes sont manifestement visibles. Par exemple, le plan 11 exhibe le choc de Lydia qui s'aperçoit de la présence de la police, le plan 105 montre Fathi qui grimace de douleur pendant qu'un agent de police le cloue à la voiture, le plan 110 permet au spectateur de saisir la peur que ressent Frida. Les gros plans dévoilent aussi l'hostilité et la colère excessives des policiers contre les jeunes (plans 104 et 108 notamment).



Plan 11



Plan 105



Plan 110



Plan 104



Plan 108

Une violence inévitable

Aussi les gros plans créent-ils l'impression d'un espace très restreint, d'où il est difficile, voire impossible, de s'évader. Cet espace correspond d'abord aux circonstances que la séquence illustre, c'est-à-dire les contrôles policiers ou les arrestations qui, dans la banlieue, sont très fréquents et qui empiètent sur la vie quotidienne. Sur cet aspect, Abdellatif Kechiche précise qu'« il y a des contrôles et des arrestations dans les cités, plusieurs par jour. À la cité de Franc-Moisin [où le film a été tourné], on descend acheter son pain et on tombe sur une arrestation »²⁹⁸.

²⁹⁸ « 'L'Esquive' : Entretien avec Abdellatif Kechiche » [En ligne] <http://www.lesinrocks.com/2004/01/07/cinema/actualite-cinema/entretien-abdellatif-kechiche-lesquive-0104-1185003/> (page consultée le 19 juin 2017.)

L'espace limité fait également allusion à la banlieue en tant que milieu marginal et défavorable qui piège ses habitants et rend l'avancement improbable. Dayna Oscherwitz évoque cette idée d'enfermement et la manière dont celle-ci se manifeste dans *L'Esquive* : « Le cadrage de la cité dans la scène d'arrestation est comparable, d'une certaine manière, au cadrage des scènes de la salle de classe dans laquelle la pièce de théâtre est jouée. Dans ces scènes-ci, les étudiants sont filmés entourés des trois murs de la salle mais une grande fenêtre occupant le quatrième mur est souvent visible dans le cadre. À travers la fenêtre, la cité [peut être vue] mais, étant donné que la salle se trouve à un étage supérieur, une étendue importante d'espace libre est aussi visible au-dessus et au-delà des bâtiments de la banlieue. La fenêtre, comme la voiture, suggère une entrée ou la possibilité de mouvement au-delà de la banlieue, mais elle suggère aussi une incapacité à se déplacer. Il est vrai que les étudiants et le spectateur peuvent voir au-delà de la cité [...], mais il est tout aussi vrai que la fenêtre reste fermée dans toutes les scènes. De cette façon, la fenêtre fonctionne comme un mur transparent »²⁹⁹ qui présente une vue de l'univers en dehors de la cité mais qui ne permet pas à l'individu de sortir.

Malgré la voiture, symbole de mobilité, et le mouvement des jeunes, qui abandonnent les immeubles de la cité et choisissent un cadre plus ouvert pour leur discussion (comme le montre le plan 7 dans la séquence en question et d'autres plans qui précèdent cette dernière³⁰⁰), l'accent est mis sur l'immobilité. En effet, au niveau de l'intrigue, l'arrivée de la police fait du déplacement minime des jeunes un acte criminel. Dans cette perspective, la brutalité exagérée des policiers peut être vue comme une réaction à l'essai des protagonistes de transgresser des frontières géographiques et mentales. La société dominante retient l'Autre « à sa place ». À cet égard, Dayna Oscherwitz explique : « [L']intrusion [des agents de police] suggère l'hostilité officielle, c'est-à-dire de la culture dominante, et la résistance

²⁹⁹ Dayna Oscherwitz, *Past Forward: French Cinema and the Post-Colonial Heritage*, op. cit., p. 126.: « The framing of the *cité* in the arrest scene parallels, in some ways, the framing of the classroom scenes in which the play is performed. In those scenes, the students are shot surrounded by three walls of the classroom, but often visible in the frame, on the fourth wall, is a large window. Through the window, the *cité* [can be seen], but since the classroom is on an upper floor, a great deal of open space is also visible above and beyond the buildings of the banlieue. The window, like the car, suggests an entry or the possibility of movement beyond the banlieue, but it also suggests an inability to move. It is true that the students and the spectator can see beyond the *cité* [...], but it is also true that the window remains closed in all of the scenes. In this way, the window functions like a transparent wall [...]. » (La traduction est mienne.)

³⁰⁰ Le réalisateur livre des plans d'ensemble montrant la rue qui s'étire dans la distance et la vaste étendue du ciel.

manifeste à toute tentative, de la part des jeunes, de se déplacer au-delà de l'espace de la banlieue »³⁰¹.

En outre, de manière révélatrice, les cinq jeunes sont immobilisés contre la carrosserie de la voiture garée (plan 114). Le véhicule, représentant un instrument de mobilité - et, par extension, de liberté - renforce l'impuissance des protagonistes de sortir de la banlieue et rend l'arrestation de ces derniers encore plus poignante.



Plan 114

Abus physiques

Le rapprochement intense entre la caméra et les personnages est une mesure invasive qui reproduit les actions envahissantes des agents de police et la violation de l'intimité des victimes qui n'ont rien fait de suspect pour mériter un tel traitement.

³⁰¹ Dayna Oscherwitz, *Past Forward: French Cinema and the Post-Colonial Heritage*, op. cit., p. 126.: «[the] intrusion [of the police officers] suggests official, which is to say, dominant-culture hostility and overt resistance to any attempt on the part of the youth to move beyond the space of the banlieue.» (La traduction est mienne.)



Plan 47



Plan 62

En obscurcissant les mouvements de grande ampleur, les plans serrés offrent une vue étroite de ce qui se passe et donnent à voir un tumulte de parties du corps qui apparaissent dans le cadre au hasard (plans 94 et 158 sont emblématiques de cela). Ces éléments engendrent une sensation aiguë de clauststration et de confusion qui est exacerbée par les travellings très rapides et chaotiques entre les acteurs (plans 31, 41, 49, 54, 69, 77, 92, 112, et 114), les plans courts et les transitions brusques. Tout cela désoriente le spectateur. Cependant, malgré les déplacements de la caméra, cette dernière couvre peu d'espace, soulignant de nouveau l'idée d'emprisonnement.

La violence corporelle est filmée seulement le temps de quelques courts instants, mais elle est majoritairement évoquée par les cris d'angoisse et de douleur des adolescents, les exhortations brutales de la police et les bruits des gifles. L'absence de musique durant les plans qui donnent à voir le contrôle policier met en valeur cette cacophonie.

Cette séquence livre le sommet de la violence. Cependant, Abdellatif Kechiche la place non pas au dénouement, mais au milieu de la dernière moitié de *L'Esquive*. Comparée aux plans analysés ci-dessus, la fin du film est ordinaire et ramène le spectateur à la tranquillité du quotidien. Ce schéma ressort car le point culminant est situé en dehors de l'épisode conclusif. Un apogée violent au dénouement aurait été paradoxalement atténuant parce que la fin du film aurait correspondu avec la fin de la violence, apportant une clôture définitive. Cependant, le réalisateur opte pour une représentation plus réaliste de la situation qu'il met en scène. Le retour au calme après la violence surabondante assure que le spectateur ne garde pas l'impression d'une résolution facile mais que ce dernier est poussé à entamer une réflexion à partir d'une vérité troublante et déprimante. La violence imprègne la vie de l'Autre et ce dernier la confronte quotidiennement, sans répit.

Par le biais de ces plans, Abdellatif Kechiche montre une série de contradictions. La violence est à la fois routinière - elle arrive tous les jours - et choquante - elle est excessive -, incompréhensible - elle est injustifiée - et attendue - c'est le lot de l'Autre -. Elle affecte les jeunes sur deux plans, le mental, parce qu'il s'agit d'une expérience angoissante, et le physique. Cette complexité est véhiculée par un cadrage qui privilégie la confusion et, en même temps, la simplicité et qui expose la réalité d'une manière marquante.

3.2 La Violence psychologique

L'immigré est assailli par des troubles psychologiques et des souffrances morales qui sont moins manifestes et cela pour plusieurs raisons. Premièrement, il s'agit d'« atteintes psychiques et morales plus difficiles à circonscrire mais réelles »³⁰². Le dommage psychologique que l'expérience de la migration entraîne n'est pas visible ou tangible. Donc, il n'est pas quantifiable. Par conséquent, c'est une violence qui est moins sensationnelle et qui fait rarement l'objet du discours médiatique. Cela s'ajoute au fait que l'immigré se trouve en marge de la société dominante.

Ainsi, les textes et les films traitant de la vie de l'immigré prennent le rôle de « révélateur[s] »³⁰³ et exposent une vérité « cachée ». Quels traumatismes psychologiques sont mis en exergue par les auteurs et les réalisateurs de notre corpus ? De quelles manières cette violence insidieuse est-elle nuancée dans les œuvres textuelles et filmiques ? Sur quelles conséquences, engendrées par la place marginale de l'immigré dans la société d'accueil, ces récits se focalisent-ils ?

3.2.1 Le Travail

³⁰² Yves Michaud, *La Violence, op. cit.*, p. 7.

³⁰³ *Ibid.*, p. 10.

Abdelmalek Sayad, dans son essai *La Double absence*, soutient que le travail accorde à l'immigré un « statut défini »³⁰⁴. Il procure une mesure de compensation à l'instabilité qui caractérise la vie du migrant dans le pays d'adoption, non seulement en termes d'argent mais aussi en ce qui concerne la reconstruction d'une identité malmenée.

Pourtant, ce qui est, peut-être, plus important que les gains matériels que rapporte le salaire, c'est le pouvoir vivifiant que donne le travail: « [...] dans la situation de rétrécissement social dans laquelle se réfugie le 'mélancolique', le travail non seulement permet de vivre, mais contraint à vivre. Il a, de ce fait, une fonction littéralement vitale, une fonction salvatrice, voire thérapeutique »³⁰⁵. Dans le film *Paris mon paradis*, Bintou souligne la force motivante du travail: « En France, quand t'as pas de logement, t'as pas de travail, tu n'as pas de vie ». Travailler est vital parce que c'est une activité qui fournit à l'individu un statut social et un but précis : « Il suffit de se réveiller le matin, avoir une petite occupation à faire. C'est très important pour l'homme », dit Shaba, un autre immigré qui figure dans le film d'Eléonore Yameogo. Ajoutés aux sensations d'aliénation et d'incertitude que l'immigré ressent dans le pays d'accueil, le manque de travail, la longueur des journées et l'inactivité peuvent mener les gens à prendre de mauvaises décisions. Dans *La Forteresse*, l'une des préoccupations du personnel du centre d'enregistrement et de procédure de Vallorbe est comment remplir le temps des requérants pour qu'ils ne revivent pas leur passé troublant.

Malgré le rôle important du travail, les opportunités qui se présentent aux immigrés ne sont pas nombreuses et, généralement, il s'agit d'un emploi précaire et mal payé. Cet aspect revient dans plusieurs des œuvres de notre corpus. Shaba et ses compagnons, à cause de leur situation de sans-papiers, doivent se contenter de tisser des bracelets de fil à destination des touristes pour gagner de l'argent, et confronter les risques qu'apporte ce métier - la mauvaise attitude de certains passants qui réagissent mal quand ils sont interpellés par les immigrés, ainsi que la menace d'être repérés par la police. L'autre option pour eux pour gagner de quoi vivre étant la mendicité. Yosefa Loshitzky dévoile une contradiction fondamentale

³⁰⁴ Abdelmalek Sayad, *La Double absence: Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, *op. cit.*, p. 88.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 255.

au sujet du travail illégal, de la criminalité et du système capitaliste globale « qui non seulement exploite les ‘immigrés illégaux’ mais les force à devenir ‘légalement des criminels’ en créant une situation économique qui les pousse à recourir à des stratégies de survie définies comme illégales et donc criminelles »³⁰⁶. Par conséquent, sombrer dans le crime n’est pas une alternative choisie volontairement, mais l’unique moyen de survivre.

Les diplômes ou l’expérience de travail que le migrant accumule dans le pays natal comptent rarement dans le milieu d’accueil. Les écrivains Daniel Biyaoula, Tahar Ben Jelloun et la réalisatrice Eléonore Yameogo traitent de cette question dans leurs œuvres. Par exemple, dans *Agonies*, Gabriel travaillait comme livreur malgré sa formation d’ingénieur en mécanique. Dans *Partir*, Azel, en dépit de ses études en droit et en relations internationales, finit par s’assujettir aux désirs de Miguel, un Espagnol qui profite de la situation désespérée du protagoniste. Dans *Paris mon paradis*, l’un des intervenants révèle que, bien qu’il puisse avoir obtenu des diplômes, l’immigré africain est limité dans les choix de travail qui n’incluent que des emplois subalternes : « L’Africain doit être un manœuvre ». Plus loin, à 44’ du début du film, un autre immigré s’exprime sur ce sujet : « Le boulot que tu veux faire, c’est difficile de l’avoir, voilà. À part nettoyage et consort ». Les plans qui encadrent ce moment, montrant ce personnage en marche, se dirigeant premièrement vers l’agence de placement et puis s’en éloignant, typiques dans ce film, sont suggestifs d’un cheminement long et dur qui ne garantit pas un aboutissement heureux, ce qui, dans ce cas, signifierait la possibilité d’un emploi gratifiant et valorisant. Les panoramiques horizontaux et les plans fixes amplifient l’idée d’un parcours difficile et, surtout, solitaire.

L’immigré est dérobé, matériellement et psychologiquement, de tout ce qu’il possède. Il doit recommencer à nouveau. Dès qu’il met les pieds en Europe, ses compétences, capacités et qualifications sont invalidées, comme si l’existence en dehors de l’Occident était insignifiante. Elles sont niées, tout comme les civilisations en dehors de celles occidentales, dans la perception de l’Empire, au temps de la colonisation. Les terres conquises étaient des « territoires ‘dénoués’

³⁰⁶ Yosefa Loshitzky, *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*, op. cit., p. 72. « which not only exploits ‘illegal immigrants’ but also forces them to become ‘legally criminals’ by creating an economical situation that pushes them to resort to strategies of survival defined as illegal and therefore criminal. » (La traduction est mienne.)

d'histoire »³⁰⁷, qui étaient définis seulement par la présence de l'Européen. À l'heure actuelle, le migrant est aussi dissocié de son histoire. Cela est évoqué dans *Pièces d'identités*. Le protagoniste du film de Mweze Ngangura est privé de ses pièces d'identité - « une magnifique toque en forme de sculpture, une canne bien taillée et un superbe collier »³⁰⁸ - qui pointent son statut royal. Même à l'arrivée du personnage à l'aéroport de Bruxelles, ces accessoires symboliques posent un problème. Ils sont vus comme des œuvres d'art importées illégalement par les douaniers. Pour qu'il puisse garder ses affaires, Mani Kongo est obligé de payer une taxe.

La négation de la vie du migrant avant son déplacement s'articule parallèlement au déni de son futur en Europe, la terre promise. Il faut la légitimation du fait colonial pour que soient reconnues les discriminations perpétrées envers l'Autre postcolonial. Sinon le même modèle de subordination continuera à se produire, d'autant plus que le passé colonial serait une tranche d'histoire que l'ex-colonisateur voudrait oublier ou cacher³⁰⁹. Allant à l'encontre de cette occultation, l'ex-colonisé ressent encore une connexion - ne serait-ce que par le biais de la langue - le liant avec l'ancien pouvoir colonial qui a causé des dégâts dont les effets ont perduré et ont contribué à la création des États qui ne soutiennent pas une bonne qualité de vie. Malgré ce lien, la présence des immigrants dans la métropole suscite l'interrogation dédaigneuse « pourquoi venez-vous ici ? ».

Dans l'acte d'accueillir l'immigré, la valeur noble et attrayante de la générosité n'est pas complètement exempte d'une sorte de rendement économique. D'une certaine manière, cet aspect satisfait à la fois l'hôte et l'immigré, celui-là en étant « récompensé » pour son hospitalité par les services qu'accomplit le nouveau venu et celui-ci en ayant la possibilité de participer activement dans la société qui

³⁰⁷ Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire (Dir.), *La Fracture coloniale : La société française au prisme de l'héritage colonial*, op. cit., p. 103.

³⁰⁸ « *Pièces d'identité* [sic] de Mweze Dieudonné Ngangura » [En ligne] <http://africultures.com/films/?no=57> (page consultée le 29 juin 2017).

³⁰⁹ Voir, entre autres, Gilles Manceron, « La colonisation, un passé que la France a du mal à regarder en face » [in] *Notre Librairie : Revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l'océan Indien*, n° 165, avril-juin 2007, p. 29-33 et Nicolas Bancel, « L'histoire difficile : esquisse d'une historiographie du fait colonial et postcolonial » [in] Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire (Dir.), *La Fracture coloniale : La société française au prisme de l'héritage colonial*, op. cit. p. 83-92.

l'a accueilli. Pour l'immigré, l'apport qu'il offre serait un bonus supplémentaire à son objectif principal d'assurer une vie meilleure à sa famille.

Le touriste et l'immigré, les deux étant des figures de l'étranger, donnent une contribution au pays d'accueil mais, tandis que dans le premier cas ce potentiel est sublimé, dans le second, il est diabolisé. Par conséquent, les mêmes sites et symboles, vus de perspectives différentes, évoquent des images ou des interprétations opposées : « Alors que le regard de l'un cherche le plaisir (même involontaire), l'autre cherche la survie. Le regard du touriste recherche la différence, l'exotisme et la stimulation poétique des yeux. C'est un regard consommatoire guidé par le principe du plaisir. En revanche, le regard du réfugié est indifférent au paysage spectaculaire. Pour lui ou elle, le paysage est un ennemi à surmonter »³¹⁰. Cette idée ressort notamment dans le film *La Forteresse*. Le film est ponctué par des plans qui montrent le paysage naturel suisse autour du centre. Mais les requérants d'asile que cette structure héberge sont indifférents à l'égard de leur environnement puisque leur préoccupation principale lors de leurs sorties est de trouver des moyens efficaces pour résister au froid. De façon similaire, dans *Paris mon paradis*, les immigrés qui n'ont qu'un manège comme refuge, ne donnent pas d'importance à ce que cette construction représente dans l'imaginaire de la société en général (une attraction touristique). Ils la voient plutôt comme un abri qui leur permet de survivre dans un espace hostile. Montmartre, pour eux, est le lieu où ils travaillent et non un site à visiter en tant que touriste. Cette idée d'une réalité alternative est renforcée par une approche particulière. Via un gros plan immobile placé juste avant une séquence de plans montrant son contexte, le manège occupe tout l'écran pendant un court instant d'une durée d'environ 2 secondes - situé à 9'36'' du début du film - et présente une image désolée d'absence. Toute toile de fond possible est donc éliminée, y compris la présence d'observateurs occasionnels. Coupé de tous et de tout, cet instant amplifie visuellement la marginalisation que ressentent les immigrés.

³¹⁰ Yosepha Loshitzky, *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*, op. cit., p. 28.: «While one gaze seeks pleasure (even an involuntary one), the other seeks survival. The tourist's gaze searches for difference, exoticism, and poetic stimulation of the eye. It is a consuming gaze driven by the pleasure principle. By contrast, the refugee's gaze is indifférent to the spectacular landscape. For him or her, the landscape is an enemy to be overcome». (La traduction est mienne.)

3.2.2 La place de l'immigré dans la société d'accueil

Le travail que l'immigré accomplit dans le pays d'accueil est fréquemment celui qui est rejeté par les natifs. L'immigré est transformé en « pièces de rechange »³¹¹ qui conduisent la machine implacable de la consommation économique. Graduellement, il est drainé de son individualité, de sa vitalité et de son optimisme et finit par céder son ego aux diktats d'une société hostile.

Cette idée de dévalorisation figure dans *Du Rêve pour les oufs* de Faïza Guène. Ahlème établit une distinction entre les « petits jobs de serveuse ou de vendeuse »³¹², qu'elle fait pour gagner de l'argent pour survivre, les « sales boulots »³¹³ qui lui sont présentés par les agences d'intérim, et son « projet de vie »³¹⁴. Le choix du travail n'est pas dicté par le besoin d'épanouissement mais par manque et par nécessité : « Je dis oui sans la moindre hésitation, j'ai tellement besoin de travailler que je pourrais accepter presque n'importe quoi »³¹⁵, « Évidemment que j'aspire à mieux, mais il faut bien vivre. Les gens qui remplissent leur frigidaire en faisant ce qu'ils aiment ont bien de la chance »³¹⁶.

L'Autre postcolonial risque de se trouver en situation de « paralysie sociale »³¹⁷ dans laquelle le sujet souhaite avancer dans la vie mais est stagnant. Effectivement, la vie d'Ahlème semble être dans cet état inerte, marquée par la précarité et l'instabilité à plusieurs niveaux. Sur le plan du travail, elle passe d'un métier à un autre, ne trouvant pas d'emploi idéal. Dans ce sens, sa vie n'est pas une continuation ou une progression mais est constituée de divers épisodes interrompus. Elle sent qu'au cours de ses vingt-quatre ans, elle a vécu de nombreuses vies.

Dans un contexte plus large, Ahlème fait face à une autre sorte d'incertitude – la menace d'une possible expulsion : « Depuis la circulaire du mois de février 2006 et son objectif de vingt-cinq mille expulsions dans l'année, il y a comme une odeur de gaz dans les files d'attente devant la préfecture. S'entendent des échos

³¹¹ *Ibid.*, p. 36.: « spare parts ». (La traduction est mienne.)

³¹² Faïza Guène, *Du Rêve pour les oufs*, *op. cit.*, p. 9-10.

³¹³ *Ibid.*, p. 11.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

³¹⁷ Dominic Thomas, *Africa and France. Postcolonial Cultures, Migration, and Racism*, *op. cit.*, p. 211. « social paralysis ». (La traduction est mienne.)

inquiétants de guet-apens comme en temps de guerre [...] »³¹⁸. D'une manière inquiétante, l'auteur illustre, dans une langue factuelle et dépouillée qui véhicule la sensation de perte imminente, la détresse qui saisit les immigrés qui attendent leur sort et cela est livré par des images sinistres évocatrices de la Shoah. Commentant sur la citation ci-dessus, Dominic Thomas soutient qu'en se focalisant de plus en plus sur la division entre « nous » et l'Autre, on n'est pas très loin d'un passé terrible qui hante l'histoire européenne : « Le profilage racial des *immigrés*, le retour de la biologie et de la race, l'islamophobie croissante, et la diabolisation des demandeurs d'asile – tous ces phénomènes se rapportent directement aux séquences les plus troublantes de l'histoire européenne »³¹⁹.

En effet, cette emphase sur l'Autre qui s'est infiltré dans la nation est accompagnée de la déshumanisation de l'immigré qui devient l'objet de statistiques: « [E]ntre 2007 et 2012, nous avons vu un passage allant de la focalisation sur les causes et les problèmes de *l'immigration* (sans-papiers et clandestins) à un engagement à réduire la proportion d'étrangers à la population française, tout en limitant dramatiquement l'entrée et la circulation en France »³²⁰. D'une préoccupation ayant affaire au besoin d'identifier les facteurs d'incitation à la migration, y compris des considérations plus humaines, le phénomène de la migration est devenu un problème de chiffres. L'attention sur la réduction de la population immigrante a intensifié la sensation d'être surveillé, ajoutant plus de détresse à la vie des immigrés. Ces derniers sont mis dans la disposition mentale que, tôt ou tard, une éviction éventuelle est inévitable.

3.2.3 La Visibilité de l'immigré

³¹⁸ Faïza Guène, *Du Rêve pour les oufs*, *op. cit.*, p. 48.

³¹⁹ Dominic Thomas, *Africa and France. Postcolonial Cultures, Migration, and Racism*, *op. cit.*, p. 87. «The racial profiling of 'insiders', the return of biology and race, rising Islamophobia, and the demonization of asylum-seekers – all these phenomena directly relate to the most troubling sequences in European history». (La traduction est mienne.)

³²⁰ *Ibid.*, p. 74. «[B]etween 2007 and 2012, we witnessed a shift from the focus on the causes and problems of *immigration* (undocumented and illegals) to a commitment to reduce the proportion of foreigners to the French population while dramatically limiting entry and circulation into France ». (La traduction est mienne.)

Daniel Biyaoula aborde cette question de la visibilité de l'immigré dans *Agonies*. Gabriel trouve, dans le pays d'accueil, un espace carcéral : « [...] la vie en Europe, elle ne lui plaisait pas beaucoup. Toujours vivre dans le froid. Toujours rester enfermé. Toujours être sur ses gardes au cas où il y aurait un Blanc belliqueux qui ne supporterait pas votre bobine et qui vous tomberait dessus. Toujours à subir des regards, des paroles fielleux [sic]. Tout ça lui pesait »³²¹. Cet extrait met en avant l'idée que l'immigré doit constamment se garder des surprises désagréables qui pourraient surgir facilement. Dans ce scénario, il est presque impossible de se sentir en sécurité et d'atteindre une mesure de tranquillité d'esprit³²². Une telle existence, dominée par le chaos et l'incertitude, est aussi une autre forme de violence écrit Yves Michaud: « Cet élément d'imprévisibilité se retrouve actuellement au cœur de l'idée d'insécurité, souvent associée à celle de la violence. Le sentiment de l'insécurité correspond à la croyance, fondée ou non, que l'on peut s'attendre à tout, que l'on ne peut plus être sûr de rien dans la vie quotidienne. Ici encore, imprévisibilité, chaos et violence ont partie liée »³²³. Dans son article *Back and Forth: Immigrants' Stories of Migration and Return*, Michal Tannenbaum souligne le fait que la terre d'accueil manque de « modèle intérieur que le chez soi fournit »³²⁴ et qui guide le sujet dans le pays d'origine : « L'étranger est non structuré, inhibant sa capacité d'anticiper puisque les environs nouveaux ne s'interprètent pas facilement »³²⁵. S'ajoute à la nouveauté déconcertante, la société enfermée dans laquelle le migrant se trouve qui le rend soit invisible et donc ignoré, soit notoirement infâme. La répétition de l'adverbe « toujours » dans le texte de Biyaoula transmet le caractère implacable d'un quotidien qui n'offre pas de répit et qui est concentré sur le secret. L'endroit où l'on habite n'est pas son chez soi mais sa cachette.

³²¹ Daniel Biyaoula, *Agonies*, *op. cit.*, p.42.

³²² Cette idée d'instabilité revient dans *Le Ventre de l'Atlantique*. La narratrice mentionne qu'elle vit dans un « état d'alerte permanent ». Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 44.

³²³ Yves Michaud, *La Violence*, *op.cit.*, p. 9. Ce type de violence figure aussi dans le roman de Faïza Guène, *Du rêve pour les oufs*.

³²⁴ Michal Tannenbaum, « Back and Forth: Immigrants' Stories of Migration and Return » [in] *International Migration*, Vol. 45, n° 5, 2007, p. 148. « inner template the home provides » (La traduction est mienne.)

³²⁵ *Idem*. «The foreign is unstructured, inhibiting one's ability to anticipate because the new surroundings are not easily interpretable. » (La traduction est mienne.)

Se cacher devient une priorité pour l'immigré. Dans *Du rêve pour les oufs*, la visibilité de ce dernier augmente les chances d'expulsion : « [...] nous marchons à cloche-pied dans ce bled, car on doit se faire discrets, on n'est pas nés là »³²⁶.

Paris mon paradis et *Le Paradis du Nord* présentent des sans-papiers qui choisissent d'habiter un squat – un bâtiment abandonné dans lequel ils vivent illégalement. Être repéré en entrant ou en sortant de ce logement entraînerait certaines répercussions. Dans *Le Paradis du Nord*, Anselme, un immigré chevronné, explique à Jojo, un nouvel arrivant, les instructions qui doivent être suivies pour ne pas attirer l'attention sur leur existence : « [...] nos entrées et nos sorties doivent être très discrètes. C'est pour cette raison que nous partons très tôt le matin, et que nous ne rentrons que tard dans la nuit. Pour des raisons de sécurité, il faut éviter de sortir d'ici le jour. Il suffit qu'un passant te voie et tout est fichu. La nuit, nous montons la garde à tour de rôle, car malgré toutes nos précautions, nous ne pouvons être certains que nous n'avons pas été aperçus : nous ne voulons pas être surpris la nuit par les policiers »³²⁷. Là encore, les idées qui ressortent sont la carence de liberté, la sensation de danger et le risque d'être pris au piège. L'immigré se trouve dans une prison qui le limite ou le fixe (s'exposer et être vu est un risque dont les enjeux sont trop grands) et le déstabilise en même temps (il vit dans un état permanent d'angoisse et d'agitation).

De même, Salif, dans *Paris mon paradis*, n'a qu'un squat où se réfugier, un appartement délabré sans eau courante, ni électricité, qui revêt le semblant d'un chez-soi. L'absence de porte, manifestation matérielle du manque de protection, marque l'absence de division entre l'intérieur et l'extérieur et peut être vue comme une image saillante de la position ambiguë de l'immigré dans le pays d'accueil. Tandis que ce dernier se sent toujours à l'extérieur de la société dominante, celle-ci le voit comme un « insider » qui doit être expulsé. L'insécurité qui prédomine la vie de cet individu est transmise au moyen d'un procédé singulier. Salif accède à l'appartement dans lequel il vit en passant par l'appartement adjacent, à travers « la fenêtre de la mort » qui s'ouvre sur une cour plusieurs étages plus bas. Une série de plans pris de divers angles montrent son parcours et le danger auquel il doit faire face chaque fois qu'il entre ou sort de cette demeure. Tout d'abord, la caméra suit

³²⁶ Faïza Guène, *Du Rêve pour les oufs*, op. cit., p. 107.

³²⁷ Jean-Roger Essomba, *Le Paradis du Nord*, op. cit., p. 111.

Salif qui monte l'escalier et arrive devant la fenêtre. Ce plan est filmé en contre-plongée. Un plan successif livre la vue de la fenêtre, cette fois en plongée. On voit ce que Salif voit, une chute de plusieurs mètres. Puis, la caméra installe le spectateur derrière Salif qui commence à sortir de la fenêtre. Un autre plan, filmé en contre-plongée, montre Salif qui traverse la distance d'une fenêtre à l'autre, s'aidant en serrant le mur et un tuyau pour qu'il ne tombe pas dans le vide. Les trois plans suivants suivent ce modèle. Le reste du documentaire est majoritairement composé de prises de vue frontales qui privilégient la parole des immigrés et la turbulence de cette séquence, avec toutes ses petites ruptures aux niveaux de l'angle de prise de vue et l'échelle des plans, crée un effet de pesanteur et symbolise une vie caractérisée par l'angoisse, le malaise et la précarité³²⁸.

L'invisibilité protège mais, en même temps, elle isole. De plus, elle empêche l'immigré de se sentir impliqué dans le pays d'accueil. Le manque de soutien, qui peut mener au désespoir et à la dépression, accentue l'exclusion que le sujet ressent. L'inattendu contribue à ce climat d'anxiété et de peur qui restreint l'immigré. Dans ces conditions, où chaque geste doit être mesuré³²⁹, ce dernier ne vit pas ; il existe.

3.2.4 Les Papiers et les sans-papiers

Dans leurs œuvres, Tahar Ben Jelloun et Éléonore Yameogo traitent des difficultés - auxquelles le migrant, arrivé clandestinement en terre d'accueil, est confronté - obtenir des papiers pour être en règle et la facilité avec laquelle ce dernier peut sombrer dans l'illégalité.

Les conséquences dérivées du statut de clandestin sur le moral de l'immigré ne sont pas négligeables. Dans *Paris mon paradis*, Shaba, qui figure au début du film en tant que clandestin et qui, à la fin, obtient des papiers et travaille légalement,

³²⁸ Voir Analyse filmique 5 : Vivre et survivre au pays d'accueil.

³²⁹ Un auteur qui attire l'attention sur cet aspect de la vie de l'immigré est Alain Mabanckou. Dans son roman, *Bleu Blanc Rouge*, une série de phrases véhicule l'idée d'un état continu d'éveil : « Ne rien dire à personne. Venir seul. S'assurer qu'on n'est pas suivi. Prendre un autre itinéraire que celui que nous empruntons habituellement. Ne pas arriver trop tôt. Attendre n'est pas un bon signe. On finit par se faire repérer. Venir à l'heure fixe. Pas une minute de plus. Pas une minute de moins ». Alain Mabanckou, *Bleu Blanc Rouge*, Paris, Présence africaine, 1998, p. 35.

explique la différence dans son état d'âme entre ces deux périodes de sa vie : « Là, par rapport à la vie que je menais à Sacré Cœur, la vie que je mène actuellement, dans mon boulot, c'est différent [...] parce que, là, c'est mon boulot. Je travaille. C'est déclaré. Je suis régulier. J'ai rien à craindre. [...] Avant, lorsque j'étais à Sacré Cœur, à Montmartre, en train de faire les fils avec les touristes, j'avais pas de papiers. J'ai toujours peur de se [*sic*] faire contrôler. J'ai toujours peur d'aller en garde à vue. Là, moi je me sens bien parce que là j'ai le droit ».

Pour l'immigré, les papiers constituent une commodité ambivalente. Tandis qu'ils garantissent la liberté de mouvement aux frontières, ils relient l'individu à un endroit fixe, assurant et révélant ainsi l'identité « officielle » et l'appartenance nationale de ce dernier. De plus, les papiers facilitent « la réification ultime et le contrôle d'identité produit par l'appareil bureaucratique de la nation et l'état supranational »³³⁰ et, dans cette optique, l'identité de l'immigré se résume à l'une de ces deux options – légale ou illégale. L'humanité de celui-ci est réduite uniquement à la question de savoir s'il est légalement reconnu ou non, sur la base de ses papiers. Par conséquent, son identité devient équivalente à une étiquette immuable dérivée d'un document officiel.

Dans cette perspective, les papiers peuvent être considérés comme des entraves et, pour cette raison, des migrants choisissent de disposer de leurs papiers avant leur voyage vers l'Europe. Ce faisant, leurs origines ne pourraient pas être tracées dans le pays d'accueil, ce qui diminuerait leurs chances d'expulsion. Une telle existence, dépourvue de l'ancrage de la documentation officielle, relègue le migrant à une vie à la dérive car il doit concilier son anonymat à son but d'assurer un avenir meilleur dans la terre d'accueil.

Deux films mettent l'accent sur l'idée que, même au pays d'accueil, les papiers peuvent parfois être aussi encombrants qu'utiles. Dans *Pièces d'identités*, Mwana, contre son gré, est obligée de faire le travail de danseuse que l'inspecteur – qui représente l'autorité et qui régularise sa carte de séjour et son permis de travail – lui propose. Sinon, elle court le risque d'être arrêtée et enfermée en prison ou expulsée de la Belgique. Leur échange a lieu dans le bureau de l'inspecteur. Le

³³⁰ Yosepha Loshitzky, *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*, *op. cit.*, p. 61.: « ultimate reification and control of identity produced by the beurocratic apparatus of the nation and the supra-nation state ». (La traduction est mienne.)

changement de position de ce dernier, qui, vers la fin de la conversation, se lève de sa chaise et va s'installer debout derrière Mwana, qui est encore assise, accentue la posture de celle-ci de sujet dominé qui est harcelé par l'arrogance et la volonté d'une autorité injuste et abusive.

Un cas différent est exposé dans *Paris mon paradis*. Bintou explique que les papiers, bien qu'ils offrent du soulagement, surtout après une période de tourment physique et psychologique, entraînent d'autres complications : « [...] quand on a les papiers, maintenant on entre dans une autre dynamique en fait. [...] il faut avoir un loyer, il faut payer un loyer, il faut payer des charges, il faut... Voilà, ça aussi c'est une angoisse en fait ». La documentation est avantageuse en matière de logement mais implique certains paiements supplémentaires qui doivent être effectués.

3.2.5 Une masse de migrants

Une manière de nier l'identité des migrants est de se référer à eux en termes de vague, d'inondation, d'invasion, d'imaginer une collectivité construite sur des généralisations flagrantes. De cette façon, des milliers de personnes venant de pays différents et de cultures différentes sont amalgamés en une horde uniforme.

Florence, dans *Agonies*, partage cette façon de penser : « [...] elle croyait qu'ils étaient tous issus d'un clone. Et puis elle avait été fort surprise qu'il y eût plusieurs pays en Afrique et que les Noirs eussent des langues différentes. Elle pensait qu'ils causaient tous l'africain »³³¹. L'idée erronée qui est exhibée dans cette citation est que l'Afrique constitue un seul pays et que tous les Africains ont une langue, une culture et des traditions communes. L'Occident, égocentrique, n'a pas la volonté d'acquiescer une image réelle de l'Autre et de sa diversité. Cette idée de regroupement simplifie énormément le discours européen essentialisant sur le phénomène de la migration, qui brouille les traits personnels des migrants.

Dans *Le Mal de peau*, le seul lien que M. de Montbrison est capable d'établir avec Cathy est « l'histoire d'un de ses amis parti pour un safari-chasse en Afrique

³³¹ Daniel Biyaoula, *Agonies*, op. cit., p. 64.

orientale, et dont on n'avait retrouvé aucune trace depuis trois ans »³³². La mention de Tinga, la terre natale de Cathy, déclenche une vision stéréotypée de l'Afrique de la part de M. de Montbrison qui recourt à la familiarité de la pensée coloniale basée sur l'exotisme. En effet ce discours fait allusion à une double perspective. Le cadre africain est à la fois conçu comme un paysage unique en ce qui concerne la flore et la faune sauvage – ce qui constitue souvent le rêve idéal pour le tourisme occidental de première classe – et un lieu non cartographié, arriéré et dangereux, un pays « à peine sorti de l'âge de pierre »³³³. Auguste aussi entretient une représentation superficielle et pleine de clichés de Tinga, bien qu'il sache où se situe le pays sur une carte, contrairement aux membres de sa famille. Pour ce personnage, l'Afrique est une terre où l'on peut entreprendre des « aventures plus palpitantes les unes que les autres, de [la] chasse au lion, au buffle, [des] rencontres plus dangereuses encore avec les cannibales locaux »³³⁴.

L'impression de la multitude émerge aussi dans *Le Ventre de l'Atlantique*. À l'aéroport de Paris, l'officier en charge de la vérification des passeports des arrivants se sent assez confiant d'anticiper le parcours ordinaire de la vie des migrants par le seul fait qu'ils lui montrent un billet aller simple : « Des vacanciers africains à visa unique, avec un billet aller simple, il en avait assez rencontré ; ça finit par squatter les églises de France, manger chez Coluche, faire les yeux doux à l'assistante sociale, se confesser chez l'abbé Pierre et demander le droit de vote »³³⁵. L'infinitif, ainsi que l'utilisation du pronom démonstratif suggèrent la routine que chaque migrant est tenu à répéter, effaçant tout espoir d'amélioration et toute spécificité de l'histoire personnelle de l'individu.

De plus, quand l'homme de Barbès travaillait comme gardien en France, il était appelé erronément Mamadou par les habitants de la résidence qu'il surveillait. Là encore, la personnalité et l'individualité de l'homme, ce qui fait de lui une personne, sont occultées. Aux résidents, ce qui importait le plus était la sensation de protection conférée par la présence du gardien. Cela montre le manque de

³³² Monique Ilboudo, *Le Mal de peau*, op. cit., p. 155.

³³³ *Ibid.*, p. 209.

³³⁴ *Ibid.*, p. 202.

³³⁵ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 206.

volonté de rencontrer l'Autre à mi-chemin, ainsi que l'absence de prévenance et d'affection humaine.

Le nom présuppose une histoire, et en donnant le même nom aux personnes différentes, en ignorant consciemment le vrai nom, l'histoire personnelle, le vécu et l'identité de ces dernières sont ignorés et supprimés et un récit stéréotypé est imaginé. Aucun effort n'est dépensé pour faire la connaissance de la personne derrière la figure du migrant, qui est remplaçable aux yeux de l'État, ce qui révèle, une fois de plus, l'idée qui est enracinée dans la mentalité occidentale de masses de migrants débarquant sur le sol européen.

Un autre épisode du roman de Fatou Diome illustre ce point. Moussa est appelé « négro »³³⁶ par ses coéquipiers lors de sa courte expérience de footballeur et par des agents de la police lors de son escale à Marseille. L'employeur pour qui Moussa travaille clandestinement à bord d'un bateau répond tranquillement qu'il ne connaît pas l'identité de ce jeune immigré et qu'il ne l'a jamais vu aux questions de la police, se débarrassant de toute suspicion de travail au noir. Il n'est pas affecté par le départ de Moussa et les agents ne doutent pas de la véracité de ses propos. Encore une fois, l'Occident impose sa propre interprétation de l'identité de l'immigré. Ce dernier est forcément un criminel.

Dans *Partir*, par exemple, l'atmosphère languissante – véhiculée par les mentions répétées du silence et de l'absence de paroles³³⁷ au café, le lent passage du temps³³⁸ et, globalement, l'inaction³³⁹ - constatée dans les premières pages du roman qui dépeignent des Marocains rêveurs à l'affût de l'apparition de la côte espagnole, contraste distinctement avec l'impression de drame et de danger imminent qui se présente sur la rive opposée. En effet, sur le sol espagnol, des agents de la Guardia Civil, « camouflés comme en temps de guerre »³⁴⁰, attendent l'arrivée de clandestins. De surcroît, « [...] l'Espagne venait très récemment

³³⁶ *Ibid.*, p. 99 et p. 106.

³³⁷ Cette remarque est réitérée, en des termes différents, cinq fois dans les trois premières pages. Tahar Ben Jelloun, *Partir, op. cit.*, p. 11-13. : « assister au spectacle qui se donne en silence », « Tout le monde se tait », « ils observent et ne disent rien », « ils n'ouvrent pas la bouche », « Silence au café, silence sur les visages ».

³³⁸ Suggéré notamment par la référence aux verres de thé qui refroidissent et par la sensation intense d'attente.

³³⁹ On a l'impression que l'auteur décrit un tableau. L'action est minimale et réservée à des personnages peu importants, par exemple le patron du café et les serveurs.

³⁴⁰ Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p 42.

d'installer le long de ses plages un système de surveillance électronique, avec infrarouge, armes automatiques, ultrason, ultra tout... Les clandestins pourraient être repérés avant même qu'ils décident de quitter le pays »³⁴¹. Le langage utilisé dans ce passage évoque l'idée de guerre, de danger, de criminalité et de terrorisme. Une telle description renforce l'écart entre les attentes du pays d'accueil, qui se prépare à l'arrivée d'un ultra-ennemi, et la réalité du migrant fragile, sans défense, humain surtout et seul dans sa quête personnelle d'une vie meilleure. À la fin du roman de Tahar Ben Jelloun, les agents de la Guardia Civil réapparaissent, mais, cette fois, c'est sous un jour différent. La sur-importance qu'ils attribuent aux papiers les rend ridicules.

La simplification qu'endure l'identité de l'Autre de la part de l'Occident s'oppose à une réalité complexe et fluide du côté des migrants pour qui « les identités sont multiples, relationnelles et mouvantes »³⁴².

3.2.6 Des identités en devenir

L'identité du migrant est un questionnement perpétuel, une lutte permanente. Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, Salie éprouve toujours une insatisfaction, un manque. Pendant ses séjours de retour à Niodior, elle regrette d'avoir quitté la France. Pourtant, quand elle se retrouve en France, la nostalgie de sa terre d'origine l'opprime.

Elle est « [e]nracinée partout, exilée tout le temps »³⁴³ : « Chez moi ? Chez l'Autre ? Être hybride, l'Afrique et l'Europe se demandent, perplexes, quel bout de moi leur appartient. [...] Exilée en permanence, je passe mes nuits à souder les rails qui mènent à l'identité »³⁴⁴. L'être hybride qui émerge de la croisée de deux cultures est inacceptable aux deux continents dans son entièreté, ce qui crée une fracture et conduit à la création d'« un double soi: moi d'ici, moi de là-bas »³⁴⁵.

³⁴¹ *Ibid.*, 2006, p 48.

³⁴² Carrie Tarr, *Reframing Difference. Beur and Banlieue Filmmaking in France*, *op. cit.*, p. 13. «identities are multiple relational and shifting» (La traduction est mienne.)

³⁴³ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 181.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 254.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 224-225.

De même, dans *Loin de mon père*, la convergence de deux univers produit une déchirure chez Nina : « Avoir des enfants et fonder une famille, ici ou là-bas, cela n'avait peut-être pas tant d'importance. C'était en elle que se trouvait la cassure, l'impossibilité de vivre où que ce soit »³⁴⁶. Cet état continu d'anxiété et d'indécision précipite une profonde solitude et requiert un travail sur l'identité. La déchirure qui se manifeste dans l'identité du sujet qui se trouve à la croisée de deux univers est intensifiée à travers l'idée de mouvement qui se dégage de cet extrait. Le déplacement latéral entre « ici » et « là-bas », marquant une rupture dans l'espace géographique, aboutit en un mouvement vertical et pénétrant, de l'objectif au subjectif, qui pointe l'internalisation de cette tension et ses séquelles psychologiques. Il est clair que la possibilité d'engendrer un sens d'appartenance et d'ancrage est pratiquement éliminée.

Dans *Agonies*, Daniel Biyaoula fait aussi référence à cette idée de déstabilisation par le biais du personnage de Gabriel : « Il allait y [à sa terre natale] faire un tour de temps en temps. Pour les vacances. Histoire de garder le contact, de ne pas être trop dépassé, quoi ! Mais chaque fois, au bout de quelques jours, il transportait une folle envie de fuir, de retourner en France. En vérité un problème pour lui. Comme s'il ne pouvait plus vivre nulle part, le sentiment qui ne le quittait plus. »³⁴⁷. Ses allers et retours transforment cet homme en un personnage ballant, l'empêchant de prendre racine n'importe où. Comme Nina, il est toujours et partout inadapté. Le choix entre pays mène non pas à des possibilités, mais à l'impossibilité de vivre.

Plutôt que sur l'affirmation de soi, l'accent est mis sur la négation – une autocensure progressive des qualités essentielles qui ne semblent pas correspondre à tel ou tel milieu. L'entrée dans le pays d'accueil implique une perte. Cela devient une antithèse de la procédure ordinaire de la construction de soi dans laquelle l'identité est forgée, avec le passage du temps, par une accumulation de caractéristiques. Au lieu de cet assemblage, il y a un vide qui s'installe dans le sujet, comme illustré dans *Partir* de Tahar Ben Jelloun. À mesure que le temps passe, Azel ne parvient plus à écrire dans son cahier comme il le faisait au début de son parcours migratoire. La disparition de ces passages, écrits à la première personne

³⁴⁶ Véronique Tadjo, *Loin de mon père*, *op. cit.*, p. 112.

³⁴⁷ Daniel Biyaoula, *Agonies*, *op. cit.*, p. 44.

du singulier, coupe le lien direct que le lecteur a avec la conscience du personnage. Cette perte met en avant l'impression que, petit à petit, Azel se perd: « [...] j'en peux plus, je ne suis pas heureux, je vis comme un parasite »³⁴⁸ et « [j]e ne vais pas bien, je ne sais même plus exactement ce que je suis dans toute cette histoire. Un *falso*, un faux sur toute la ligne, je passe mon temps à faire semblant, à fuir [...]»³⁴⁹.

Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, le désir de mener une vie épanouie est exprimé en termes d'espace neutre dans lequel on se sent chez soi sans avoir besoin de choisir un pays au profit de l'autre. Idéalement, les frontières des deux lieux qui composent son identité se chevaucheraient et se confondraient pour former une création hybride qui ne serait ni l'un, ni l'autre et qui, en même temps, offrirait une impulsion créative et ouvrirait la voie à l'accomplissement de soi : « Je cherche mon pays là où on apprécie l'être-additionné, sans dissocier ses multiples strates. Je cherche mon pays là où s'estompe la fragmentation identitaire. Je cherche mon pays là où les bras de l'Atlantique fusionnent pour donner l'encre mauve qui dit l'incandescence et la douceur, la brûlure d'exister et la joie de vivre. Je cherche mon territoire sur une page blanche ; un carnet, ça tient dans un sac de voyage. Alors, partout où je pose mes valises, je suis chez moi »³⁵⁰. Par le biais de la construction de ce que Robert Nathan nomme « une géographie mentale du chez soi »³⁵¹, Salie réussit à vivre le familier quel que soit le lieu physique où elle se trouve.

La vie de l'immigré dans le pays d'accueil est définie par la passivité. Il est un être qui subit dans la majorité des cas; son agir peut l'exposer à une société hostile qui lui colle une étiquette réductrice, englobant son vécu et son identité. Pour lui, vivre égale à survivre. De cet environnement, ou le physique et le spirituel sont constamment attaqués, résulte une existence pénible. Il n'est donc pas

³⁴⁸ Tahar Ben Jelloun, *Partir*, *op. cit.*, p. 170.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 165.

³⁵⁰ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 254-255.

³⁵¹ Robert Nathan, « Moorings and Mythology: *Le Ventre de l'Atlantique* and the Immigrant Experience » [in] *Journal of African Cultural Studies*, Vol. 24, n° 1, juin 2012, p. 81. « [...] a mental geography of home » (La traduction est mienne.)

surprenant que l'option du retour au pays natal s'impose dans l'esprit de l'immigré qui a risqué sa vie pour atteindre le paradis.

3.2.7 Analyse filmique 5 : Vivre et survivre dans le pays d'accueil

Film : *Paris mon paradis* d'Eléonore Yameogo

Séquence : Le logement de Salif

Plans analysés : 1- 8

Durée : 40''

Les œuvres traitant de la figure de l'immigré révèlent une réalité parallèle où la vie est endurée. Souvent, dans le pays d'accueil, l'Autre ne vit pas, mais il survit.

Ce segment, tiré du documentaire *Paris mon paradis*, est distinctif puisqu'il livre une représentation complexe du vécu de l'immigrée. Il souligne que plusieurs formes de violence atteignent l'intégrité du sujet. Ainsi, un sentiment aigu de tourment psychologique s'ajoute à la misère matérielle que l'Autre souffre.

À travers cette analyse, nous allons montrer comment divers éléments cinématographiques se combinent pour mettre en valeur l'idée d'une vie caractérisée par l'insécurité et produire une impression durable sur le spectateur.

Se protéger du dehors

Cette séquence, située à 13' 09'' du début du film, porte sur le mode d'hébergement de certains immigrés qui se trouvent contraints à vivre dans un squat. Elle est placée juste après une autre séquence qui traite du logement – ou, plus précisément, du manque de logement - de Bintou, une autre immigrée qui figure dans le film. Celle-ci évoque les nuits passées dehors ou dans une cabine téléphonique « faisant semblant de téléphoner [...] de 22h à 8h du matin ».

La séquence concernant Salif est une continuation du même sujet ; la misère matérielle des immigrés. Mais, cette fois, la réalisatrice en donne un exemple différent. En effet, Salif habite un appartement abandonné qui n'est approprié qu'à la démolition. Même si, dans ce cas, le bâtiment au moins peut offrir une mesure

de protection, le sentiment d'appréhension qui hante le quotidien de l'immigré persiste.

Cette séquence particulière ressort du documentaire en raison des angles de prise de vue différents et des variations dans l'échelle de ses plans. Ceux-ci engendrent une esthétique chaotique et irrégulière qui véhicule le manque de sécurité d'une manière flagrante. Malgré ces soubresauts, la séquence reste très directe ; pas de musique qui pourrait distraire et produire un effet de théâtralisation, pas de technique cinématographique lourde et tapageuse qui porte l'attention sur elle-même. Faisant face à la mort, on est déjà au bout. Pas besoin de recourir au mélodrame.

La séquence est introduite par un court plan qui montre l'extérieur de l'immeuble et qui fournit une rupture entre les expériences des deux intervenants. Cet arrêt brusque est donc une marque de distinction et de séparation.

La vue frontale, montrant des fenêtres bouchées par des briques, souligne l'état inhospitalier et inadéquat de la demeure. Le zoom arrière effectue un mouvement de retrait qui suggère la désertion du lieu par les anciens résidents et l'abandon, le bâtiment étant devenu incapable de soutenir la vie humaine. Les immigrés qui occupent ces recoins, dans l'absence d'une meilleure alternative, sont condamnés à vivre dans des conditions sous-humaines. De plus, ce recul a une plus grande prééminence puisqu'il est rattaché à un mouvement opposé, c'est-à-dire en avant ou vers l'intérieur, qui est présenté dans les plans successifs. À un niveau figuré, l'immeuble déserté fournit une image parallèle à la personne qui l'habite.

Ce plan offre un contraste avec le plan précédent qui se focalise sur le visage de Bintou. De l'intérieur (Bintou, qui parle de son état de sans-abri, est filmé dans une chambre), on passe à un cadre extérieur. Cette dynamique entre intérieur et extérieur n'est pas anodine et sera développée dans un plan ultérieur.



Plan 1

La continuité entre le premier et le deuxième plan est instituée par la voix off de la narratrice qui rend cette transition plus fluide et qui présente la situation de Salif. On le voit en train de monter l'escalier, se dirigeant vers son appartement.

La vie, la mort et d'autres oppositions

À partir de ce plan, la séquence alterne rapprochement et distance. Premièrement, Salif et le spectateur sont à proximité, la caméra à l'épaule placée derrière le sujet. Elle suit ses mouvements et le filme en contre-plongée. Cet accompagnement établit un lien entre le sujet et le spectateur. Ce dernier est ainsi invité à partager la réalité d'autrui. L'échelle du plan porte l'attention exclusivement sur la personne.



Plan 2

Salif désigne la « fenêtre de la mort » sur laquelle il doit se hisser afin d'atteindre une deuxième fenêtre, celle de son appartement. Le plan suivant montre la perspective de l'immigré lorsque celui-ci se prépare à traverser la distance entre ces deux points. Ainsi, il met en valeur le grave danger de blessure ou de fatalité que Salif court à chaque entrée ou sortie.

Pendant quelques instants, le rapprochement entre le spectateur et l'immigré est brisé. Salif n'est plus encadré. L'angle de prise de vue se transforme en plongée et l'échelle du plan augmente considérablement, témoignant de la chute qui plane à tout trébuchement. Cette posture détachée entre en jeu à un moment qui pourrait être insoutenable pour le spectateur. Elle suggère aussi la solitude de l'immigré qui se trouve à la dérive dans un environnement hostile.



Plan 3

Le quatrième plan est, encore une fois, stylistiquement disloqué du précédent et réhabilite le rapport entre spectateur et sujet. La caméra filme Salif de près et en contre-plongée, véhiculant une tension et un sentiment de malaise. L'échelle du plan enlève la plupart du contexte, ce qui accorde de l'espace pour une dimension introspective.



Plan 4

Dans le cinquième plan, la distance est réinstallée, soulignant encore une fois l'idée de risque. L'échelle du plan permet un champ visuel plus vaste, livre une image plus détaillée de l'immeuble, que le spectateur a eu l'occasion de voir seulement dans le premier plan de la séquence, et met l'accent sur le mouvement du sujet qui enjambe le vide. La grande profondeur de champ fournit un tableau net qui n'obscurcit aucun élément. La vue, avec les multiples fenêtres, renforce l'isolement de l'immigré et intensifie ce vide. La verticalité de l'espace, créée par l'angle très élevé de la caméra, dessine une sorte d'abysse où prédominent le sentiment de désespérance et l'idée d'un combat quotidien.



Plan 5

Quand l'extrême se transforme en routine

Ensuite, la caméra se focalise de nouveau sur Salif par le biais d'un plan rapproché, filmant le moment où ce dernier parvient à entrer dans l'appartement par la fenêtre. Ce plan, ainsi que le suivant - qui évoque notamment un sentiment d'apaisement grâce à la réduction de la distance entre le sujet et le spectateur (comparé au cinquième plan) -, signalent la fin de l'épreuve. Toutefois, la ressemblance entre le sixième et le troisième plans (les deux présentant le même

angle de prise de vue et une échelle assimilable) génère l'impression d'un cycle continu d'entrées et de sorties furtives. Ces actes, les plus routiniers de la vie de tous les jours, deviennent un fardeau, une transformation qui se manifeste dans d'autres facettes de l'existence de l'immigré.



Plan 6



Plan 7

Dans le huitième plan, le regard du spectateur est au même niveau du sujet qui est filmé de face. Cette intimité est propice à la création d'un espace d'écoute et à la transmission des propos suivants qui laissent un impact : « Il n'y a pas de porte, et je dors ici. Ouais, c'est ça ». Le manque de barrière entre le dehors et le dedans, entre le public et le privé, entre l'insécurité et la sérénité fait de l'appartement une caricature. Les aspirations échafaudées à l'intérieur n'ont aucune protection des turbulences qui font rage dehors.



Plan 8

C'est seulement en examinant en profondeur et en dépassant les apparences superficielles qu'on peut prendre conscience de ce que l'Autre vit. Tout comme le bâtiment servant de demeure à Salif, qui de l'extérieur évoque l'idée d'asile, la vie de celui qui passe à côté de nous peut apparaître ordinaire et banale. Les complexités quotidiennes ne sont visibles qu'une fois qu'on a la volonté d'entrer dans une réalité différente de la sienne. Cette séquence est emblématique de cela.

3.3 Le Retour

Le thème du retour aux origines a toujours occupé une place prépondérante dans la littérature francophone africaine: « Dans le contexte littéraire francophone, le mouvement de la Négritude a embrassé l'idée d'un retour mythique au continent africain afin de se reconnecter avec ses racines culturelles. Outre le mouvement de la Négritude, la notion de retour a été un motif récurrent dans les littératures de la diaspora : c'est un trope au travers duquel des questions relatives au chez soi, à la nostalgie et aux racines ont été discutées »³⁵². Bien que les œuvres traitant de la migration se focalisent principalement sur le départ de la terre natale et sur la vie dans le pays d'accueil, le retour reste toujours une préoccupation qui remue l'esprit. Dans certains cas, il figure comme une référence de passage. Dans d'autres, il occupe une position clé.

Dans les textes et les films de notre corpus figurent des personnages qui souhaitent retourner, essaient de retourner ou retournent effectivement sur leur terre d'origine après une période d'exil. Le retour à la réalité qui survient après que les illusions du paradis occidental se sont effritées impose l'idée du retour chez soi. Les

³⁵² Anna-Leena Toivanen, « Diasporic Romances Gone Bad : Impossible Returns to Africa in Myriam Warner-Vieyra's *Juletane*, Buchi Emecheta's *Kehinde* and Véronique Tadjo's *Loin de mon père* » [in] *Journal of Postcolonial Writing*, *op. cit.*, p. 433. « In the francophone literary context, the Négritude movement [...] embraced the idea of a mythical return to the African continent in order to reconnect with one's cultural roots. In addition to the Négritude movement, the notion of return has been a recurrent motive in diasporic literatures: it is a trope through which issues related to home, nostalgia and roots have been discussed. » (La traduction est mienne.)

auteurs et les réalisateurs se penchent sur ce moment crucial du parcours migratoire pour montrer sa complexité.

Le retour au pays natal après l'émigration n'est pas toujours un événement aisé et peut s'avérer problématique. En effet, bien que le retour puisse signifier une reconnexion avec ses racines géographiques/culturelles et permettre de renouer avec un sentiment d'appartenance, il peut aussi être une source de peine et d'angoisse. Marqué par l'aliénation et l'altérité qui jaillissent là où le migrant pense s'être fixé, le retour devient la cause d'une souffrance particulière.

Dans de nombreux cas, le migrant vit « le retour à la patrie comme une crise émotionnelle, la fin d'un rêve nostalgique ou une rencontre dure avec une réalité d'épreuves sociales et politiques continues »³⁵³. Elleke Boehmer met en relief le côté affectif du retour qui n'est pas seulement un déplacement physique mais aussi un parcours émotionnel. Elle le voit comme « un événement culminant dans le récit de voyage [...], un moment qui apparaît sous un éventail d'humeurs, allant de la célébration à la désillusion »³⁵⁴. Il est clair que cette gamme extensive d'émotions ne suggère pas un modèle figé et que le retour est une expérience personnelle très complexe qui est vécue de manière différente. Par contre, ce qui relie ces récits et films qui évoquent ou mettent en scène le retour est l'idée qu'ils offrent un contraste par rapport aux « lignes unidirectionnelles »³⁵⁵ esquissées par le mouvement massif d'individus vers le Nord et mettent l'accent sur une facette de la migration qui est rarement explicitée dans les discours publics. Alors quels enjeux se jouent dans la thématique du retour ? Dans quelles optiques le retour est-il montré par les auteurs et les réalisateurs de notre corpus ?

3.3.1 Penser le retour – entre espoirs et entraves

³⁵³ Elleke Boehmer, *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*, op. cit., p. 192. «the return to the homeland as an emotional crisis, the end of a nostalgic dream, or a harsh encounter with a reality of continuing social and political hardship.» (La traduction est mienne.)

³⁵⁴ *Idem*. « a culminating event in the journey narrative [...], a moment which appears under a range of moods, extending from celebration to disillusionment.» (La traduction est mienne.)

³⁵⁵ Anna-Leena Toivanen, « Diasporic Romances Gone Bad : Impossible Returns to Africa in Myriam Warner-Vieyra's *Juletane*, Buchi Emecheta's *Kehinde* and Véronique Tadjó's *Loïn de mon père* » [in] *Journal of Postcolonial Writing*, op. cit., p. 433. «unidirectional lines». (La traduction est mienne.)

Le souhait du migrant de parvenir à atteindre une meilleure qualité de vie par son départ et sa réinstallation ailleurs ne se réalise pas toujours. Dans le pays d'accueil, l'immigré est confronté à une vie de souffrance. Percé par la réalité de sa nouvelle situation dans le milieu d'accueil, le rêve se transforme rapidement en un cauchemar. Pour l'immigré, la terre natale devient une présence plus importante lorsque la vérité de la vie en Europe est dévoilée. La nostalgie de la vie d'avant le départ et le manque qu'il ressent de ses parents transforment le retour d'une option inimaginable (« Parti pour ne pas revenir. Parti pour toujours. Parti pour mourir »³⁵⁶), en un désir (« [...] mon rêve actuel est de rentrer au Cameroun et d'ouvrir un grand restaurant »³⁵⁷), et, finalement, en un projet qui se précise et finit parfois par se concrétiser.

La terre natale devient un point fixe dans la conscience de l'immigré. Inscrite dans le souvenir, elle émet une qualité statique qui s'oppose diamétralement à la vie définie par l'instabilité que l'immigré découvre dans le pays d'accueil où les suppositions que ce dernier a toujours pris pour acquises se révèlent être un simulacre. La terre natale est un espace connu et constant qui subit une idéalisation, tout comme la première destination tant rêvée, avant la migration, par ceux qui veulent partir. De plus, dans certains cas, la souffrance vécue dans le pays d'accueil est plus violente que celle endurée dans la terre natale, une idée qui revient dans le film *Paris mon paradis* notamment.

L'un des intervenants qui prend la parole dans le documentaire d'Eléonore Yameogo exprime son regret d'avoir quitté son Sénégal natal mais il dit aussi qu'il n'« [a] plus le choix de retourner ». Ses mots sont corroborés par ceux d'une autre immigrée, arrivée en France avec une troupe théâtrale qu'elle a subséquemment quittée pour rester clandestinement à Paris : « J'étais la toute seule, sans papiers. J'ai réalisé que j'étais en train de faire une bêtise, mais il [*sic*] y avait pas question que je retourne en arrière ». Bintou stipule aussi que sa décision de demeurer là était facteur de risque - elle était isolée - et, en même temps, le résultat d'une réflexion précipitée - elle définit son acte comme une sottise. Pourtant, ce qui frappe dans ces propos est la manière dédagée dans laquelle ils sont narrés, témoignant du fait que le déroulement des événements a été inexorablement inévitable, une sorte de destin,

³⁵⁶ Tahar Ben Jelloun, *Partir*, *op. cit.*, p. 292.

³⁵⁷ Jean-Roger Essomba, *Le Paradis du Nord*, *op. cit.*, p. 141.

ou d'engrenage, auquel le sujet ne pouvait pas échapper. Au niveau artistique, cette confession est encadrée par deux plans montrant Bintou toute seule, qui est en train de marcher dans les rues de Paris, ce qui suggère un acquiescement calme du sort qui lui est réservé. Sans options, elle n'a pas vraiment la possibilité de faire un choix. Cette stratégie stylistique souligne aussi l'indifférence et l'absence de considération des citoyens européens à l'égard des difficultés matérielles et psychologiques de l'immigré.

En effet, le retour n'est envisagé que sous certaines conditions. Dans *Partir*, par exemple, Azel souhaite retourner au Maroc mais seulement dans des modalités spécifiques, « comme un héros »³⁵⁸ et non pas en tant qu'expulsé : « Il y avait une seule chose qu'il ne voulait pas : se laisser expulser vers le Maroc. La honte, la *hchouma*, la *hegra*, l'humiliation, ça non, jamais, tout sauf ça [...]. Il était parti. Parti pour ne revenir qu'en prince, pas en déchet jeté par les Espagnols »³⁵⁹, et plus loin Kenza exprime qu'elle voudrait « surtout rentrer au pays la tête haute »³⁶⁰.

C'est aussi la honte qui empêche Camille de retourner au Ntchiyafoa, la terre d'origine fantasmée d'*Agonies* : « Il ne songea pas à se faire rapatrier non plus, tant il les vécut dans sa tête toutes les moqueries dont on allait le gratifier, toute la honte qu'il allait souffrir »³⁶¹. Le retour n'est pas seulement une question de logistique. Le migrant doit aussi faire face aux barrières psychologiques qui perturbent les processus de pensée de l'individu. Les images des contre-réactions qui l'attendent - venant de la part de la communauté d'origine et concernant ses échecs - font du retour une expérience intimidante qui trouble au lieu de rassurer. Rentrer dans de telles circonstances serait plus pénible que rester.

3.3.2 Un retour difficile : l'accueil

Le retour des émigrés à leur terre natale est souvent marqué par de la négativité. La réception de ceux-ci par leur milieu d'origine est, dès le début, caractérisée par le sentiment que les expatriés ne sont pas les bienvenus chez eux.

³⁵⁸ Tahar Ben Jelloun, *Partir*, op. cit., p.305.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 289.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 298.

³⁶¹ Daniel Biyaoula, *Agonies*, op. cit., p. 60.

Certaines œuvres de notre corpus abordent cet aspect initial du retour. Les premières paroles que ceux qui accomplissent le voyage de retour énoncent sont échangées avec du personnel de sécurité. À plus d'un titre, cela semble diminuer toute perspective de retour triomphal.

L'inclusion de ces échanges, la confrontation avec les mesures de sécurité mises en place et l'impersonnalité des officiers suggèrent l'association du migrant au criminel et/ou à la menace potentielle. Par exemple, dans le film de Mahmoud Zemmouri, *Beur blanc rouge*, quand Brahim et ses parents arrivent en Algérie, ils sont arrêtés par un agent de sécurité qui vérifie leurs papiers. N'acceptant pas le passeport français comme un document adéquat, ce dernier leur demande de présenter un passeport algérien ou un visa, requête reçue avec surprise, surtout de la part de la mère qui s'exclame en arabe : « Quoi ? Chez nous vous nous demandez un visa ? » Ce scénario présente le conflit entre les attentes du revenant et la froide application des règles. L'implication sous-jacente à la conversation est que l'expérience de l'émigration corrompt en quelque sorte l'émigré et égale, aux yeux de l'officier, à une trahison. L'arrivée de Brahim et ses parents en Algérie est injustifiée selon le point de vue de l'officier qui soutient que « pour les Français, il n'y a pas de visa et donc pas d'Algérie. C'est pareil pour nous en France ». Le préjugé est alimenté par une impression, fautive mais prise pour acquise, de richesse et supériorité que la France offre prétendument à ceux qui parviennent à l'atteindre. L'agent de sécurité semble vouloir redresser l'inégalité perçue entre lui et les émigrés en reproduisant l'attitude que le pays d'accueil adopte envers les immigrants – un comportement méfiant à l'égard des étrangers³⁶².

Ce recul et cette animosité peuvent être attribués au fait que les émigrés qui retournent dans le pays qu'ils ont quitté soulignent le potentiel de succès qui se présenterait à eux par la voie de l'émigration. Ce constat est rapporté par Michal Tannenbaum dans son étude sur l'immigration et le retour dans le contexte d'Israël: « En partant, [les migrants] pointent du doigt, pour ainsi dire, l'écart entre le chez-soi factuel et le chez-soi fictionnel, entre le désert du familier et la richesse de la

³⁶² Voir Analyse filmique 6 : Les Péripéties du voyage de retour.

terre promise, pour tous ceux qui restent »³⁶³. Cette concrétisation d'un ailleurs prometteur semble être insoutenable.

Le motif de rancune envers les ex-émigrés est aussi soulevé dans *Du rêve pour les oufs*. À l'arrivée d'Ahlème et sa famille à l'aéroport Oran-Es-Sénia, le douanier « jette un dernier regard mauvais »³⁶⁴ envers ceux-ci, pensant avoir affaire à une « bande de radins ! Avec tout l'argent qu'ils gagnent en France... »³⁶⁵. Ce « regard louche »³⁶⁶ caractérise la vision des natifs qui n'ont pas vécu l'expérience de la migration envers les migrants qui ont quitté le pays et y retournent.

De même, dans *Loin de mon père*, Nina est aussi soumise à des contrôles d'identité lors de son arrivée sur sa terre natale. À l'aéroport, un militaire l'interroge à propos de son séjour en Côte d'Ivoire avant de se rendre compte qu'elle était la fille du docteur Kouadio, un homme connu pour son implication dans la politique du pays. Plus tard, Nina se trouve en voiture avec son cousin qui l'accompagne dans la maison de son père. Leur trajet est coupé court par des militaires qui effectuent un contrôle de papiers. N'ayant pas sa carte d'identité, Nina tend son passeport au militaire qui lui demande de « régulariser [ses] papiers »³⁶⁷. L'implication est que Nina est traitée comme une étrangère et son retour dans son pays d'origine est assimilée à l'arrivée d'un clandestin.

Il est aussi question de papiers dans le roman de Fatou Diome. Lors d'un de ses retours au Sénégal, Salie décide de visiter la ville de M'Bour où elle avait entrepris une partie de ses études. Elle réfléchit aux paroles que le réceptionniste lui adresse lorsqu'elle entre dans l'hôtel où elle allait passer la nuit : « Les phrases du réceptionniste dansaient dans ma tête : *Bienvenue chez nous*, comme si ce pays n'était plus le mien ! De quel droit me traitait-il d'étrangère, alors que je lui avais présenté une carte d'identité similaire à la sienne ? Étrangère en France, j'étais

³⁶³ Michal Tannenbaum, « Back and Forth: Immigrants' Stories of Migration and Return » [in] *International Migration*, *op. cit.*, p. 168. «By leaving [the migrants] point a finger, as it were, at the gap between the factual and fictional homes, between the desert of the familiar and the wealth of the promised land, for all those who stay behind .» (La traduction est mienne.)

³⁶⁴ Faïza Guène, *Du Rêve pour les oufs*, *op. cit.*, p. 140.

³⁶⁵ *Idem*.

³⁶⁶ *Ibid.* p. 138.

³⁶⁷ Véronique Tadjo, *Loin de mon père*, *op. cit.*, p. 20.

accueillie comme telle dans mon propre pays : aussi illégitime avec ma carte de résidente qu'avec ma carte d'identité »³⁶⁸. Dans ce passage, Fatou Diome introduit l'idée d'illégitimité et la lie avec la situation sociale dans laquelle se trouve l'émigré qui retourne au pays d'origine. L'impression qui ressort est que ce dernier, en « transgressant » les limites de la nation, perd le droit d'appeler sa terre natale son chez soi. En effet, une fois de plus, l'importance accordée par le personnel de sécurité aux documents officiels évoque des nuances de criminalité et de non-appartenance qui sont imposées par l'établissement et qui gênent le sujet.

Loin d'être un accueil chaleureux, le retour de ces personnages à leur terre natale est parsemé de suspicion et de préjugés. Les papiers, source de problèmes et d'inquiétude chez l'immigré clandestin en terre d'accueil, créent aussi des complications pour ceux qui retournent sur leur terre natale. L'idée qui se dégage de ces expériences de retour est celle d'un pays qui en veut aux émigrés qui l'ont laissé derrière eux pour aller s'enrichir supposément en Europe.

3.3.3 Un retour difficile : les questions matérielles

Ce sont souvent des questions matérielles qui conditionnent le retour en faisant apparaître un certain nombre de problèmes. Cette idée figure notamment dans *Le Ventre de l'Atlantique*, *Partir* et *Paris mon paradis*. Les personnages insistent sur le fait qu'ils doivent travailler non seulement pour leur propre survie – avoir une habitation dans le pays d'accueil, se procurer de la nourriture – mais aussi pour être capables d'envoyer de l'argent à leur famille restée au pays et surtout pour avoir la possibilité de rentrer chez eux et transmettre une image de succès, de richesse et de bonheur³⁶⁹. Dans le documentaire *Paris mon paradis*, par exemple, Ambroise avoue qu'il n'a pas le choix de retourner dans son Sénégal natal, n'ayant

³⁶⁸ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 197.

³⁶⁹ L'image que les émigrés transmettent à la communauté d'origine à leur retour est l'un des thèmes explorés dans un autre roman traitant de la migration ; *Bleu blanc rouge* d'Alain Mabanckou. L'auteur explique que l'immigré, même s'il vit misérablement dans le pays d'accueil, doit entretenir le mythe de l'eldorado européen quand il retourne sur sa terre d'origine et que l'entreprise migratoire tourne autour du projet d'un retour glorieux. Les dernières lignes du roman révèlent que « [c]'est une affaire d'honneur ». Le narrateur précise : « Je crois que je repartirai [vers la France]. Je ne peux pas demeurer avec un fiasco dans la conscience. » Alain Mabanckou, *Bleu blanc rouge*, *op. cit.*, p. 222.

pas trouvé d'emploi lui procurant assez d'argent pour être en mesure de projeter une aura de succès à son retour, après avoir « fait l'Europe ». Dans *Partir*, Soumaya désire retourner au Maroc qui « lui manquait tellement. Pourtant, avant de rentrer, il fallait se faire un peu d'argent »³⁷⁰. Quant au roman de Fatou Diome, l'argent que Salie gagne en France est en grande partie dépensé pour prendre soin de ses proches restés dans le pays d'origine.

De même, dans *Paris mon paradis*, Bintou révèle qu'elle a dépensé presque tout son argent pour acheter des cadeaux qui, par la suite, seront offerts à ses proches à son retour au Burkina Faso: « À une semaine du voyage [de retour], je n'ai plus rien dans mon compte. J'ai utilisé tout mon découvert. Donc, de retour en France, c'est les banquiers qui vont m'appeler. Tout ce que j'ai assuré seulement c'est de savoir que je pourrais payer mon loyer au retour. C'est juste ça. Mais je ne sais pas si je vais manger au retour ». Les retrouvailles avec la famille, si désirées, sont réalisées au prix d'immenses sacrifices. Même en ce qui concerne la communication entre l'émigré et sa famille qui se trouve dans le pays natal, la transmission des nouvelles est souvent accompagnée de requêtes – pour des médicaments, de l'argent, du matériel pour jouer au football dans le cas de Madické dans *Le Ventre de l'Atlantique* – qui accablent le migrant.

Très souvent, les gains matériels, si importants ou insuffisants qu'ils soient, sont atteints aux dépens des relations avec les proches qui se diluent à cause de l'absence de l'émigré dans la communauté d'origine et qui choquent au moment du retour. L'argent devient alors le seul lien qui demeure³⁷¹, constituant un indicateur du bien-être de l'exilé pour sa famille qui n'a pas la moindre idée quant à la façon dont il a été gagné. Après l'émigration, le rituel régulier de l'envoi d'argent prend la place des relations étroites qui caractérisent la cellule familiale avant le départ : « [...] cet argent difficilement acquis sera, en grande partie, envoyé à la famille

³⁷⁰ Tahar Ben Jelloun, *Partir*, op. cit., p. 128.

³⁷¹ L'idée que l'argent est l'élément qui incite la communication entre les proches qui se trouvent au pays natal et l'émigré est soulignée dans *Le Ventre de l'Atlantique* : « Chez nous, les gens ont l'habitude de ne pas écrire, de ne pas téléphoner aux leurs qui sont à l'étranger, sauf quand ils ont besoin de quelque chose ou pour annoncer un décès. Ainsi, à force, chaque prise de contact étant motivée, la personne qui vit à l'étranger ne sait plus dans quel signe chercher le sentiment, l'affection de sa famille. Leur arrive-t-il de penser à nous d'une façon désintéressée, uniquement par amour ? ». Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 246. Le migrant est perturbé par ces requêtes non seulement à cause du décalage qui s'installe entre la vision des proches, qui pensent que l'émigré peut se procurer de l'argent avec facilité, et sa réalité difficile, mais aussi parce que les demandes constantes d'aide matérielle embrouillent graduellement les repères affectifs.

restée au pays. Là-bas, on ne sait pas très bien ce que les expatriés deviennent ou ce qu'ils font concrètement. Ils envoient de l'argent. Alors on ne s'inquiète pas. Tout va bien », déclare la narratrice du film d'Eléonore Yameogo.

Dans des récits dans lesquelles on traite de personnages beurs et de leurs parents, l'argent gagné dans le pays d'accueil sert de moyen de regagner la patrie perdue, le retour faisant partie intégrante du plan de la génération parentale pour l'avenir : « Autrement dit, pour employer une métaphore précisément mythique, la terre-origine revêt dans l'imaginaire parental les allures d'une terre promise, une terre quittée à reconquérir avec la toute-puissance magique de l'argent »³⁷². C'est tout à fait le cas de la famille du protagoniste dans le film *Beur, blanc, rouge* qui démontre cette idée par le biais du rêve de la mère de Brahim qui s' imagine retourner en Algérie en tant que reine.

La même idée de retourner au pays couronné de succès est proposée dans *À bras-le-cœur* de Mehdi Charef : « Mon père, il a dit comme ça que d'ici à trois ans on sera un peu riches et qu'on retournera au pays... »³⁷³. Ces mots offrent un aperçu sur l'idée que le père du narrateur s'est faite à propos de la migration. Une période de revenus modestes ou modérés pourrait être suffisante pour garantir une qualité de vie viable dans le pays d'origine. Il semble que le personnage a ainsi marié la situation économique de la famille à un but plus réaliste, étouffant tout rêve de fortune et de luxe.

Le projet du retour est lié à l'argent à plus d'un titre. Un autre élément qui ressort de ce sujet est le don de cadeaux de la part de celui qui retourne sur sa terre natale. Dans le film *Paris mon paradis*, Eléonore Yameogo inclut les scènes montrant Bintou qui offre à ses proches les cadeaux qu'elle avait acheté avant son voyage de retour, ce qui véhicule l'idée que ce don est une pratique presque prescrite dans le processus complexe du retour. Ces cadeaux sont le signe indéniable qui montre aux autres que l'émigré a réussi son projet migratoire.

Ce thème est aussi fortement présent dans *Le Ventre de l'Atlantique*. La narratrice explique qu'à son premier retour à Niodior, des villageois sont venus chez

³⁷² Monique Lebrun et Luc Collès, *La littérature migrante dans l'espace francophone : Belgique, France, Québec, Suisse*, Louvain-la-Neuve, Éditions Modulaires Européennes, 2007, p. 38.

³⁷³ Mehdi Charef, *À bras-le-cœur*, *op. cit.*, p. 228.

elle sous le prétexte de lui rendre visite mais, en réalité, en ayant pour but de lui « soutirer qui un billet, qui un T-shirt au nom d'une coutume - qui empêche bon nombre d'émigrés aux faibles moyens d'aller passer leurs vacances au pays -, selon laquelle la personne qui revient doit offrir des cadeaux ; cadeaux dont la valeur est estimée à l'aune de la distance de provenance et du lien avec le bénéficiaire. Je donnai raison, malgré moi, aux attentes démesurées qu'ils nourrissent à l'égard des 'venus de France' »³⁷⁴. Ces quelques lignes soulignent l'hétérogénéité de l'espace et mettent en jeu la dichotomie entre le centre et la périphérie. Ce schème binaire essentialiste fait de la France et de l'île de Niodior deux points fixes divisés par un écart irréductible qui apparaît comme intrinsèque et reproduit la relation de dominant et dominé installée par l'ancien pouvoir colonial. Elle semble indiquer que plus l'émigré s'éloigne de sa terre natale, plus les cadeaux qu'il apporte avec lui à son retour seraient valables. Cette relation malsaine est entretenue même dans la période postcoloniale par les natifs qui attribuent plus de valeur à l'univers occidental et à tout ce qui le touche. De telles pensées emprisonnent et restreignent la société dans un état de dépendance et abolissent toute autonomie. L'Afrique est envisagée comme pauvre tandis que l'Occident lointain est associé à la richesse.

Au sujet de la dynamique entre centre et périphérie, l'image du ventre qui ressort du titre du roman suggère une autre interprétation. Aux marges, les gens sont pris dans l'indolence puisqu'ils ont cédé le sens d'initiative à l'ex-colonisateur. Ils attendent de recevoir leur part du butin et s'apprêtent à engouffrer tout ce que l'Occident leur offre, tout comme les enfants qui, durant les pauses publicitaires à la mi-temps du match, s'entassent devant la télévision pour satisfaire, en quelque sorte ou d'une manière substitutive, leur envie de délices occidentaux. Ces besoins invoquent l'idée du ventre affamé que la passivité rend insatiable, toujours nécessaire et dépendant du centre pour se rassasier. Vivre aux marges du monde est donc une condition qui peut seulement être apaisée par la contribution ou l'aide venant du centre qui constituerait une mesure de compensation pour les grands inconvénients dont souffrent les habitants de la périphérie. Ces derniers se voient en tant qu'objets, ayant un rôle passif dans l'accomplissement de leurs rêves et atteints d'« une dépendance chronique »³⁷⁵ à l'émigration qui, pour eux, constitue

³⁷⁴ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 61.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 167.

le seul moyen de sortir de la pauvreté et de la misère, et à l'émigré qui revient d'Occident avec des richesses.

Pourtant, Fatou Diome indique que l'île est autosuffisante, ne nécessitant ni une pompe à eau offerte par le Japon, ni de la nourriture envoyée de la France comme remèdes à la sécheresse qui frappe le pays. Les insulaires semblent ignorer ou ne pas assez profiter de la richesse qui est disponible à la terre natale. Au contraire, leur regard se tourne vers l'Occident, plus axé sur ce que les expatriés peuvent fournir que sur le capital de leur île.

Dans cette perspective, la fin du roman est particulièrement significative parce que l'auteur brouille en quelque sorte la division entre le centre et la périphérie. Madické, le frère de Salie, avec l'aide de sa sœur, ouvre une boutique à Niodior au lieu d'aller chercher fortune ailleurs. Dépeinte comme ayant la capacité d'être un terrain fertile pour la réalisation de soi et d'offrir un avenir à ses habitants, la marge est vivifiée. N'étant plus définie par l'ancien pouvoir colonial, elle devient ainsi une référence en soi avec le potentiel d'habiliter ses habitants plutôt que de les limiter. Le « centre géographique » ne constitue plus le centre d'attention qui, dans la conscience de Madické, se déplace vers la « périphérie ». Ainsi, le dernier chapitre pointe la possibilité d'une réalité qui pourrait soutenir une multiplication de centres. D'ailleurs, cet épisode rappelle une scène du documentaire *Paris mon paradis* où un immigré explique que, comme Salie, il envoie de l'argent à son frère - qui voudrait absolument le rejoindre en France – pour que ce dernier puisse plus facilement trouver un emploi au pays natal et oublier son projet d'émigration.

3.3.4 Les Illusions de la communauté d'origine

Un autre aspect du retour traite des illusions entretenues par la communauté d'origine qui vit le départ d'un des siens et qui fabrique des attentes spécifiques et, quelquefois, démesurées à l'égard de l'émigration de ce dernier. Forcément, le déplacement vers l'Europe doit être suivi par la réussite de celui qui gagne l'ancienne métropole et par le retour glorieux dans le pays de sa naissance. Donc, le sujet est confronté à la perception qu'il génère au sein de la société d'origine:

Ce thème est exploré dans *Le Ventre de l'Atlantique*, notamment quand l'expérience migratoire de l'homme de Barbès est mentionnée pour la première fois. En choisissant d'omettre le temps que ce personnage passe en France, Fatou Diome se focalise plutôt sur l'impact que ses venues ont eu sur les Niodorois. En effet, les nombreux retours que l'homme de Barbès effectue au fil des années ne sont racontés que du point de vue de la communauté d'origine et la vie d'immigré que cet individu mène hors de son pays est passée sous silence dans cette première narration. L'optique de l'homme de Barbès est évoquée plus tard. À chaque voyage qui le reconduit à Niodior, ce personnage se montre de plus en plus comme un homme accompli.

Aux yeux de ceux qui sont restés au pays, c'est exclusivement grâce à ses séjours en France, que l'homme de Barbès se fraye un chemin conduisant forcément vers la réussite. C'est un portrait réducteur de l'expérience de la migration qui est présenté à travers ce passage. En classifiant certains de ses retours – à savoir le deuxième, le troisième et le septième³⁷⁶ - et leurs gains respectifs, l'auteur adopte la perspective des insulaires qui voient seulement la relation naturelle et quasi mathématique de cause à effet. Réduite à une équation, la migration garantit un résultat dont le succès dépend invariablement des actions - satisfaisantes ou non - de celui qui l'entreprend. Tant que le migrant agit avec sagesse à la terre d'accueil, la migration aboutira en une réussite. Par contre, s'il ne fait pas preuve de compétence, les résultats de son entreprise seront inacceptables et cela est exclusivement de sa faute, parce qu'il n'a pas été à la hauteur de la situation.

Comme contrepoint à l'histoire de l'homme de Barbès, le récit de Moussa, un jeune homme qui quitte le pays de son enfance à la recherche du paradis terrestre, donne « une image de France jamais vue sur les cartes postales »³⁷⁷ : « [...] il raconta sommairement sa France. L'explosion de la vérité le couvrit de cendres. Il ne brilla plus de la lumière européenne et devint moins intéressant que le plus sédentaire des insulaires. Presque tout le monde le méprisait »³⁷⁸. Nous avons l'impression qu'au retour, à la place de recevoir une étreinte de consolation, le migrant souffre d'un double coup d'humiliation. Au niveau personnel, il perd son estime de soi et, au

³⁷⁶ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 31-33.

³⁷⁷ *Ibid.* p. 109.

³⁷⁸ *Idem.*

niveau social, il est boudé et même « rétrogradé ». Ce passage souligne un paradoxe crucial. D'une part, la communauté d'origine est jalouse de celui qui retourne sur sa terre natale puisque ce dernier a vécu la migration. D'autre part, l'ex-émigré, dès l'instant où il raconte son expérience réelle, est dédaigné. En proclamant la vérité, il devient un antihéros qui détruit les rêves et les projets des individus qui aspirent à émigrer.

À *bras-le-cœur* offre un autre exemple de l'exclusion et du mépris qui attendent le migrant s'il rentre démuné de l'Occident. Le narrateur raconte l'histoire de trois jeunes qui, après avoir passé une période en France, retournent au pays natal plus pauvres qu'avant leur départ, et qui reçoivent un accueil glacial de la part de la communauté d'origine. À leur arrivée, « personne n'est allé les accueillir à la gare. Pas même un porteur de bagages avec un âne. Par des chemins poussiéreux, ils ont contourné le village, évitant les lazzis et l'opprobre. Quand ils sont arrivés au reg dans l'air brûlant, il n'y a pas eu un seul youyou, ni une seule main tendue. Leurs pères, sans même leur laisser le temps d'êtreindre leurs mères en larmes, les ont envoyés d'autorité aux travaux des champs ! Voilà comment on reçoit une progéniture malhabile dont le voyage a coûté le prix d'une vache et de son veau et qui rentre les poches vides... »³⁷⁹. Le fait de rentrer bredouille d'un voyage qui a gaspillé des ressources et du temps précieux est vu comme un caprice. L'autonomie que le départ a accordée à ces hommes est perdue aussitôt qu'ils retournent. Elle cède la place à la sujétion et à la volonté de leurs pères. Au retour, les ex-émigrés sont infantilisés, traités comme des enfants capricieux qui ont humilié leurs parents avec leur mauvais comportement. Alors que le départ souligne l'ambition et l'indépendance de ces trois personnages, le retour brise leur affirmation et leur liberté. Désormais, ces derniers sont considérés comme des « bons à rien »³⁸⁰ qui ont « attiré la honte »³⁸¹ sur la communauté dont ils tirent leurs origines.

Vue dans ces modalités définitives qui offrent très peu de latitude en termes de suites, la migration conduisant vers le succès semble être le seul modèle accepté par la communauté d'origine qui a une vision idéalisée de l'Occident, avec ses synonymes de fortune facile, vaste choix d'emploi et de revenus bien élevés.

³⁷⁹ Mehdi Charef, *À bras-le-cœur*, *op. cit.*, p. 177-178.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 180.

³⁸¹ *Idem.*

L'emploi qu'Ahlème exerce à Paris, par exemple, ne correspond pas aux attentes de son cousin Youssef : « Je lui dis que je travaille, mais il paraît déçu lorsque je lui explique exactement ce qu'est mon job »³⁸². Les récits qui ne concordent pas avec ce modèle tombent dans l'oreille d'un sourd ou sont refusés. Face aux affirmations de Salie en ce qui concerne la dureté de la vie à l'étranger, les jeunes qui entendent les propos francs de celle-ci répondent par de la colère puisqu'ils interprètent ces paroles comme des tentatives de les empêcher de prendre part à la même activité qui procure tant de fortune.

À plus d'un titre, le retour relègue le migrant à la position du départ. Ceux qui n'ont pas quitté leur pays perçoivent une telle situation comme une déception. Envisagé comme une succession d'étapes, le parcours migratoire, qui débute par une phase de souffrance vécue chez soi, doit nécessairement se terminer par le succès ultime qu'apporte le voyage vers l'Occident. Donc, l'émigré qui retourne dans son pays natal pauvre et dépourvu ne correspond pas à l'impression que les non-migrants façonnent. Il en est tout le contraire. Cette déflation est d'autant plus violente qu'elle éteint l'espoir de ceux qui veulent partir et qui considèrent la migration comme la voie qui les auraient sortis des conditions misérables dans lesquelles ils vivent. Elle montre aussi combien la communauté qui reste au pays aide et se projette dans l'émigration d'un de ses membres.

Cette projection de la part de la communauté d'origine est aussi évoqué dans *Le Mal de peau* de Monique Ilboudo : « Le retour de Cathy après deux ans d'absence était un événement dont tout le quartier parlait. Plusieurs voisines avaient proposé [d'accompagner Madeleine, la mère de la protagoniste] à l'aéroport pour accueillir celle qui, à présent auréolée du prestige de son séjour au pays des Blancs, était devenue la fille de tous »³⁸³. Lorsque le retour est anticipé, la migration de l'individu devient une affaire communautaire qui engage du temps et des affections. Pourtant, cet intérêt avenant cache sous sa surface une touche âcre d'égoïsme qui est véhiculée par le contraste entre l'image de l'auréole et celle de la fille « de tous ». La sublimation qui entoure le sujet migrant se mue en une commune platitude et ce dernier devient le butin d'une force parasitaire.

³⁸² Faïza Guène, *Du Rêve pour les oufs*, op. cit., p. 141.

³⁸³ Monique Ilboudo, *Le Mal de peau*, op. cit., p. 229.

Cette idée est aussi soulignée dans *Le Ventre de l'Atlantique*. À son retour, la narratrice se sent obligée d'aller au-delà de ses moyens pour subvenir aux besoins de ses proches : « [...] bien de chacun, bien de tous. [...] je devais nourrir mes convives autoproclamés sans broncher, sous peine de passer, dès mon arrivée, pour une individualiste occidentale, une dénaturée égoïste. [...] Prévu pour durer un mois, mon argent de poche, une maigre somme âprement gagnée, me filait entre les doigts »³⁸⁴. La quête solitaire du migrant, alors qu'il part à la recherche du paradis terrestre, devient éventuellement une entreprise publique.

La sensation d'être la proie d'une force dévorante est aussi explicitée dans *Passage des Larmes* d'Abdourahman Waberi. De nouveau à Djibouti, Djibril retrouve ses amis d'enfance : « Ils arrivent par grappes, les mains ballantes, la prunelle aux aguets. Ils veulent me voir 'après toutes ces années d'absence', lâchent-ils en prenant des airs de conspirateurs. Je sais qu'ils viennent non pour mes beaux yeux mais pour jauger un objet de curiosité : l'autochtone devenu canadien. Pour me soutirer de l'argent aussi, la plupart du temps un billet de 2000 francs djiboutiens [...]. Un seul ne viendra pas se prêter à cette mauvaise comédie : mon frère Djamal [...]. Il a trop de fierté pour se mêler à ces parasites »³⁸⁵. Le geste des amis de Djibril consistant à rendre visite à l'ex-émigré est autogratifiant. L'accueil altruiste que ce dernier reçoit est une mascarade qui cache une intention de manipulation et d'exploitation.

L'implication de la communauté d'origine dans la migration d'un des leurs est tout aussi flagrante dans le roman de Tahar Ben Jelloun. Le moment du retour est vu à travers les yeux des non-migrants et non pas du point de vue de celui qui retourne sur sa terre natale et l'accent est mis sur ce que ceux-là aperçoivent, sur la « déception » qu'ils ressentent à propos de l'arrivée médiocre d'Azal : « C'était le retour du fils prodigue. Les voisins étaient au balcon ou sur les terrasses. Azal était arrivé avec deux grandes valises pleines de cadeaux. Seule déception, il était sorti d'un taxi et non d'une grosse et belle voiture. La mère criait, il est arrivé par avion, par avion, il a laissé la voiture chez lui en Espagne »³⁸⁶. Les attentes de la communauté d'origine sont juxtaposées à l'allusion biblique du fils prodigue.

³⁸⁴ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 167.

³⁸⁵ Abdourahman A. Waberi, *Passage des larmes*, Paris, Éditions JC Lattès, 2009, p. 21-22.

³⁸⁶ Tahar Ben Jelloun, *Partir*, *op. cit.*, p. 142-143.

Pourtant, il y a un décalage qui est péniblement flagrant. Le fils qui revient n'est pas accepté inconditionnellement et la mère justifie rapidement ses manques supposés. En outre, cette citation insiste sur l'idée que les proches et les connaissances de l'émigré façonnent une image très spécifique de la vie de ce dernier. Malgré le fait que le migrant a apporté une quantité considérable de cadeaux, ses compatriotes se focalisent sur son « insuffisance » ; il est arrivé en taxi alors qu'il aurait dû avoir une voiture luxueuse à sa disposition.

Cet épisode véhicule aussi l'idée que le retour d'un émigré qui rentre les mains vides représente un fardeau pour sa famille qui ressent la nécessité de combler les déficits. Dans le film d'Eléonore Yameogo, la narratrice fait référence aux répercussions d'une telle déception : « Il ne faut pas que, là-bas, la fierté de la famille soit tachée. L'échec d'un exilé est presque considéré comme une malédiction ». Fatou Diome aborde aussi ce sujet dans *Le Ventre de l'Atlantique* : « Mes proches souffraient de la convoitise : dès mon arrivée, on les avait imaginés dépositaires d'une fortune. Lorsque je n'avais plus rien à donner, ils se laissaient dépouiller du peu qu'ils avaient reçu, histoire de sauver la face »³⁸⁷.

Face à ces attentes, l'émigré qui choisit de rentrer est mis sous pression pour être performant dans sa vie quotidienne. Il ressent le besoin de porter un masque afin de cacher certains aspects de sa migration et d'en embellir d'autres.

3.3.5 Mensonges

Abdelmalek Sayad, dans son œuvre *La Double absence*, donne un compte rendu de la place sociale dévolue aux émigrés qui sont de retour dans leur pays et

³⁸⁷ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 61. Le migrant qui retourne a parfois l'impression de causer à ses proches plus de peine, par son retour, que de joie et de tranquillité d'esprit. La décision de retourner n'est pas autonome, comporte plusieurs facteurs, et concerne un cadre plus large qu'uniquement les intérêts individuels du sujet qui effectue le voyage de retour. L'idée qu'elle doit prendre en compte non seulement les sentiments de nostalgie de l'émigré mais aussi les conséquences que son acte pourrait avoir sur la famille est aussi explorée dans le film *Paris mon paradis*. Bintou, qui est nouvellement rentrée au Burkina Faso admet que, peut-être, son retour aurait pu être reporté de dix ans et que la somme d'argent que le voyage lui a coûté aurait été plus utile à sa famille que sa présence parmi ses proches. Le souhait plein d'enthousiasme de ce personnage de rentrer sur la terre natale est sapé par des sentiments de culpabilité, l'ex-émigrée considérant son retour comme une erreur de jugement. Une fois de plus, il est évident que l'argent que le migrant gagne est une question sous-jacente qui peut influencer les émotions - et le vouloir - du sujet.

dans leur communauté d'origine : Ceux-ci « ne laissent paraître que le meilleur aspect des choses, et puis comme tout le monde a les yeux fixés sur eux, tout le monde a envie de les gâter, de les flatter, ils sont chéris de leur famille, de tout l'entourage, c'est tout cela qu'on envie en eux ; eux-mêmes se laissent séduire par cela, ils sont flattés, c'est cela qui leur fait le plus plaisir quand ils reviennent au pays et ils ont l'impression que ce petit moment agréable vaut bien tout ce qu'ils endurent toute l'année [dans le pays d'accueil]. Alors, ce n'est pas le moment pour eux de dire aux autres ce qu'il en est exactement, mieux vaut se taire [...]»³⁸⁸. La communauté d'origine n'est pas prête à entendre un discours véritable sur la dureté de la vie à l'étranger. Celui qui effectue son retour après l'émigration fait face à un refus de sa réalité. Il doit montrer que sa migration l'a conduit au succès, sans quoi son exil serait perçu comme un échec, un gaspillage de ressources : « Les Africains qui se sont rendus à Paris et qui reviennent en Afrique possèdent une plus-value aux yeux de ceux qui sont restés et qui rêvent du mythe parisien. Pour accroître leur aura, ceux qui reviennent ont intérêt à maintenir ce mythe et à consolider sa croyance. Ceux qui le déconstruisent sont systématiquement mis au ban de leur communauté, car ils ruinent ce capital. C'est ce qui explique la durabilité du mythe de Paris »³⁸⁹ et alimente les rêves des autres Africains non migrants qui voient dans la parole de celui qui rentre la preuve absolue qui les incite à partir.

Les mensonges que les migrants racontent à propos de leur séjour en Europe répondent à des buts divers. Certains mentent pour préserver leurs proches de préoccupations lourdes, comme le fait Bintou, dans *Paris mon paradis*, qui ne veut pas que ses parents restés au pays s'inquiètent pour elle. Elle préfère leur relater un faux récit de son expérience plutôt que de les préoccuper et les angoisser avec la triste vérité.

D'autres mensonges sont inventés dans le but de se protéger du regard et du jugement des autres qui n'ont pas quitté le pays. Fatou Diome est l'une des auteurs de notre corpus qui aborde cette perspective du discours malhonnête et nocif autour de l'émigration. Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, l'homme de Barbès cache son

³⁸⁸ Abdelmalek Sayad, *La Double absence: Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, *op. cit.*, p. 265.

³⁸⁹ Françoise Naudillon et Jean Ouédraogo (Dir.), *Images et mirages des migrations dans les littératures et les cinémas d'Afrique francophone*, Québec, Mémoire d'encrier, 2011, « Essai », p. 81.

misérable vécu en France principalement pour être respecté et admiré : « En se mordillant la joue, l'homme de Barbès se jetait dans son lit, soulagé d'avoir réussi, une fois de plus, à préserver, mieux, à consolider son rang. Il avait été *un nègre à Paris* et s'était mis, dès son retour, à entretenir *les mirages* qui l'auréolaient de prestige »³⁹⁰. Pour la communauté autochtone, l'expérience dans l'ancien pays colonisateur accorde une position de privilège et de supériorité au rapatrié. Cependant, la réalité est bien loin de ces impressions et le maintien de cette illusion requiert un effort exigeant, ce qui est corroboré par le comportement inquiet de ce personnage qui rumine, avant de dormir, sur son expérience âpre d'immigré dans l'ancienne métropole et le compte rendu falsifié qu'il donne de celle-ci. Tout semble indiquer que le soulagement qu'il ressent à la fin de la journée est sapé par une préoccupation constante qui doit être confrontée quotidiennement, chaque fois qu'il a un moment de tranquillité.

Les mensonges de l'homme de Barbès lui permettent aussi de tenir une position sociale privilégiée : « Devenu l'emblème de l'émigration réussie, on lui demandait son avis sur tout, les visages se faisaient polis à sa rencontre, même le sable se lissait au passage de ses longs boubous amidonnés »³⁹¹. Il est perçu par ses compatriotes comme un lien tangible et véritable³⁹² entre la France et le Sénégal. Sa migration lui offre la possibilité de choisir une épouse de son goût. Comme le souligne Fatou Diome dans une interview, en se mariant avec l'homme de Barbès, « [...] on n'épouse même plus le prétendant immigré de retour. On épouse la France. [...] quand on se marie avec la France, on peut tout espérer »³⁹³. Dans un sens, la relation ambivalente entre l'ex-colonisateur et l'ex-colonisé, étant « à la fois exploitante et nourricière, ou se représentant comme nourricière »³⁹⁴, est reproduite

³⁹⁰ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 88. D'ailleurs, ce passage fait allusion au roman *Un Nègre à Paris* de Bernard Dadié. Bernard Dadié, *Un Nègre à Paris*, Paris, Présence Africaine, 2000 [1959].

³⁹¹ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 33.

³⁹² Cette idée revient dans *Du rêve pour les oufs*. À leur retour, Ahlème, son frère et son père sont accueillis chaleureusement non seulement par leurs proches, mais par tout le village : « Nous sommes accueillis dans une euphorie totalement foulek, des cris et des youyous nous portent, le village est en fête parce qu'un morceau de France lui rend visite ». Faïza Guène, *Du Rêve pour les oufs*, *op. cit.*, p. 143.

³⁹³ « Fatou Diome : Le Mythe de la France eldorado » [En ligne]

<https://www.youtube.com/watch?v=xIULie9dN-A&t=210s> (page consultée le 1 avril 2017).

³⁹⁴ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *Postcolonial Studies: The Key Concepts*, *op. cit.*, p. 13. «both exploitative and nurturing, or represent[ing] itself as nurturing» (La traduction est mienne.)

dans le rapport qui se tisse entre le rapatrié – perçu comme occidentalisé – et les natifs qui n’ont pas vécu l’expérience de la migration. Pour ceux-ci, l’ex-émigré, ayant touché l’Europe, constitue un signe réaliste que le paradis terrestre est accessible³⁹⁵.

Dans *Le Ventre de l’Atlantique*, ce type de relation est visible dans les premier et cinquième chapitres, qui esquissent une scène d’hospitalité. Le rôle d’hôte, comme analysé par Mireille Rosello dans *Postcolonial Hospitality*, que joue la France pour ceux qui souhaitent quitter leur terre natale, est transposé à l’homme de Barbès. La création d’un lien avec celui-ci est la deuxième meilleure option après l’Europe pour la communauté niodioroise en général. Ce personnage permet à ses compatriotes de venir chez lui regarder le football et leur offre de la nourriture, certes, mais son geste constitue plus une assertion de sa supériorité qu’un acte solidaire et généreux. Il pratique une « [forme] perverse d’hospitalité »³⁹⁶, qu’il utilise afin de conserver son statut. Le fait qu’il accumule des biens rapportés de France, apparente son hospitalité à un spectacle ostentatoire dont le but est de souligner son prestige en tant que propriétaire et homme accompli. À premier vue, cet hôte apparaît très charitable et bienveillant ; l’homme de Barbès ne peut pas s’attendre à un geste comparable au sien de la part de ses invités, qui n’ont pas les mêmes moyens que lui et ne peuvent rien lui offrir du même calibre. Ce qu’il reçoit, ce sont des éloges qui réaffirment sa position avantageuse : « Au clair de lune, à la fin des matchs diffusés à la télé, l’homme de Barbès trônait au milieu de son auditoire admiratif et déroulait sa bobine [...] »³⁹⁷. Assis sur son « trône », il se prépare à raconter de nouveau son histoire de sa vie en France à son audience émerveillée. De plus, d’après Mireille Rosello, dans l’éventualité de la réception d’invités, les rôles de maître et de serviteur sont intervertis. L’hôte, en accueillant son invité, refuse momentanément sa position de maître de maison et se charge des tâches normalement exécutées par le serviteur, qui doit combler les besoins de l’invité. Cependant, de façon révélatrice, ce n’est pas l’homme de Barbès qui sert

³⁹⁵ Cette idée émerge aussi dans le roman *Bleu blanc rouge* d’Alain Mabanckou. Les frères de Moki, un émigré qui retourne chaque année sur sa terre natale, sont tenus en grande estime par leur connexion au « Parisien » : « Ils étaient les frères directs du Parisien, et donc des Parisiens par ricochet, des Parisiens potentiels ». Alain Mabanckou, *Bleu blanc rouge*, *op. cit.*, p. 67.

³⁹⁶ Mireille Rosello, *Postcolonial Hospitality : The Immigrant as Guest*, *op. cit.*, p. 54. « perverse [form] of hospitality » (La traduction est mienne.)

³⁹⁷ Fatou Diome, *Le Ventre de l’Atlantique*, *op. cit.*, p. 83.

ses compatriotes mais l'une de ses épouses et ce détail cimente l'idée d'un hôte qui « pratique un type d'hospitalité égoïste qui ne requiert aucun effort »³⁹⁸.

Cette situation d'hospitalité contraste fortement avec une autre qui est offerte vers la fin du roman. Les deux divergent sur plusieurs points. Dans cette seconde scène, l'hôte n'est pas vantard mais sincèrement généreux, acceptant la responsabilité que son rôle exige. En effet, il offre sa contribution en servant les invités, contrairement à l'homme de Barbès qui laisse ses femmes s'occuper des convives. Ces derniers, qui sont en train de regarder un match de football, soutiennent l'équipe sénégalaise et Madické tient le drapeau national à ses côtés. La publicité de la glace Miko et du Coca-Cola, qui figure à la télévision durant la pause d'avant les prolongations du match, est ignorée et n'attire pas les spectateurs comme elle le faisait auparavant. Tous ces éléments sont la marque d'une évolution.

3.3.6 Une mascarade du succès du migrant

L'expérience migratoire est sujette à « une grande 'théâtralisation', tant sous forme de discours que de comportement, qui met en scène les fils prodiges et contribue à perpétuer le mythe de l'émigration »³⁹⁹.

En effet, chez l'homme de Barbès, le mensonge est lié à un comportement tout aussi faux et non authentique : « [C]et homme ne tenait pas particulièrement à sa télévision. Comme sa Rolex de contrebande, qu'il ne savait pas régler, comme son salon en cuir, toujours emballé dans une cotonnade blanche, comme son congélateur et son frigo, fermés à clef, comme sa troisième épouse, éclipsée par la quatrième, qu'il ne remarquait plus que les soirs où sa rotation conjugale l'y obligeait, cette télévision était là, dans sa vaste demeure, pour signifier sa réussite »⁴⁰⁰. La première impression que suscite cette citation est une surenchère de matérialisme. Cependant, l'illusion de statut créée par les possessions matérielles et le luxe apparent est minée par la réalité : aucun de ces équipements n'est dans un

³⁹⁸ Mireille Rosello, *Postcolonial Hospitality : The Immigrant as Guest*, op. cit., p. 106. « [is] practising a type of selfish hospitality that does not require any effort » (La traduction est mienne.)

³⁹⁹ Marco Nuti, « Frontières du monde, attentes du cœur : la quête de l'Eldorado dans quelques romans de migritude africains » [in] *Autres Modernités*, n° 2, octobre 2009, p. 201.

⁴⁰⁰ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 29-30.

état fonctionnel. Le fait que ces outils restent inutilisés engendre un contraste entre leur potentiel, qui pourrait effectivement faciliter la vie, et la conscience de l'inhabilité de l'homme de Barbès à les utiliser. Il n'y a pas vraiment d'appropriation de la part de celui-ci vis-à-vis de ses acquisitions et, par conséquent, ces objets pointent une vie stagnante et figée, malgré le séjour en Europe, qui aurait dû résulter en une meilleure qualité de vie. Cela fait émerger un sentiment évident de tension. Le luxe importé ne sert qu'à donner une apparence de supériorité. Il existe simplement pour exhiber le statut social de l'homme de Barbès qui est en désaccord avec l'existence modeste menée par les compatriotes de ce dernier. En réalité, le propriétaire est non seulement émotionnellement distant - ce n'est pas l'amour qui le pousse à passer du temps avec ses épouses mais la routine et l'obligation - mais aussi impuissant et perpétuellement condamné à faire semblant.

Dans son article « *Moorings and Mythologie : Le Ventre de l'Atlantique and the Immigrant Experience* », Robert Nathan va plus loin dans l'analyse du passage ci-dessus en soutenant qu'il y a un sens d'isolement qui se dégage. Il voit « [...] un lien entre [l]a richesse toujours croissante [de l'homme de Barbès] et la désintégration de connexions humaines plus importantes »⁴⁰¹: «Le verrou et la clé démontrent l'un des inconvénients de ce mode de vie, mettant en relief l'isolement et la peur nées de la jalousie protégeant une surabondance de richesse matérielle »⁴⁰². Ces mensonges, énoncés avec l'objectif de demeurer reconnu dans la communauté, engendrent par contre un sentiment de solitude. À cause des affabulations, l'émigré qui rentre se trouve isolé puisqu'il est amené à penser qu'il n'a pas été capable de faire ce que les autres émigrés - ceux qui ont entamé l'entreprise de la migration avant lui - ont accompli. Par conséquent, il finit par croire que c'est de sa faute s'il n'a pas pu « relever le défi », s'il est un bon à rien, s'il a gaspillé des ressources pour rien. Cette situation est insupportable pour

⁴⁰¹ Robert Nathan, « *Moorings and Mythologie: Le Ventre de l'Atlantique and the Immigrant Experience* » [in] *Journal of African Cultural Studies*, op. cit., p. 80. « [...] a link between his ever-growing material wealth and the disintegration of more important human connections. » (La traduction est mienne.)

⁴⁰² *Ibid.* «The lock and key demonstrate one of the drawbacks of this lifestyle highlighting the isolation and fear born of jealousy protecting an overabundance of material wealth.» (La traduction est mienne.)

Moussa qui « limita ses sorties, évita les lieux publics et se réfugia dans un mutisme [...] »⁴⁰³. Moussa se donne la mort.

3.3.7 La Marginalisation au pays natal

L'homme de Barbès souffre d'une double marginalisation. Considéré comme un « nègre à Paris », il est stigmatisé en raison de la couleur de sa peau et de ce qu'elle représente en Occident. Momar Désiré Kane explique bien ce phénomène se rapportant au Noir : « Marginalisé par représentation stigmatisante (la négation de la pleine humanité du Noir passe en effet par la stigmatisation, l'apposition d'une connotation négative à tous les attributs ayant un lien réel et fantasmé avec son identité), l'homme noir est rejeté physiquement (racisme) et matériellement (pauvreté consécutive à sa dépossession) »⁴⁰⁴. Ce personnage se sent exclu également de son milieu d'origine dans lequel il ne se réintègre pas complètement. En effet, l'image de la clé suggère l'exclusion et l'emprisonnement dont il fait une fois de plus l'expérience.

Salie se trouve aussi aux marges de la société à Niodior. Elle ne s'identifie pas avec les femmes de son village où elle est « la seule fille à partager le huis clos des garçons »⁴⁰⁵. En effet, elle préfère « pénétre[r] les espaces intimes et interdits des hommes »⁴⁰⁶ plutôt que rejoindre les femmes dans leur fonction.

L'univers féminin est un monde à part pour ce personnage : « Je n'étais pas partie avec elles couper du bois pour le feu; elles ne m'avaient pas appelée lorsqu'elles étaient sorties à l'aube. Je les avais entendues, mais je ne m'étais pas levée. Elles savaient que je n'aurais pas voulu y aller et je savais qu'elles n'auraient pas voulu que je vienne »⁴⁰⁷. Dans cette citation, le sujet, alternant entre la première personne du singulier et la troisième personne du pluriel, montre l'implication des

⁴⁰³ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 110.

⁴⁰⁴ Momar Désiré Kane, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones : Les carrefours mobiles*, Paris, L'Harmattan, 2004, « Images plurielles », p. 61.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 169.

⁴⁰⁶ Julie C. Nack Ngué, « Colonial Discourses of Disability and Normalisation in Contemporary Francophone Immigrant Narratives » [in] *Intersecting Gender and Disability Perspectives in Rethinking Postcolonial Identities*, op. cit., p. 42. « penetrat[e] the intimate and forbidden spaces of men » (La traduction est mienne.)

⁴⁰⁷ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 170-171.

deux parties dans le maintien de la distance qui sépare Salie des autres femmes. L'impression de réserve que celles-ci infèrent du comportement de la protagoniste semble être confirmée par le fait que Salie reste à l'écart. La tentative de cette dernière de rester fidèle à elle-même, souligne, aux yeux de la communauté d'origine, le caractère individualiste d'une personne occidentalisée. Malgré cela, les murs que l'altérité érige autour de Salie permettent à ce personnage de se défaire de certaines limites que sa condition de femme dans la société sénégalaise lui impose.

Pourtant, pour la plupart des migrants, la marginalisation ressentie à la terre d'origine est d'autant plus douloureuse que « [s]e sentir marginalisé en revenant chez soi est, en effet, plus dur qu'une expérience similaire pendant la première migration, quand cela fait presque partie de ses attentes [...]. Le fait que les migrants anticipent rarement des difficultés d'adaptation à leur retour pourrait encore plus renforcer celles-ci. Des changements inévitables dans les conditions du chez soi [...] créent un décalage entre les souvenirs des migrants qui rentrent et la réalité qui les attend. De plus, les rapatriés ignorent souvent l'impact de leur première migration sur leurs propres attitudes, valeurs, et comportements, et l'effet de ces changements sur leurs interactions lors du retour »⁴⁰⁸. Cet écart entre le passé et le présent est extrêmement bouleversant et mène à un questionnement profond qui conteste les revendications de l'identité et de l'appartenance. La perte de repères vécue au moment du retour exige la renonciation à ce que les migrants ont connu.

3.3.8 Un Retour difficile : identité et appartenance

Le retour après l'émigration n'est pas un retour classique où le sujet, après avoir été arraché à son pays, revient et retrouve sa position – et donc son identité – au sein de sa communauté d'origine avec facilité. De ce point de vue, il ne suppose

⁴⁰⁸ Michal Tannenbaum, « Back and Forth: Immigrants' Stories of Migration and Return » [in] *International Migration, op. cit.*, p. 166. « [f]eeling marginalized when coming home is indeed harder than a similar experience during first migration, when it is almost part of one's expectations [...]. The fact that remigrants rarely anticipate adjustment difficulties upon returning may enhance them even further. Inevitable changes in the conditions at home [...] create a mismatch between the remigrants' memories and the reality awaiting them. Moreover, remigrants are often unaware of the impact of their first migration on their own attitudes, values, and behaviors, and the effect of these changes on their interactions upon return. » (La traduction est mienne.)

pas une transition fluide et aisée entre la vie dans la terre d'accueil et la vie dans le pays natal, mais implique plutôt un passage incommode et anxiogène. Les frontières des nations et la nationalité, toutes deux clairement délimitées sur papier, contrastent avec le trouble psychologique du migrant parce qu'intérieurement il est difficile de trouver un équilibre entre lieu physique et sens d'appartenance. En quittant sa terre natale, le migrant doit affronter une perte qui ne peut pas être compensée par le retour. Plutôt que de resserrer les liens, favoriser la réinsertion et donner une base stable pour la récupération d'une identité malmenée, le retour est la cause de davantage de problèmes identitaires.

Dans *Loin de mon père* de Véronique Tadjo, *Passage des larmes* d'Abdourahman Waberi, *Du rêve pour les oufs* de Faïza Guène et *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, l'idée que l'ancien émigré nécessite une acclimatation, une réadaptation à son pays d'origine, est introduite par des références aux conditions climatiques qui font écho au déplacement géographique effectué lors de la première migration; sur la terre d'accueil, le froid est gênant et accablant pour les immigrants. Maintenant, ce sont les températures chaudes qui créent de l'inconfort. Comme une projection symbolique d'un état intérieur, ces références annoncent le début d'un cheminement identitaire complexe.

Aliéné même dans le pays d'origine, le migrant habite l'errance. Il est tourmenté par un profond sentiment de déracinement qui ne s'atténue pas, quel que soit le lieu où il se trouve. Cette idée est aussi soutenue par Christiane Albert qui écrit : « [...] il n'est pas question d'un quelconque retour vers l'origine ou d'une quelconque authenticité. Il ne peut donc y avoir de réenracinement. On assiste au contraire à un ensemble de dérives où le lien avec l'origine et l'ascendance est rompu et où le sujet doit négocier une pluralité d'identités sans être arrimé à un territoire défini ou à une culture homogène »⁴⁰⁹. Les mutations auxquelles l'identité de l'immigré a été sujette ne peuvent pas être automatiquement révoquées par le retour. L'expérience de la migration fait à jamais partie de l'identité du sujet : « [...] le prix à payer pour revenir avec une formation, un diplôme, ou même un avenir -

⁴⁰⁹ Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit., p. 164.

une identité en d'autres termes - est de ne plus jamais pouvoir se tourner vers qui on était et tout oublier »⁴¹⁰.

Dans ce contexte, on a affaire à des personnages qui, dans le pays natal, ressentent la sensation d'aliénation et d'altérité. Dans *Du rêve pour les oufs*, Ahlème « avai[t] tellement peur de ne plus avoir rien à partager avec les [s]iens, [elle] craignai[t] que la France [l]'ait tamponnée au point de [s]e sentir encore plus étrangère là-bas »⁴¹¹. Cette citation évoque l'idée que la terre d'accueil « viole » et laisse une marque indélébile sur le migrant au point que l'identité de la personne est remise en question. Cette imposition étrangère, qui ne peut pas être effacée, place le migrant entre deux forces irréconciliables qui le déchirent. Le verbe « tamponner » évoque les procédures qu'Ahlème doit supporter pour légitimer sa présence en France. Chaque trimestre, elle est obligée de « faire la queue devant la préfecture, dans le froid, pour obtenir un énième renouvellement de séjour »⁴¹². Le personnage est pris dans un piège. D'une part, la France rejette l'immigrée. D'autre part, l'ascendant qu'exerce le pays d'accueil vicie le désir de retour. Effectivement, le temps passé en France a une incidence sur le retour, et Ahlème se rend compte que l'influence que le pays d'accueil exerce sur elle a transformé son identité : « Je passe mes journées à écouter les gens, à essayer de me souvenir de qui je suis. J'ai du mal à l'admettre, mais en réalité ma place n'est pas ici non plus »⁴¹³.

Fatou Diome aborde aussi la question de l'appartenance dans *Le Ventre de l'Atlantique*. À ce sujet, Salie explique : « On revient, certes, mais on revient autre. Au retour, on cherche, mais on ne retrouve jamais ceux qu'on a quittés. La larme à l'œil, on se résigne à constater que les masques qu'on leur avait taillés ne s'ajustent plus. Qui sont ces gens que j'appelle mon frère, ma sœur, etc. ? Qui suis-je pour eux ? L'intruse qui porte en elle celle qu'ils attendent et qu'ils désespèrent de retrouver ? L'étrangère qui débarque ? La sœur qui part ? Ces questions accompagnent ma valse entre les deux continents »⁴¹⁴. Il est intéressant de noter que

⁴¹⁰ Réda Bensmaïa, *Experimental Nations*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, p. 155. : « [...] the price to pay for coming back with an education, a degree, or a future even - an identity in other words - is never again to be able to turn toward who one was and forget everything. » (La traduction est mienne.)

⁴¹¹ Faïza Guène, *Du Rêve pour les oufs*, *op. cit.*, p. 142.

⁴¹² *Ibid.*, p. 46.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 145.

⁴¹⁴ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 227.

le terme « intruse » est aussi employé par Véronique Tadjó. Dans *Loin de mon père*, Nina se sent « comme une intruse »⁴¹⁵ dans la maison où elle a grandi lorsqu'elle essaie de trouver des habits destinés au défunt pour les funérailles. Là encore, l'accent est placé sur l'idée qu'en regagnant le pays abandonné, le migrant franchit des barrières qu'il n'a pas le droit de traverser.

Aux frontières familières, il sent, paradoxalement, qu'il est sur le point de pénétrer une nouvelle barrière. Dans le roman de Véronique Tadjó notamment, l'insistance sur la distance installée par la migration, plutôt que sur la familiarité que le retour est censé déclencher, intensifie cette idée. C'est dans la « proximité »⁴¹⁶ qu'offre le retour que Nina découvre à quel point elle était loin de son père. La distance géographique marque un écart émotionnel. Ce personnage ressent qu'elle et son géniteur « avaient été séparés l'un de l'autre par une distance bien plus grande que les milliers de kilomètres entre eux »⁴¹⁷.

Le migrant retourne chez lui avec l'aspiration de se fonder/s'affirmer mais il se retrouve perdu de nouveau dans son pays natal qui a évolué pendant son absence. Il se rend compte que le temps d'avant la migration et le temps d'après ne peuvent pas être réconciliés : « [...] le retour au pays ne résout pas la déchirure intérieure du migrant, au contraire, elle l'avive, lui faisant prendre conscience de l'irréversibilité de l'exil »⁴¹⁸. Pris entre un passé irrécupérable, un présent sidérant et un futur ambigu, le migrant succombe à un état de vulnérabilité.

À cet égard, Anne Schneider voit le retour comme un espace spécial et ambivalent « qui occulte le présent et qui fait vivre le passé et le futur dans une proximité permanente. Le fantasme du retour place le migrant dans une figure duelle qui le rend insaisissable : rester ou partir, rester et partir, partir et revenir.

⁴¹⁵ Véronique Tadjó, *Loin de mon père*, *op. cit.*, p. 163.

⁴¹⁶ Cécile Canut et Catherine Mazauric (Dir.). *La Migration prise aux mots: Mise en récits et en images des migrations transafricaines*, *op. cit.*, p. 57.

⁴¹⁷ Véronique Tadjó, *Loin de mon père*, *op. cit.*, p. 69.

⁴¹⁸ Daniel Magetti, « L'Étranger et l'altérité dans la littérature romande : L'expression d'une quête identitaire francophone » [in] *Le français dans le monde : Recherches et applications*, Paris, Clé internationale, 2004, p. 160 cité par Monique Lebrun et Luc Collès, *La littérature migrante dans l'espace francophone : Belgique, France, Québec, Suisse*, *op. cit.*, p. 313.

Cette ambivalence entretient une idée permanente du déplacement et fait de l'image du retour une image fondatrice »⁴¹⁹.

3.3.9 La Résurgence du passé

Le retour physique au pays natal déclenche donc un voyage dans la mémoire où le personnage se remémore le passé. Cette confrontation n'est pas toujours considérée comme bénéfique. C'est exemplairement le cas du protagoniste de *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui. Pendant son trajet en camion, ce dernier révèle sa réticence à se souvenir du passé : « Edgar Fall est de retour, avec cette sensation d'être perdu là comme en passant. Comme un souvenir qui s'attarde sans insister. Qu'on n'aura jamais le temps de rattraper. Comme si lui-même avait été devancé par son propre souvenir. Il aurait préféré voyager de nuit pour ne pas voir à travers les découpes de la bâche les résidus d'un paysage qui l'ont mis en état de souvenir »⁴²⁰. Pour ce personnage, la mémoire devient un fardeau qu'il doit porter malgré lui. L'impression qui se dégage est qu'elle s'impose sur la conscience d'Edgar au-delà de sa propre volonté et le force à faire face à un microcosme inquiétant. À cet égard, la résurgence du passé n'apporte rien de réconfortant et l'oubli, évoqué par le souhait de voyager de nuit, se pose comme l'unique alternative qui peut rendre le retour du protagoniste indolore. Edgar adopte un comportement d'évitement envers ses souvenirs et, à plusieurs reprises, le retour est évoqué comme un événement onirique : « Je suis de retour, avec cette impression que c'est en passant, voyageant à reculons, tête baissée et feignant de voir du pays »⁴²¹.

Djibril, le protagoniste du roman *Passage des larmes* d'Abdourahman Waberi, vit la même sensation. « Et voilà que je retrouve intacte me petite voix d'enfant. Elle n'avait pas encore retrouvé le chemin de ma gorge avant ce retour au pays natal. [...] À présent, elle parvient très distinctement à mes oreilles, rameutant un troupeau de souvenirs surgis du passé »⁴²². Le retour de ce personnage extériorise

⁴¹⁹ Anne Schneider, *La littérature de jeunesse migrante : Récits d'immigration de l'Algérie à la France*, op. cit., p. 139.

⁴²⁰ Kossi Efoui, *La Fabrique de cérémonies*, op. cit., p. 59.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 81.

⁴²² Abdourahman A. Waberi, *Passage des larmes*, op. cit., p. 54.

un sédiment de souvenirs d'enfance qui était préalablement caché. C'est une expérience puissante qui secoue Djibril par sa véhémence et sa violence. Comme dans *La Fabrique de cérémonies*, dans *Passage des Larmes*, la remontée des souvenirs échappe au contrôle du personnage et le submerge tandis que ce dernier souhaite prendre ses distances envers le passé. Dans le roman d'Abdourahman Waberi, les souvenirs de Djibril sont assimilés à des scènes d'un film: « Je suis seul avec ma petite voix à débobiner le film du passé »⁴²³.

De même, dans *Loin de mon père* de Véronique Tadjou, le retour de Nina fait ressurgir des souvenirs ayant affaire à la vie en famille de la protagoniste, surtout aux moments d'interaction avec son père et sa mère. Cependant, en dépit de ces moments de réflexion sur le passé, qui empiètent sur le présent, l'œuvre se focalise moins sur un mouvement en arrière que sur un mouvement vers l'avant. Cela est doublement significatif parce que, premièrement, le roman est en partie orienté vers le futur – les préparations pour les funérailles du père, l'arrivée de la sœur de Nina, la découverte des demi-sœurs et demi-frères de la protagoniste font partie d'une série d'événements bouleversants qui est mise en marche à partir de l'arrivée de Nina sur le sol ivoirien et qui dévoile une vérité choquante. Ces épisodes aident à accélérer le débit de la narration et font du retour une expérience troublante marquée par l'inquiétude qui conteste toute notion de continuité. À son retour, Nina est confrontée à la complète désintégration de la famille qu'elle avait connue. Les souvenirs perdent leur signification : « Ainsi, le père les avait plantés au beau milieu de la tourmente. Son mensonge, énorme, démesuré. Tel un arbre dont les racines tentaculaires et destructrices tuent tout ce qui vit autour, il avait asséché le cœur de Nina et sapé les fondations de la famille »⁴²⁴. La nouvelle configuration de sa fratrie mine les fondements de l'identité que Nina avait acceptée comme une partie de son patrimoine. L'image des racines rappelle l'arbre généalogique, qui, au lieu de solidifier les bases de la légitimité familiale, remet en cause le sentiment d'appartenance et suffoque toute éventuelle croissance.

Deuxièmement, ce mouvement vers l'avant, qui est antithétique au mouvement normal et répétitif du retour, implique l'idée d'un nouveau parcours. Cette idée est affirmée par Catherine Mazauric qui soutient que le retour « s'assortit

⁴²³ *Ibid.*, p. 86.

⁴²⁴ Véronique Tadjou, *Loin de mon père*, *op. cit.*, p. 125.

non de pures et simples retrouvailles, avec le même et du même, mais d'une exploration à nouveaux frais de ce qui est à soi »⁴²⁵. La vie modifiée du sujet à l'étranger et les changements survenus au pays d'origine se combinent et transforment le retour en un voyage de découverte au lieu d'une continuation de la vie antérieure. Loin d'être la phase conclusive d'un cycle, le retour est narrativement le point de départ des œuvres de Kossi Efoui, Abdourahman Waberi et Véronique Tadjo. C'est là que naît la parole de l'écrivain.

3.3.10 Un nouveau départ

Perçu comme une nouvelle démarche, le retour est vécu comme une rupture, une autre barrière à franchir. Salie, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, met des mots sur cette réalité complexe et intermittente : « Irrésistible, l'envie de remonter à la source, car il est rassurant de penser que la vie reste plus facile à saisir là où elle enfonce ses racines. Pourtant, revenir équivaut pour moi à partir. Je vais chez moi comme on va à l'étranger, car je suis devenue l'*autre* pour ceux que je continue à appeler les miens »⁴²⁶. Il y a des similarités entre le départ et le retour. Les deux impliquent les épreuves et les exigences d'un voyage.

De même, dans *Partir* de Tahar Ben Jelloun, le retour ne constitue pas la fin mais le début d'une autre vie. Tout comme le départ dans ce roman, il est envisagé comme incontournable : « Le vent du retour les porte, ils vont sans se poser de question, sans se demander ce qu'il leur arrive. Ils croient que le destin est là, dans cette marche, les tirant vers la terre des origines, les ramenant vers le pays des racines, le destin qui s'est présenté à eux comme une sorte d'impératif, une parole non discutable, un temps hors du temps, une ascension vers le sommet d'une montagne, une belle promesse, un rêve scintillant, brûlant les étapes et dépassant l'horizon. Ils prennent la route, tête haute, poussés par un vent de liberté, un souffle chaud. Ils sentent que c'est le moment, l'heure. Une saison pour eux, rien que pour eux, pour tous ceux qui ont souffert, pour tous ceux qui n'ont pas trouvé leur place. Ils ont tout laissé derrière eux, sans rien regretter, ont déjà oublié pourquoi ils

⁴²⁵ Cécile Canut et Catherine Mazauric (Dirs.), *La Migration prise aux mots: Mise en récits et en images des migrations transafricaines*, op. cit., p. 56.

⁴²⁶ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 166.

avaient émigré »⁴²⁷. Dans cette citation, l'impulsion du retour est dominée par les mêmes aspirations et attentes du départ. L'Occident n'a pas tenu les promesses qu'il donne l'impression d'assurer. En effet, en retournant dans son pays d'origine, le migrant anonyme est encore à la recherche de liberté, de bien-être, de sécurité et de stabilité. Ce qui est contradictoire est le fait qu'il cherche ces facteurs d'attraction dans le même endroit qu'il a quitté afin de les trouver. Cette fois, le « territoire interdit »⁴²⁸, l'« horizon si proche et si lointain à la fois »⁴²⁹ est la terre natale.

Dans ce roman, la similarité entre le départ et le retour est aussi annoncée par un personnage particulier qui est présent dans ces deux étapes de la migration. Toutia, l'entité qui, au début du récit, alimente les rêves des hommes qui contemplent le voyage vers la terre d'accueil, fait son apparition aussi à la fin, au moment de la deuxième traversée qui mène au pays natal, ce qui crée une symétrie entre le départ vers l'Espagne et le retour au Maroc et intensifie l'idée que la quête des migrants tient encore. Le titre du dernier chapitre, « Revenir », se distingue des autres et renvoie au titre du roman par sa forme, soulignant davantage le rapport étroit entre le départ et le retour.

De plus, l'auteur donne une image ambiguë de la terre d'accueil qui ressemble de plus en plus à la terre natale. À Málaga, Azel croit qu'il se trouve de nouveau au Maroc. Ses rencontres avec des immigrants marocains, la disponibilité de la drogue et les odeurs, qui lui rappellent celles de la Casbah, engendrent un cadre familier : « Il eut l'impression qu'il était revenu à Tanger, dans les méandres du Petit Socco. [...] Il eut comme l'impression d'être tombé dans un piège. Des inconnus l'avaient cagoulé et remis dans un camion partant au Maroc »⁴³⁰.

Les échos du mot qui compose le titre reviennent tout au long du récit, de la première page à la dernière. Le mode de l'infinitif évoque un état de permanence et, en même temps, implique l'idée d'une situation non réalisée, d'un mouvement incessant vers un objectif intangible. Il véhicule également la détermination apparemment enracinée et inébranlable des personnages qui se trouvent dans une situation désespérée et sans issue et qui désirent partir. Il souligne aussi le fait que

⁴²⁷ Tahar Ben Jelloun, *Partir*, op. cit., p. 314-315.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁴²⁹ *Idem.*

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 107.

les personnages ne s'intéressent pas spécialement à la destination. Ces derniers se focalisent plutôt sur l'action de partir qui semble être essentielle pour la survie. Comme le départ du Maroc, le retour est « par essence nul et non advenu »⁴³¹, « un espace néantal »⁴³², une impression qui est confirmée par la qualité onirique/cauchemardesque du dénouement.

Le trajet du retour est possible parce que, pour le migrant, l'acte de partir ne peut pas complètement couper les racines à la terre d'origine. Dès que le migrant arrive dans le pays d'accueil, ces dernières se rappellent à lui en permanence. Cependant, le retour ne constitue pas seulement une expérience géographique. Il est un rite de passage menant à un exercice d'introspection. Celui qui rentre retrouve la famille et la communauté qu'il a laissées au pays, mais il ne peut pas supprimer l'altérité qu'il apporte avec lui et qui conditionne sa vie. Mireille Rosello soutient que « [c]haque déplacement, chaque tentative de retour, chaque nouveau départ rend le 'je' de plus en plus conscient de l'écart, de sa différence »⁴³³. Le sens d'appartenance fuyant ajouté à une « identité fluctuante, tenue »⁴³⁴ transforme le migrant en « sujet global »⁴³⁵, certes, mais aussi en « Autre ». Le même chemin qui le libère, l'emprisonne. Décrit par Mireille Rosello comme un « exil incessant »⁴³⁶, le retour est « constamment différé »⁴³⁷. Il n'offre pas de résolution et ne marque pas la fin mais le commencement d'un nouveau voyage.

3.3.11 Le Retour impossible

⁴³¹ « On ne part pas. Ou les chats du café Hafa : *Partir*, de Tahar Ben Jelloun » [En ligne] http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=42&tx_ttnews%5Btt_news%5D=54&cHash=95aa9f2608450660c573f2ba349e3701 (page consultée le 20 février 2017).

⁴³² *Idem*.

⁴³³ Mireille Rosello, « 'One More Sea to Cross': Exile and Intertextuality In Aimé Césaire's *Cahier d'un retour au pays natal* » [in] *Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations, and Nomadisms*, Vol. 2, n° 83, 1993, p. 181. « [e]very displacement, every attempt to return, every new departure renders the 'I' more and more aware of the gap, of his or her difference. » (La traduction est mienne.)

⁴³⁴ Robert Nathan, « Moorings and Mythology: *Le Ventre de l'Atlantique* and the Immigrant Experience » [in] *Journal of African Cultural Studies*, *op. cit.*, p. 74. « fluctuating, tenuous identity » (La traduction est mienne.)

⁴³⁵ Frieda Ekotto, « La mondialisation, l'immigration et le cinéma africain d'expression française : Pour un devenir moderne » [in] *Nouvelles études francophone*, *op. cit.*, p. 185.

⁴³⁶ Mireille Rosello, « 'One More Sea to Cross': Exile and Intertextuality In Aimé Césaire's *Cahier d'un retour au pays natal* » [in] *Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations, and Nomadisms*, *op. cit.*, p. 181. « incessant exile » (La traduction est mienne.)

⁴³⁷ *Idem*. « constantly deferred » (La traduction est mienne.)

Donc, le retour à la vie d'avant la migration s'avère être une illusion. Il ne correspond pas à la dernière étape du parcours migratoire. Le sentiment de déracinement, causé par le premier voyage, subsiste même après la fin de l'émigration.

Seule la mort peut amener la fin des rets et des bouleversements qui marquent la vie du migrant. Protéiforme, elle semble être inséparable du retour. C'est elle qui appelle le migrant et le pousse à retourner sur sa terre natale. Dans *Loin de mon père*, la mort du père incite Nina à retourner en Côte d'Ivoire. C'est elle aussi qui se pose comme l'unique solution quand la migration est considérée comme un échec. Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, la mort est la seule issue pour Moussa.

Placée au dénouement de l'œuvre, la mort éteint toute promesse pour l'avenir. Dans *Le Mal de peau* et *Partir*, le personnage principal meurt à la fin du récit, juste avant de retourner dans son pays d'origine. Dans le roman de Monique Ilboudo, Cathy connaît une fin abrupte et tragique à cause du détournement de l'avion qui l'emmenait à Tinga pour rejoindre sa famille et pour relier les deux bouts de son identité. L'espoir du lecteur remonte progressivement jusqu'à ce qu'il atteigne le point culminant où, soudain, il est anéanti par une mort imprévue. Le dernier chapitre alterne deux intrigues ; celle concernant Cathy, qui est à bord de son vol avec son père, et celle qui porte le regard sur la mère de Cathy, qui attend l'arrivée de sa fille à l'aéroport. Ce sont deux histoires qui se déroulent en même temps, mais qui ne peuvent pas converger.

Pour ce qui est de *Partir*, la mort d'Azal est due à une accumulation lente de facteurs physiques et psychologiques. Il effectue son retour dans un cercueil. Tahar Ben Jelloun voit l'exil comme une expérience qui afflige l'être humain et qui ne le laisse plus vivre. En dépit des circonstances différentes dans lesquelles se déroulent ces morts, les deux romans exposent l'idée d'un univers clos sans issue, d'un retour problématique où priment l'impossibilité d'un dialogue entre l'Europe et l'Afrique, la chimère des retrouvailles familiales et la négation de l'idée d'une régénération après l'expérience de la migration. La mort interrompt la quête sempiternelle du bonheur du migrant, laissant l'histoire de ce dernier suspendue et entravant la réalisation d'un dénouement heureux et satisfaisant. Comme la fin

d'une vie et la fin d'un récit, elle montre paradoxalement que la migration est une saison que le retour ne peut pas clore.

3.3.12 Un Retour régénérateur

Si, pour les uns, revenir au pays natal constitue un autre voyage, imitant, dans une certaine mesure, celui de l'émigration et menant à l'inconnu, pour les autres, par contre, le retour permet de retrouver un sens d'identité après avoir passé une période loin de la terre d'origine, résultant en une perte de soi. Le retour est perçu comme « un refuge ultime, un secours »⁴³⁸. C'est un point d'ancrage qui est nécessaire pour retrouver le bon chemin dans le cas d'un égarement. Les romans *Du rêve pour les oufs*, *Agonies*, *Partir*, *La Fabrique de cérémonies*, *Loin de mon père* et le film *Beur blanc rouge* offrent de bons exemples dans le cadre de l'idée d'un retour régénérateur et protecteur.

Dans *Du rêve pour les oufs* de Faïza Guène, retourner en Algérie se pose comme la seule solution pour Ahlème pour essayer de contraindre son frère Foued qui, à Ivry, traîne de plus en plus en mauvaise compagnie. Le retour d'Ahlème et de sa famille dans le pays d'origine met en relief certaines différences entre l'Algérie et la France. Le pays natal est dépeint comme ayant une atmosphère calme. En Algérie, « la vie défile au ralenti »⁴³⁹, surtout pendant l'heure de la sieste. Foued souffre d'ennui puisque tout le monde profite de l'après-midi pour dormir et se protéger de l'immense chaleur. En revanche, en France, la narratrice vit dans un environnement plus volatile et instable où les choses peuvent mal tourner en un instant : « Paris et son agitation me semblent déjà loin. Je sens que mon petit frère apprécie d'être là, mais j'espère qu'il comprend aussi que sa vie n'est pas au bled et qu'il se calmera en rentrant, parce que les expulsions m'inquiètent de plus en plus »⁴⁴⁰. Pour elle, la tranquillité de l'Algérie offre un répit momentané de la vie à Paris qui est précaire et qui expose les personnes vulnérables à ce qui est inattendu. Le retour, en « anesthésiant » les souffrances d'Ahlème, est une régénération. Le

⁴³⁸ Anne Schneider, *La littérature de jeunesse migrante : Récits d'immigration de l'Algérie à la France*, op. cit., p. 137.

⁴³⁹ Faïza Guène, *Du Rêve pour les oufs*, op. cit., p. 149.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 149-150.

temps passé en Algérie donne à celle-ci le courage d'affronter la dure vie de tous les jours à Ivry. L'utilisation du terme « anesthésier » est ici à remarquer. Le mot évoque le manque de sensation et le retour semble donner à Ahlème un couvercle de protection qui atténue les douleurs et les souffrances associées au pays d'accueil.

Ce point de vue est aussi exhibé dans *La Fabrique de cérémonies*. Dans ce roman, l'ami du personnage principal, Johnny Quinquelib, perçoit sa terre natale de la même manière que la protagoniste du *Rêve pour les oufs*. Pour lui, visiter son pays d'origine est une impulsion vivifiante : « Johnny-Quinquelib avait promis de venir. J'avais besoin de le voir, de l'entendre maudire une fois de plus le pays. Où il n'avait pourtant pas arrêté de retourner pendant les années de fracas. Comme s'il ne pouvait pas continuer à parcourir le monde sans repasser par là, un point zéro à partir duquel ses pérégrinations passées et futures dessinaient une perspective, se justifiaient à ses yeux. Ou comme on va rechercher impérativement, à date fixe, l'antidote d'un poison lent »⁴⁴¹. Retourner aux racines est une pratique qui donne de la vitalité, rassure, et remonte le moral. Malgré la situation dans laquelle se trouve le pays d'origine, le retour correspond à une réaffirmation de son identité. En étant un point fixe géographiquement et psychiquement, le pays fonctionne en tant qu'outil de préservation.

Chez Ahlème, le contact avec le pays natal déclenche une série d'impressions du passé. Les souvenirs qui reviennent excluent l'idée de nouveauté et apportent du réconfort : « Ce qui me revient aussitôt, c'est l'odeur, le parfum de la terre, l'air chaud qui frappe le visage »⁴⁴² et « cette lettre qui manque »⁴⁴³ sur la façade de l'aéroport. Cette sensation de déjà-vu contraste avec l'expérience de Foued qui, au bled, « semble carrément perdu [...] comme un enfant égaré dans un centre commercial »⁴⁴⁴. En effet, il n'était qu'un bébé quand il a quitté l'Algérie avec sa sœur, et sa connaissance du pays est limitée. La différence d'âge entre le frère et la sœur donne lieu à deux visions incomparables du retour.

De façon similaire à *Du rêve pour les oufs*, le retour dans le film de Mahmoud Zemmouri est vu, d'une part comme étant « réparateur, une ancre que

⁴⁴¹ Kossi Efoui. *La Fabrique de cérémonies*, op. cit., p. 27.

⁴⁴² Faïza Guène, *Du Rêve pour les oufs*, op. cit., p. 138.

⁴⁴³ *Idem*.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 139-140.

[les personnages] lancent juste à ce moment où la désintégration montante semble imparable »⁴⁴⁵, et d'autre part comme une contrainte.

Pour la génération parentale, retourner dans le pays natal est supposé aider l'individu qui s'est égaré à cause de la vie qu'il mène en Europe. En effet, le retour dans *Beur, blanc, rouge* est une punition dictée par les parents de Brahim et, pour ceux-ci, il s'impose de soi, tout naturellement, comme remède à la perte de repères supposée de ce dernier. À la suite de l'emportement de Brahim durant le match de football entre la France et l'Algérie, ce dernier est confronté à une double peine ; la prison, imposée par les agents de la police, et le retour qui est un effort de la part de ses parents pour freiner le comportement irascible de leur fils. Le retour « suppose aussi dans l'imaginaire des parents une reconnaissance à la fois de leur propre faillite éducative et en même temps de celle de la France »⁴⁴⁶ qui a déçu leurs attentes. En ce qui concerne cette famille, il y a un décalage entre l'univers des parents, qui entretiennent encore un lien vif avec la terre natale puisqu'ils sont nés et ont grandi là-bas, et celui des enfants de ces migrants, qui connaissent le pays de leurs ancêtres seulement à travers l'image fabriquée et transmise par leurs parents. D'ailleurs, cette connexion au berceau que la génération parentale ressent est illustrée par la langue que celle-ci emploie qui est marquée par des mots arabes. Par conséquent, Brahim, n'ayant jamais vécu sur la terre d'origine de ses parents, ne veut pas quitter la France pour un pays inconnu.

Cette dissonance à l'égard du retour figure aussi dans *Agonies* de Daniel Biyaoula. Pendant de brèves périodes, Gabriel retourne dans son pays natal. Pour lui, le retour est une question de bien-être : « Il allait y faire un tour de temps en temps. Pour les vacances. Histoire de garder le contact, de ne pas être trop dépassé, quoi ! »⁴⁴⁷. Cependant, quand il envisage le retour pour sa fille Maud, la terre d'origine fonctionne comme une imposition au lieu d'être une source de soulagement. En effet, la découverte inconcevable du petit ami blanc de sa fille

⁴⁴⁵ Fatimah Kelleher, « An Interview with Faïza Guène » [in] *Wasafiri*, op. cit., p. 5. «restorative, an anchor they launch just at that point when the spiralling disintegration seems unstoppable.» (La traduction est mienne.)

⁴⁴⁶ Anne Schneider, *La littérature de jeunesse migrante : Récits d'immigration de l'Algérie à la France*, op. cit., p. 137.

⁴⁴⁷ Daniel Biyaoula, *Agonies*, op. cit., p. 44.

exige, aux yeux de Gabriel, le retour de Maud pour qu'elle retrouve ses repères et rajuste son attitude: « Il était obligé de la renvoyer là-bas. Au moins pour un an. Le temps qu'elle oublie Guy »⁴⁴⁸.

Le retour est aussi imaginé comme salutaire et salvateur dans *Partir*. Kenza et Miguel, dès qu'ils se rendent compte de la mauvaise situation dans laquelle Azel se trouve en Espagne, estiment que la meilleure solution serait le retour au Maroc où ce dernier pourrait retrouver « ses marques et ses limites »⁴⁴⁹. C'est « la seule chose qui [...] permettrait [aux émigrés] de retrouver leurs repères et de guérir »⁴⁵⁰.

Il s'agit aussi de repères perdus dans *Loin de mon père*. L'ex-compagnon de la protagoniste considère le retour comme régénérateur, exhortant Nina, qui exprime sa tristesse de devoir quitter de nouveau sa terre natale, à s'installer une fois pour toutes en Côte d'Ivoire. D'après lui, cela constituerait un changement positif pour elle qui lui permettrait de « [s]e fixer »⁴⁵¹.

Il est clair que le retour est une expérience très personnelle et complexe qui peut être dramatique, voire traumatique. La situation difficile dans laquelle se trouve l'immigré dans le pays d'accueil, qui est parfois même plus pénible que celle qu'il a quittée, mène à la conclusion que le retour pourrait être une solution possible. C'est une décision lourde que le migrant doit prendre dans son parcours - rester au pays d'accueil ou retourner au sein de la communauté d'origine et, quelquefois, il n'a pas vraiment de choix, le retour étant pour lui un « horizon interdit »⁴⁵². Dès ses premiers pas sur le sol natal, le rapatrié sent que le retour physique ne peut pas être un retour complet. Il est impossible de retourner à la période d'avant la migration parce que celle-ci le définit et apporte avec elle des attentes de la part de la communauté d'origine qui exerce une pression sur le migrant. Ce dernier doit se conformer à une certaine image de grandeur, tout en cachant ses sentiments de perte

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁴⁹ Tahar Ben Jelloun, *Partir*, *op. cit.*, p. 237.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 299.

⁴⁵¹ Véronique Tadjo, *Loin de mon père*, *op. cit.*, p. 101.

⁴⁵² Anne Schneider, *La littérature de jeunesse migrante : Récits d'immigration de l'Algérie à la France*, *op. cit.*, p. 137.

et d'aliénation. Exclu dans le pays d'accueil, il se sent rejeté également dans son milieu d'origine dans lequel il ne se réintègre pas complètement. Le retour, au lieu de servir d'ancrage pour le migrant égaré, provoque une déstabilisation qui fragilise l'homme et qui remet en cause des questions complexes ayant affaire à l'identité et à l'appartenance. Tout comme la première migration, le retour constitue un voyage de découverte mais il est aussi assimilé au voyage ultime qu'accomplit l'homme ; la mort. Cependant, cette idée d'anéantissement est contrecarrée par l'aspect thérapeutique ou cathartique du retour qui ressort dans certaines œuvres. Dans ce cadre, on peut se demander si l'errance, en tant que chemin sans destination fixe, et malgré son association avec les notions de perte et d'instabilité, pourrait représenter non la conséquence avérée de l'expérience de la migration mais une issue possible de l'état de celle-ci.

3.3.13 Analyse filmique 6 : Les Péripéties du voyage de retour

Film : *Beur blanc rouge* de Mahmoud Zemmouri

Scène : Le retour au bled

Plans analysés : 1- 17

Durée : 1' 23''

Le voyage de retour évoque les idées d'un passage à la familiarité et d'une marche en arrière. Néanmoins, bien qu'il soit censé mener à un terrain connu, il réserve des surprises et de chocs au migrant et cela dès que l'arrivée est franchie.

Cette scène particulière, tirée du film *Beur blanc rouge*, s'est imposée à nous parce que le thème du retour, qu'elle traite d'une manière pénétrante, est compliqué par divers éléments comme les questions de la nationalité et de l'identité, des papiers (le passeport et le visa) qui posent des problèmes même à ce stade du parcours migratoire, le fossé des générations entre le beur et les parents, et les attitudes divergentes de ces personnages vis-à-vis de l'Algérie. Elle montre le retour dans sa complexité et ses contradictions.

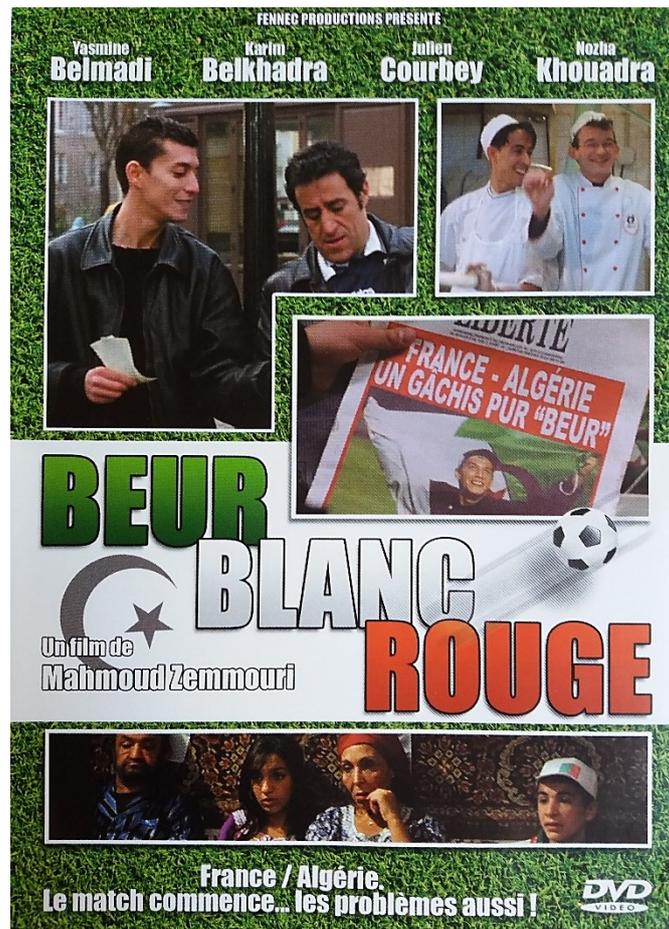
Quelles images du retour le réalisateur transmet-il par cette scène ? Par quels procédés la notion de familiarité est-elle soulignée ou remise en cause ?

Terre natale, terre d'accueil

Les plans analysés se situent presque à la fin de ce long métrage, à 70' 05'' du début. Cela concorde avec la place qu'occupe le retour dans le projet de la migration - il en est l'étape ultime - ou, plus spécifiquement dans le contexte de ce film, avec l'idée du retour comme conséquence d'un acte.

La scène est introduite par un long plan montrant l'avion - amenant Brahim et ses parents en Algérie - qui atterrit. L'insertion de ce plan, qui véhicule la transition de la France à l'Algérie, annonce un changement radical dans la vie du protagoniste. Il ne s'agit pas d'une évolution fluide puisque ce voyage établit un

écart entre ce que Brahim connaît, c'est-à-dire son sol natal, et l'inconnu, le pays natal de ses parents. Le plan a donc une double fonction ; il présente le déplacement géographique et, qui plus est, il évoque un malaise mental et émotionnel. En effet, Brahim est réticent à l'idée de passer une période en Algérie et le retour est une décision prise par ses parents. Ses sentiments se reflètent dans la musique de style rap qui lie ce plan au précédent et qui accompagne la descente de l'avion, le rythme très soutenu transmettant la frustration du jeune. Les paroles sont écrites en français au bas de l'écran et interviennent au début du plan, correspondant directement à l'épisode du voyage de retour. Elles permettent de saisir la tristesse de Brahim qui est suggérée dans les plans précédents montrant le protagoniste en train d'expliquer sa situation à Wassila, son amoureuse, mais aussi une détresse plus profonde ayant affaire à l'identité et à l'appartenance : « C'est pas le départ qui me fait peur, c'est l'arrivée à l'aéroport. Vont-ils m'appeler le Beur ? Je deviendrai blanc ou rouge de peur... ». Elles rappellent le titre du film et révèlent une double non-appartenance.



Le titre du film sur la couverture du DVD

Le titre peut être vu comme un amalgame comprenant des éléments français et algériens. Les mots français qui le composent représentent visuellement les couleurs du drapeau algérien qui, à leur tour, créent un contraste avec le terme « beur ». Phonétiquement, le titre évoque aussi la France, une image qui ressort de manière plus forte dans le générique du film. Le titre, cette fois, reproduit fidèlement les couleurs du drapeau français. Cette divergence intensifie davantage l'ambivalence relative à la question de l'appartenance. Tout cela est repris par les paroles de la chanson qui dévoilent la situation compromettante dans laquelle se trouve Brahim qui craint de se sentir marginalisé par la société d'origine.



Le titre qui apparaît environ à la moitié du générique du film⁴⁵³

⁴⁵³ D'ailleurs, cette disposition fait allusion à la place intermédiaire du Beur dont l'existence est déchirée entre deux univers culturels.



Plan 1

Mahmoud Zemmouri livre une vue frontale de l'atterrissage, le travelling latéral lent vers la droite faisant écho à la lente descente de l'avion. Le zoom arrière, exécuté juste avant que les roues ne touchent le sol algérien, accentue l'idée que l'arrivée est un moment redoutable pour Brahim. De plus, le spectateur ne « vit » pas le moment de transition avec le protagoniste. Au contraire, il est tenu à distance, ce qui souligne la particularité de l'épisode et d'une réalité caractérisée par la confluence de deux cultures.

Dans les deux plans suivants, l'action se déroule à l'aéroport. Les passagers entrent dans le hall d'arrivée, les trois personnages principaux en tête. La caméra est immobile, ce qui, encore une fois, fait du spectateur un tiers, un observateur qui se tient un peu à l'écart de ce qui se passe. Dans le deuxième plan, elle installe ce dernier à une certaine distance des personnages présentant le lieu où se déroule l'action. Ce plan d'ensemble a donc pour but de transmettre de l'information ; il permet au spectateur de déchiffrer le contexte spatial. Il engendre aussi une sensation subtile de perturbation en exhibant la grandeur intimidante de l'espace, un premier indice furtif de l'état de vide et d'étrangeté – au lieu d'une ambiance de reconnaissance et de familiarité - qui caractérise ce retour. En outre, la fixité de la caméra met l'accent sur la place des acteurs qui est éloquente.



Plan 2



Plan 3

Les parents de Brahim arrivent en premier, ce qui signale leur dominance et aussi une certaine assurance - ils sont de retour en Algérie, un pays qu'ils connaîtraient déjà -, tandis que leur fils est à peine visible derrière eux, soulignant son manque d'enthousiasme et sa soumission au vouloir de ses parents. Le troisième plan, dans lequel l'échelle diminue, renforce l'idée du conflit entre les deux générations.

Malgré l'imposition des parents, dans ce plan, le réalisateur met en valeur l'extranéité de ces derniers qui, désorientés, se dirigent vers un officier, le passeport

européen à la main. Celui-ci leur indique du doigt la direction à prendre pour la vérification des passeports.



Plan 4

Le Tampon indélébile de l'ailleurs

Tandis que la caméra effectue un travelling arrière, cadrant au premier plan Brahim et ses parents qui marchent en direction d'un second officier, à l'arrière-plan le premier officier suit les personnages principaux du regard. C'est la première interaction de ces derniers avec les forces de l'ordre sur la terre d'origine et cet instant montre qu'elle est marquée par la suspicion.

Aussi la profondeur de champ diminue-t-elle pendant un court moment, isolant effectivement la famille des autres passagers. Ce passage souligne l'altérité des personnages principaux qui est aussi véhiculée par le fait que ceux-ci semblent être les seuls à présenter un passeport européen et sont mis à part. Cette séparation du reste des voyageurs est aussi vécue par les immigrés qui parcourent cette route dans l'ordre inverse. À leur arrivée en Europe, ils sont écartés de la société dominante. Dans ces deux circonstances, ce qui prime est l'idée que le nouvel arrivant est un étranger qui ne nous ressemble pas et qui est une menace potentielle. Un parallélisme évident émerge. Le rejet de l'immigré par l'ancienne colonie est comparable au refus de l'ex-émigré par la société d'origine, ce qui fait du retour une expérience radicale de déracinement et d'aliénation.

À partir du cinquième plan, le réalisateur continue à valoriser la confrontation entre « nous » et « eux » à travers une série de plans – treize en tout - qui montre la procédure de la vérification des papiers. L'idée que les ex-émigrés ne sont pas désirés ressort au travers du dialogue. Premièrement, l'officier demande à voir les billets de retour, anticipant le départ. Puis il s'enquiert du passeport algérien que la famille ne possède pas, avant de remarquer que les voyageurs n'ont pas de visa.

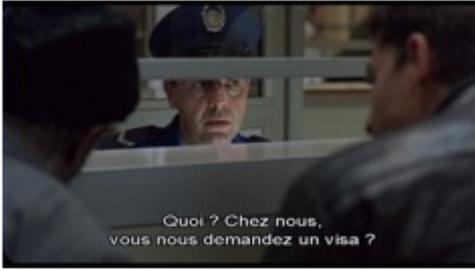
L'impression de la division entre le citoyen et l'étranger est exacerbée par le cadrage, notamment par le positionnement des acteurs. La cabine dans laquelle se trouve l'officier crée une barrière physique qui sépare ce dernier de la famille et correspond à une barrière mentale produite par des perspectives et des vécus divergents. Cela est renforcé par les prises de vue qui montrent en alternance l'officier d'un côté et Brahim, sa mère et son père de l'autre. Bien que tous les personnages en question apparaissent ensemble dans ces plans, ils sont toujours en opposition. À tout moment durant cette séquence, le spectateur peut seulement voir de face l'un des « adversaires » - soit l'officier, soit la famille -, l'autre étant cadré de dos. Le changement de focale dénote une variation de point de vue. Cependant, la perspective discordante demeure grâce à la permanence des acteurs dans les plans. Une fois de plus, la camera est fixe. Elle place le spectateur juste derrière les personnages, comme si celui-là n'était pas à sa place et s'était infiltré dans un univers qui n'est pas le sien, mettant en évidence le caractère énigmatique d'un vécu multiculturel.



Plan 5



Plan 6



Plan 11



Plan 12



Plan 17

Le Conflit créé par la rencontre de cultures et l'entre-deux

Le rapport entre, d'une part, l'appellation officielle sur les pièces d'identité et, d'autre part, l'identification personnelle et le sentiment d'appartenance ajoute une autre dimension thématique à cette scène et au film dans son ensemble.

Brahim est prompt à affirmer sa nationalité française lorsque l'officier lui demande le passeport algérien et à chaque affrontement avec la police qui met en question son allégeance. Pourtant, durant le match opposant la France et l'Algérie, il ne peut pas cacher son désarroi face à l'échec de l'équipe algérienne - ce qui déclenche, chez ses parents, le projet de retour - et reconnaît le lien qui l'attache aux origines de la génération parentale. Pour ce qui est des parents, malgré le fait que leur passeport est européen, ils s'identifient comme Algériens et considèrent l'Algérie comme leur chez soi.

Il est manifeste que les données identificatrices notées sur les papiers révoquent le concept d'une identité flottante et en évolution, et l'idée que l'individu n'est pas forcément arrimé à un territoire spécifique. Dans cette perspective, la nationalité devient une étiquette qui classe les gens dans des catégories immuables. D'une certaine façon, elle maintient une hiérarchie de légitimité qui ressort de plus belle dans le cadre des mouvements migratoires où dominent des codes stricts et des généralisations superficielles.

Les plans analysés ci-dessus montrent que le retour peut être un drame et cela à plusieurs niveaux. Pour le Beur, il ne s'agit pas vraiment d'un retour puisque la destination ne correspond pas à la terre de sa naissance. Mais ce n'est pas non plus un retour pour les parents qui sont marqués par le sceau de la période passée hors de leur pays. Le contact avec l'ailleurs exerce une force qui ne s'atténue pas, même à la fin de la migration. Perçu comme un étranger, celui qui revient sur ses pas doit recomposer son identité malmenée, un processus rendu plus difficile par la fragmentation du monde, qui ancre le sujet dans son identité perçue, et la peur de la différence, qui diabolise l'Autre. De plus, dans le cas du Beur, le retour aux origines n'offre pas vraiment de répit dans la lutte permanente du sujet pour l'affirmation de soi en France. En effet, comme le soutient Carrie Tarr, « [...] même si l'établissement de l'identité [du Beur] en France continue à être problématique, la perspective de franchir la frontière pour entrer en Algérie, ou d'autres pays du Maghreb, représente une menace contre l'identité occidentalisée [du sujet] »⁴⁵⁴. Dans les deux circonstances présentées dans cette scène - celle du migrant et celle du Français dont les parents sont des immigrés - le retour trouble, soit au moment de sa réalisation, soit par son anticipation.

⁴⁵⁴ Carrie Tarr, *Reframing Difference. Beur and Banlieue Filmmaking in France*, op. cit., p. 189. « [...] even if the establishment of [the beur's] identity in France continues to be problematic, the prospect of crossing the border to Algeria or other countries of the Maghreb represents a threat to [the subject's] westernised identity » (La traduction est mienne.)

Conclusion

Les auteurs et les réalisateurs qui, dans leurs œuvres, abordent le sujet de la migration, soit directement ou de manière plus oblique, sont motivés par leur vécu personnel ou par celui de l'Autre qui implique de la souffrance. Le besoin d'exposer la réalité que vit le migrant se traduit par une mise en œuvre qui se focalise sur le réel et qui engage le lecteur/spectateur. À cette fin, les artistes de notre corpus utilisent diverses stratégies littéraires et cinématographiques. Ils mettent en avant les raisons qui poussent l'individu à quitter sa terre natale et les illusions qui dirigent ce dernier vers l'Europe d'une manière touchante. Dans le cadre du voyage menant à l'autre côté de la Méditerranée et des conditions de vie dans le pays d'accueil, les textes et les films évoquent des violences explicites et d'autres plus sournoises qui accablent le migrant et qui provoquent, parfois, chez celui-ci l'idée du retour. Par-dessus tout, et en dépit des leurs différences stylistiques, les œuvres dépeignent le migrant comme un être humain, brisant les murs de l'altérité.

Écrire un texte ou produire un film qui traite de la figure du migrant est un acte introspectif et rétrospectif pour certains de nos auteurs ou réalisateurs. Repenser au passé est le point de départ du projet artistique qui inscrit l'intime dans une dimension plus vaste, permet un certain soulagement et ouvre la voie à la reconstruction identitaire. Étant donné que la migration rend des milliers de gens vulnérables, l'artiste ressent l'obligation de raconter ce drame qui l'emporte sur plusieurs obstacles. S'exprimer est donc une responsabilité. De même, la

responsabilité est requise pour le choix du contenu qui, à son tour, transfère la responsabilité au lecteur/spectateur qui doit interpréter le message. Malgré le fait que les auteurs et les réalisateurs s'investissent à fond dans leurs créations, leur engagement n'est ni militant, ni didactique. Ils n'offrent pas d'opinions ou de considérations morales sur la migration et tout ce qu'elle implique. Au contraire, ils se distancient de cette perspective manichéenne. Certains d'entre eux effacent au mieux leurs traces de leur travail pour que le sujet qu'ils abordent puisse éclater. Ce faisant, ils proposent au lecteur/spectateur une vue plus complète de la situation et invitent ce dernier à entamer un questionnement personnel qui n'est pas influencé par des positions déjà assumées. De plus, l'effacement du « moi » permet un cheminement vers l'Autre. En fait, les auteurs et les réalisateurs, à côté de leur propre vécu, mettent en scène plusieurs expériences de la migration. Cette focalisation sur l'Autre entraîne une réflexion profonde sur l'altérité. Les œuvres livrent un regard nouveau sur le migrant et incitent le lecteur/spectateur à habiter un univers différent du sien. Les frontières entre « nous » et « eux » tombent à l'eau et un terrain d'entente est établi. Par conséquent, le conflit cède la place à l'empathie. L'art ouvre un espace de dialogue qui rend la réconciliation possible, en dépit du fait que le monde est lacéré par la peur de l'Autre et l'intolérance à la différence. Dans ce contexte, l'art a aussi la valeur de témoignage. Il rend compte des peines de l'Autre et, en même temps, avertit la société de la possibilité réelle de la répétition d'événements terribles du passé. Pour qu'il soit efficace dans sa tâche, l'art doit engager la participation du destinataire. À cette fin, les œuvres de notre corpus déstabilisent le destinataire et remettent en question les notions préconçues.

Les auteurs et les réalisateurs emploient des techniques variées pour impliquer le lecteur/spectateur. Certains récits tournent autour d'un ou deux personnages qui, avec la narration à la première personne du singulier, sont propices à la création aisée d'une connexion. D'autres textes et films livrent une pluralité de personnages qui donne à voir de multiples destinées touchées par la migration. Ils offrent des récits plus complexes qui exposent parfois des idées contradictoires et attestent la complexité de la question. La voix omnisciente utilisée dans ces œuvres est plus détachée qu'une voix subjective mais elle permet une perspective plus large. Dans des œuvres polyphoniques, elle propulse le récit tandis que des points de vue subjectifs proposent un univers de relativité. Pour la plupart, les auteurs et

les réalisateurs recourent à la fiction pour entraîner le lecteur/spectateur dans la réalité qu'ils dépeignent. Cela ressort particulièrement dans *Partir* de Tahar Ben Jelloun qui situe son récit dans un cadre spatio-temporel distinct, donnant l'impression de réalisme, mais qui ajoute des éléments ouvertement fictifs notamment en ce qui concerne le désir des personnages d'émigrer. Ce mélange, ainsi que la polyphonie, met en avant l'idée que les personnages expriment leurs sentiments à un monde indifférent. Certaines œuvres qui incluent plusieurs voix omettent totalement la fiction. Tel est le cas des films d'Eléonore Yameogo et de Fernand Melgar qui sont des documentaires. Ces réalisateurs veulent montrer la vérité sans équivoque. Pour les deux, il est impératif de déconstruire les discours faux et essentialistes qui placent l'Autre dans des catégories fixes et de montrer le migrant avec ses défauts et non seulement en tant que victime. Cela se traduit dans les œuvres fictives par l'absence d'héroïsme. Les personnages principaux émergent comme des hommes de chair et de sang qui ont un passé et qui sont faillibles. Dans certains cas, les protagonistes sont des jeunes ou des enfants, ce qui met en jeu le cadre de l'école ou de la banlieue.

Cette variété de styles et d'histoires est utilisée pour souligner divers aspects de la vie difficile du migrant dont l'un comprend les conditions inadéquates du pays natal qui motivent le sujet à émigrer. Les œuvres évoquent différents facteurs de répulsion. Dans *Loin de mon père* de Véronique Tadjo, *Du rêve pour les oufs* de Faïza Guène et *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui, c'est un événement violent et traumatique qui pousse les protagonistes à quitter leur terre natale. Cet événement est raconté d'un point de vue postérieur et véhiculé par des souvenirs douloureux. La terre natale perd toutes les caractéristiques du chez-soi et devient une source d'aliénation. La transmission du passé est effectuée par bribes et cette fragmentation imite la relation brisée que le protagoniste entretient avec le pays de sa naissance. Ce recul envers le passé crée, à son tour, de la distance entre le lecteur et les personnages, une stratégie qui figure aussi dans *La Forteresse* de Fernand Melgar. Ainsi, le lecteur/spectateur est incapable d'arriver à des conclusions faciles. Tandis que, dans ces quatre œuvres, les personnages confrontent des violences épisodiques, dans d'autres récits, ils font face à un continuum sombre. Leur avenir est vide d'occasions d'épanouissement et la terre natale provoque, chez eux, une sensation d'emprisonnement. Les auteurs et les réalisateurs représentent les pays

d'origine comme des espaces de stagnation qui empêchent le progrès. Les routines quotidiennes épuisent les personnages et le temps s'allonge. L'idée d'attente, centrale dans *Harragas* de Merzak Allouache et *Un matin bonne heure* de Gahité Fofana, est renforcée par des rythmes lents qui frustreront le spectateur. Il n'est donc pas surprenant que le rêve de partir devient une obsession qui est, parfois, destructrice. L'ailleurs, tenace, hante de plus en plus le sujet et le voyage devient une exigence.

Dans ce contexte, le voyage menant au pays d'accueil prend différentes formes. Chaque migrant a sa propre histoire. Cependant l'Occident divise l'étranger qui franchit ses frontières en deux groupes distincts, selon les circonstances dans lesquelles se déroule le voyage. Le déplacement que le réfugié effectue est perçu comme inéluctable parce que ce dernier court un risque fatal dans la terre natale et n'a d'autre choix que de partir pour sauver sa vie. Par conséquent, l'arrivée du réfugié dans le pays d'accueil cause moins de tension. Par contre, le voyage de l'immigré ou du clandestin est injustifié aux yeux de la société d'accueil puisque la vie de celui-ci n'est pas en danger. L'immigré est sujet à plus de rejet et moins de tolérance et c'est, peut-être, à cause de cela que les auteurs et les réalisateurs de notre corpus, d'une manière générale, favorisent la figure de l'immigré au lieu de celle du réfugié. Cependant, chaque entrée en Europe, qu'elle soit perçue comme justifiée ou illégitime, est toujours un cas préoccupant. *La Forteresse* de Fernand Melgar est l'une des œuvres qui traite de la distinction entre l'immigré et le réfugié. Le réalisateur se focalise sur le fait que le requérant d'asile est, avant tout, un être humain en dépit de l'étiquette qui lui est attribuée. Pour l'Autre qui se trouve en terre d'accueil, le mouvement et la liberté sont des privilèges rares. L'opposition entre l'extérieur et l'intérieur figure remarquablement et dans ce film, et dans les récits qui attirent l'attention sur le vécu de l'immigré. Les œuvres exhibent les similarités qui existent entre ces deux statuts.

La vie dans la terre natale étant morne, l'individu qui rêve de partir s'échappe dans un voyage mental. Pour lui, le pays d'accueil est une utopie. Cette perception erronée de l'ailleurs est, en partie, créée parce que la destination est lointaine et l'image de celle-ci dans l'esprit du migrant est abstraite. Les mots qui sont employés pour désigner le pays d'accueil sont tout aussi évasifs et inscrivent ce dernier dans le domaine du fantastique. Ce monde imaginaire et éthéré

fonctionne comme un refuge pour le sujet qui veut s'évader momentanément de sa réalité affreuse. C'est le seul moyen de supporter le présent. Certaines impressions illusives de l'Europe proviennent de la télévision. Ces images ne constituent pas non plus une représentation précise de la terre d'accueil, mais elles sont interprétées comme la vérité par l'audience fascinée par l'Occident. Pour l'individu qui ne peut plus vivre là où il est né, l'idée que l'Europe est infiniment meilleure de la terre natale est une évidence infaillible. L'illusion du paradis terrestre européen figure dans la majorité des textes et des films et sert d'agent de liaison. Elle joue aussi un rôle dans des récits qui situent la majorité de l'action dans le pays d'accueil comme *Beur blanc rouge* de Mahmoud Zemmouri et *Le Gone du Chaâba* de Christophe Ruggia. Le terme paradis apparaît dès le titre de certaines œuvres et met l'accent sur le fait que les illusions ne peuvent jamais correspondre à la réalité. Dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, *Agonies* de Daniel Biyaoula et *Pièces d'identités* de Mweze Ngangura, les illusions remontent au temps de la colonisation, montrant que la domination de l'Europe persiste. À côté des fantasmes manifestement chimériques, Fatou Diome et Jean-Roger Essomba donnent à voir des illusions qui sont basées sur des vérités mais qui sont exagérées. L'une des illusions les plus répandues a affaire au travail qui, dans le pays d'accueil, ne manquerait pas. En juxtaposant ces rêves idylliques à la réalité, les auteurs et les réalisateurs sapent les espoirs des personnages et accentuent le sentiment de déception. Une sensation de tromperie est aussi générée par la supposition que la transition à un nouveau mode de vie serait fluide et facile alors que la migration implique un changement majeur qui s'ajoute à un voyage difficile, voire dangereux, vers la destination.

Le voyage vers l'Europe est l'étape intermédiaire et incontournable du parcours migratoire. Il lie la vie d'avant la migration à celle d'après. Cependant, nombreux sont les auteurs et les réalisateurs qui ne l'évoque que peu dans leurs œuvres. Cette absence pourrait s'expliquer par le fait que le drame de la migration se résume, dans la conscience collective, en l'image habituelle des migrants qui se trouvent dans une embarcation surpeuplée, suspendus entre la vie et la mort, qui détourne l'attention d'autres aspects qui peuvent être aussi violents et traumatiques que le voyage. Dans *Paris mon paradis*, Eléonore Yameogo se penche sur la vie pleine de souffrance de l'immigré dans le pays d'accueil. Dans *Le Ventre de*

l'Atlantique de Fatou Diome et *Partir* de Tahar Ben Jelloun, l'inclusion d'un compte rendu détaillé du voyage aurait minimisé le contraste entre la terre natale et la terre d'accueil et la sensation d'emprisonnement que ressentent les personnages. D'une manière générale, dans les œuvres, le motif de la mer est prépondérant. L'étendue scintillante est ambivalente à plusieurs niveaux. Géographiquement, la mer relie et divise les deux rives de la Méditerranée. Plus sinistrement, elle annonce le voyage initiatique mais est rattachée à la fin de la vie. Sa présence précipite la désespérance et constitue, en même temps, une source de soulagement. L'attrait du large est véhiculé par le biais d'une personnification qui transforme la mer en une sirène, belle mais mortelle. L'une des œuvres qui exploite le voyage est *Harragas* de Merzak Allouache qui montre la traversée du début à la fin. La voix du narrateur et les gros plans des personnages mettent l'accent sur les sentiments des migrants et abolissent la distance. Comme *Harragas*, quelques œuvres mettent en scène le passeur. L'inclusion de ce personnage dans le récit permet à l'artiste de dévoiler le processus de déshumanisation que subissent les migrants lors de leur voyage, rappelant l'esclavage. L'idée de captivité ressort même quand le voyage ne nécessite pas d'enfermement physique comme le montre *Partir* de Tahar Ben Jelloun. Ce roman offre plusieurs types de voyage mais le dénouement du parcours ne diffère guère. Une autre image qui prédomine dans le cadre du voyage migratoire est l'aéroport. Comme la mer, ce dernier représente divers paradigmes. D'une part, dans *Le Mal de peau* de Monique Ilboudo, *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome et *Un matin bonne heure* de Gahité Fofana, le voyage aérien est temporellement et spatialement ancré. D'autre part, dans *Paris mon paradis* d'Eléonore Yameogo, il se déroule dans des conditions plus vagues faisant allusion à maints voyages similaires entrepris par ceux désireux d'une vie meilleure. Le point commun qui se dégage de ces œuvres est l'intégration de la dimension affective qui met en avant les émotions du migrant. La réussite du voyage signale le commencement d'une existence dure et pénible dans le pays d'accueil.

La violence que subit le migrant au point d'arrivée est multiforme. Les auteurs et les réalisateurs se penchent sur le corps pour véhiculer les traumatismes de la migration. Le corps est, à la fois, réceptif et expressif et la douleur physique rend visibles ou perceptibles des maux plus insidieux. C'est pourquoi, pour les auteurs et les réalisateurs de notre corpus, le corps est central et cela se voit grâce

aux descriptions physiques, parfois minutieuses, des personnages et à l'attention sur les différentes parties du corps, notamment dans *Agonies* de Daniel Biyaoula. Dans les films, cela est corroboré par des gros plans qui instaurent une relation d'humain à humain entre le spectateur et le personnage. Dans *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche et *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui, les gestes qui accompagnent le langage occupent une place importante. La focalisation sur le corps est aussi accentuée par les références au froid. Ces mentions soulignent le déplacement géographique vers le Nord et l'idée d'acclimatation à un nouvel environnement. Les températures froides, inattendues par les personnages, annoncent d'autres chocs que la terre d'accueil réserve aux nouveaux arrivants et indiquent le manque de connaissance du migrant de la destination. Physiquement, le froid est débilitant. Par contre, la chaleur de la terre natale, comme le montre *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, stimule le corps. Dans *Paris mon paradis* d'Eléonore Yameogo, les références au froid révèlent l'état de misère dans lequel vivent les immigrées. Symboliquement, les observations climatiques font allusion à la place de l'immigré au sein de la société d'accueil qui est indifférente à la détresse de l'Autre. Le froid véhicule aussi l'état d'âme de l'immigré qui se trouve isolé. Dans les œuvres, les auteurs et les réalisateurs donnent à voir des corps malades ou blessés qui fonctionnent comme des représentations matérielles des troubles psychologiques. Le pays d'accueil est envisagé comme une force qui affaiblit le sujet et la fragilité du corps malade signale la précarité et l'instabilité qui caractérisent la vie de l'immigré, ainsi que la fragmentation de l'identité. Chez la femme, l'apparence physique fournit un niveau additionnel de tourment physique et identitaire. La maladie et la blessure isolent aussi l'individu qui ne peut plus travailler pour gagner sa vie. Cela est particulièrement évident dans *Paris mon paradis* d'Eléonore Yameogo et *Du rêve pour les oufs* de Faïza Guène où des personnages se trouvent ségrégés à cause d'un corps qui ne répond plus. La maladie est aussi utilisée pour véhiculer l'idée d'un monde à la dérive et en déclin, gouverné par la violence et la haine de l'Autre. Cette réalité « dystopique » est intensifiée par le fait que les forces de l'ordre sont brutales envers les plus démunis, un aspect qui est développé dans *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche, *Paris mon paradis* d'Eléonore Yameogo et *Partir* de Tahar ben Jelloun. L'Autre est victime d'une violence corporelle qui naît de stéréotypes. En plus des violences quotidiennes, certains auteurs et réalisateurs offrent des épisodes violents plus intenses qui

incluent souvent la mort. La fin de la vie témoigne de l'échec du projet migratoire, quelquefois même avant le commencement de celui-ci.

La violence psychologique ravage l'immigré et elle se manifeste sur plusieurs plans. Le travail est l'un des domaines significatifs qui affectent psychologiquement l'individu et cela est évident dans plusieurs œuvres. Les auteurs et les réalisateurs mettent en avant le fait qu'il, non seulement, apporte de la stabilité financière et identitaire, mais motive l'immigré dans sa vie quotidienne. Il serait un moyen d'intégration sociale. Pourtant, pour l'Autre, les emplois sont rares et souvent l'immigré est contraint à exercer des métiers subalternes et précaires ou à recourir au crime pour survivre. Certains textes et films évoquent l'idée que les qualifications que l'immigré a acquises avant son voyage ne comptent pas dans le pays d'accueil. En effet, la vie du sujet dans la terre natale est insignifiante pour la société d'accueil qui considère l'immigré comme un objet de rechange et qui attribue à ce dernier les emplois que personne ne veut. Donc, bien que l'immigré souhaite progresser, le statut marginal qui lui est assigné le fixe dans une place stagnante et instable. L'instabilité fait aussi référence à la possibilité d'expulsion qui assiège le quotidien de l'immigré. La visibilité de celui-ci augmente le risque de renvoi. Par conséquent, rester invisible est capital. Cependant l'invisibilité minimise considérablement le potentiel d'intégration et piège l'immigré physiquement (puisque le mouvement rend visible) et métaphoriquement (parce qu'il faut être toujours alerte). *Agonies* de Daniel Biyaoula, *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, *Le Paradis du Nord* de Jean-Roger Essomba et *Paris mon paradis* d'Éléonore Yameogo montrent que l'insécurité et l'incertitude sont très dures à vivre et nuisent à la liberté de l'individu. Vivre dans le pays d'accueil correspond à survivre. Les œuvres traitent aussi de la question de papiers. Pour l'immigré, les papiers fournissent une mesure d'apaisement. Cependant, l'importance assignée à la documentation officielle présente des revers non négligeables. *Paris mon paradis* d'Éléonore Yameogo et *Pièces d'identités* de Mweze Ngangura attirent le regard sur cette idée. Les papiers ont une incidence sur l'identité de l'étranger qui est réduite à l'entrée légale ou illégale du migrant dans le pays d'accueil. Les références aux masses de migrants refusent aussi l'identité individuelle de la personne, comme l'illustrent *Le Mal de peau* de Monique Ilboudo, *Le Ventre de L'Atlantique* de Fatou Diome et *Agonies* de Daniel Biyaoula.

Cette universalité crée la toile de fond parfaite pour l'élaboration, de la part de l'Occident, d'un récit inventé qui diabolise l'Autre. En réalité, la facilité avec laquelle la société d'accueil circonscrit l'identité de l'immigré engendre un contraste avec la difficulté de ce dernier à se retrouver. Les œuvres livrent des identités en mutation continue qui empêchent le sujet d'atteindre un sens d'appartenance.

La souffrance endurée dans le pays d'accueil incite le migrant à penser au retour, la terre natale étant un espace qu'il connaît déjà et qui serait accueillant, bien différent de l'Europe. Pourtant, le retour n'est pas toujours possible et certaines conditions font obstacle à ce deuxième voyage menant au sol natal. Quelques textes et films mettent en avant l'idée que le retour n'est pas un processus aisé et cela émerge dès l'arrivée de l'ex-émigré sur la terre de sa naissance. Dans *Loin de mon père* de Véronique Tadjo, *Du rêve pour les oufs* de Faïza Guène, *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome et *Beur blanc rouge* de Mahmoud Zemmouri, celui-ci fait face à des mesures de sécurité qui rappellent paradoxalement certains motifs liés à l'arrivée du migrant en Europe. Le retour est souvent entravé par des difficultés matérielles. L'émigré qui souhaite revoir sa famille nécessite de l'argent, non seulement pour le voyage de retour mais aussi pour pouvoir offrir aux proches des cadeaux et entretenir l'apparence de succès qu'il projetait par le biais d'envois de mandats. Ce don de cadeaux est presque obligatoire parce que la communauté d'origine a des attentes particulières en ce qui concerne le projet migratoire de l'individu qui part. Les œuvres mettent en évidence le fait qu'à son retour, l'ex-émigré se heurte à ces illusions mais il n'a pas l'option de révéler la réalité qu'il a vécue dans le pays d'accueil. La vérité l'exposerait au mépris de tous. Afin d'épargner de la peine à sa famille, et comme un moyen d'autodéfense, le sujet fabrique un récit mensonger, comme le montre bien *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome. Toutefois, les deux choix - le mensonge et la vérité - aboutissent au même résultat d'isolement. Cette sensation de séparation de la communauté d'origine est aussi due aux questions de l'identité et l'appartenance. L'expérience de la migration influence le sujet et le retour ne veut pas dire la continuation de la vie avant le départ vers l'ailleurs. Les œuvres qui abordent le retour de l'émigré donnent à voir des personnages qui se sentent aliénés dans le pays de leur enfance. Dans *Loin de mon père* de Véronique Tadjo, *La Fabrique de cérémonies* de Kossi

Efoui et *Passage des larmes* d'Abdourahman Waberi, le retour est aussi douloureux à cause des souvenirs qui surgissent. La confrontation avec le passé est violente car elle dévoile que le chemin de retour ne peut pas clore le cycle de transition déclenché par le départ de la terre natale. En effet, certains auteurs et réalisateurs dépeignent le retour comme un nouveau voyage, imitant la première migration et impliquant les mêmes sensations d'aliénation, déracinement et non-appartenance. Pour transmettre l'idée que revenir en arrière est impossible, Véronique Tadjo, Fatou Diome, Monique Ilboudo et Tahar Ben Jelloun associent la mort au retour. Allant à l'encontre de cela, les romans *Du rêve pour les oufs*, *Agonies*, *Partir*, *La Fabrique de cérémonies*, *Loin de mon père* et le film *Beur blanc rouge* présentent le retour comme bénéfique, ce qui souligne le caractère personnel et individuel de cette expérience. L'analyse de cette étape de la migration doit prendre en compte les conditions variées dans lesquelles le retour a lieu.

La problématique du retour revient dans deux œuvres littéraires qui ne remplissent pas les paramètres de notre corpus pour des raisons différentes mais qui exhibent certains aspects que nous avons considérés. *Incendies* de Wajdi Mouawad et *Les Désorientés* d'Amin Maalouf, les deux écrites par des auteurs d'origines libanaises, offrent des personnages qui effectuent le voyage de retour.

Dans *Les Désorientés*, Adam, le personnage principal, retourne sur le Liban après vingt-cinq années d'exil à Paris, incité par la mort d'une connaissance. Pendant les seize jours qu'il passe dans la terre natale, il essaie de retracer son passé, de retrouver sa bande d'amis et d'accepter les changements qui se sont produits au fil du temps. Ce roman attire l'attention sur l'idée que l'émigré qui retourne sur le pays natal se trouve désorienté, bloqué entre le passé, le présent et l'avenir.

Incendies, une pièce de théâtre et le deuxième tome de la tétralogie *Le Sang de promesses*, présente Simon et Jeanne, des jumeaux qui, à la mort de leur mère, assistent à la lecture du testament et découvrent l'existence du père, qui est encore en vie, et d'un frère qu'ils ignoraient. Ils se rendent au Liban avec la mission de trouver ces deux individus et de relier les deux bouts de leur vie. Parallèlement à leur parcours, l'histoire de leur mère, Nawal, est dévoilée. Ce qui prime est l'idée d'un voyage douloureux de découverte qui secoue les fondements de la famille. D'ailleurs, *Incendies* propose l'image du polygone pour transmettre la nouvelle

configuration familiale de Simon et Jeanne qui rappelle le symbole de l'arbre dans *Loin de mon père* de Véronique Tadjou.

Malgré les similarités avec certaines œuvres de notre corpus, ces deux textes exhibent des traits qui les différencient. Le cadre géographique donne lieu au contraste entre l'Occident et l'Orient plutôt qu'entre le Nord et le Sud. La présence troublante du conflit libanais constitue une autre disparité. En effet, la littérature libanaise francophone s'intéresse, en grande partie, aux plaies causées par la guerre, ce qui relègue la question de la migration à une position inférieure. L'émigration du Liban est considérée, avant tout, comme la conséquence de l'événement violent qui est encore à exorciser.

Bibliographie

Corpus

Littérature

- BEN JELLOUN, Tahar. *Partir*, Paris, Gallimard, 2006, « Folio ». (Maroc)
- BIYAOULA, Daniel. *Agonies*, Paris, Présence Africaine, 1998. (République du Congo)
- CHAREF, Mehdi. *À bras-le-cœur*, Paris, Mercure de France, 2006, « Folio ». (Algérie)
- DIOME, Fatou. *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003. (Sénégal)
- EFOUI, Kossi. *La Fabrique de cérémonies*, Paris, Seuil, 2001. (Togo)
- ESSOMBA, Jean-Roger. *Le Paradis du Nord*, Paris, Présence Africaine, 1996. (Cameroun)
- GUÈNE, Faïza. *Du Rêve pour les oufs*, Paris, Hachette Littératures, 2006. (France)
- ILBOUDO, Monique. *Le Mal de peau*, Monaco, Groupe Privat/Le Rocher, 2005 [1992], « Motifs ». (Burkina Faso)
- TADJO, Véronique. *Loin de mon père*, Paris, Actes Sud, 2010. (Côte d'Ivoire)
- WABERI, Abdourahman A. *Passage des larmes*, Paris, JC Lattès, 2009. (Djibouti)

Cinéma

- ALLOUACHE, Merzak. *Harragas*, 2010, 95 minutes. (Algérie)
- AMOUSSOU, Sylvestre. *Africa paradis*, 2007, 86 minutes. (Bénin)
- FOFANA, Gahité. *Un Matin bonne heure*, 2006, 77 minutes. (Guinée)
- KECHICHE, Abdellatif. *L'Esquive*, 2004, 119 minutes. (Tunisie)
- MELGAR, Fernand. *La Forteresse*, 2008, 100 minutes. (Maroc)
- NGANGURA, Mweze Dieudonné. *Pièces d'identités*, 1998, 97 minutes (République du Congo)
- RUGGIA, Christophe. *Le Gone du Chaâba*, 1997, 105 minutes. (France)
- YAMEOGO, Eléonore. *Paris mon paradis*, 2010, 68 minutes. (Burkina-Faso)
- ZEMMOURI, Mahmoud. *Beur Blanc Rouge*, 2006, 82 minutes. (Algérie)

Ouvrages et articles sur les œuvres du corpus

- AGNEVALL, Paula. *La Dichotomie entre le centre et la périphérie dans Le Ventre de l'Atlantique de Fatou Diome*, Mémoire de licence, Faculté des lettres et sciences sociales Université de Växjö, 2007.
- AKOHOUE, Theodore. *La quête identitaire dans La Carte d'identité de Jean-Marie Adiaffi, Pièces d'identités de Mweze Ngangura, Comian de Mohamed Dazelor et Retour au pays des âmes de Jordi Esteva: Motivations, stratégies et défis de la décolonisation de l'Afrique francophone*, Thèse de doctorat, Université de Louisiana, printemps 2014.
- ALQUIER, Anouk. « La Banlieue Parisienne du Dehors au Dedans : Annie Ernaux et Faïza Guène » [in] *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 15, n° 4, septembre 2011.
- AMEDEGNATO, Ozouf Sénamin. « L'Afrique à rebours : La décadence dans un corpus de littérature togolaise » [in] *Nordlit*, n° 28, 2011.
- ANOVER, Véronique. « Faïza Guène : *Du Rêve pour les oufs* » [in] *The French Review*, Vol. 82, n° 2, décembre 2008.
- ARATO, Franco. « Memory and Mourning : Tadjó's *Loin de mon père* » [in] *Comparative Studies in Modernism*, n° 5, 2014.
- BEN JELLOUN, Tahar. « Entretien », [in] *Horizons maghrébins*, n° 6, 1986.
- BEN JELLOUN, Tahar. « Tahar Ben Jelloun : Deux cultures, une littérature », entretien avec Pierre Maury [in] *Magazine Littéraire*, Paris, n° 329, 1995.
- BOUCHET, Raphaële. « Fernand Melgar : 'Je ne suis pas un donneur de leçons' » [in] *Le Courrier*, 20 septembre 2008.
- BOULD, Mark. *Science Fiction*. New York, Routledge, 2012.
- CHEVRIER, Jacques. « Fatou Diome : Une écriture entre deux rives » [in] *Culture Sud : Revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l'Océan Indien*, n° 166, 2007.
- COURNOYER GONZALEZ, Maude. « La Délinquance du parcours dans *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui » [in] *Postures* n° 17, 2013.
- DAHOUDA, Kanaté. « 'Rendre hommage à la vie' : Entretien avec Véronique Tadjó, écrivaine ivoirienne » [in] *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 22, n° 2, automne 2007.

- DIANDUE, Bi Kacou Parfait. « *Le Ventre de l'Atlantique*, métaphore aquatique d'un mirage : idéal brisé de l'ailleurs ? » [in] *Langues et littératures*, n° 9, janvier 2005.
- DUTTEN, Jacqueline. « Flipping the Script on Africa's Future : *In the United States of Africa* by Abdourahmane A. Waberi » [in] *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*, 2^{ème} série, n° 1, 2012.
- EKOTTO, Frieda. « *Paris My Paradise* dir. by Eléonore Yaméogo, and *Sisters in Law* dir. by Kim Longinotto and Florence Aysi (review) » [in] *African Studies Review*, Vol. 56, n° 1, avril 2013.
- FATMI SAKRI, Sabrina. « *Du rêve pour les oufs* de Faïza Guène ou l'ironie comme stratégie de l'écriture féminine » [in] *Synergies Algérie*, n° 13, 2011.
- FLORES KHALIL, Andrea. « Interview with Merzak Allouache » [in] *The Journal of North African Studies*, Vol. 10, n° 2, 2005.
- GASSTER, Susan. « *L'Impasse* by Dnail Biyaoula, *Agonies* by Daniel Biyaoula » [in] *The French Review*, Vol. 74, n° 1, octobre 2000.
- GIGUÈRE, Caroline. « L'indicible dans *La Polka* et *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui : jeux de masques et de coulisses » [in] *Interférences Littéraires*, Nouvelle série, n° 4, mai 2010, « Indicible et littérarité ».
- GRAFF, Séverine. « 'Sans populisme, ni militantisme' : Représentation du migrant dans *La Forteresse* de Melgar » [in] *Décadrages: Cinéma à travers champs*, n° 14, 2009.
- KELLEHER, Fatimah. « An Interview with Faïza Guène » [in] *Wasafiri*, Vol. 28, n° 4, décembre 2013.
- KING, Adele. « *La Fabrique de cérémonies* by Kossi Efoui » [in] *World Literature Today*, Vol. 75, n° 3/4, été-automne 2001.
- KING, Adele. « *Le Ventre de l'Atlantique* by Fatou Diome » [in] *World Literature Today*, Vol. 78, n° 3/4, septembre-décembre 2004.
- KING, Adele. « Monique Ilboudo : *Le Mal de peau* » [in] *World Literature Today*, Vol. 76, n° 1, hiver 2002.
- KING, Adele. « Véronique Tadjo: *Loin de mon père* » [in] *World Literature Today*, Vol. 84, n° 5, septembre-octobre 2010.
- KONKOBBO, Christophe. « Espaces contemporains, histoire coloniale : *Pièces d'identités* de Mweze Ngangura » [in] *Nouvelles études francophones*, Vol. 23, n° 2, automne 2008.

- LEGAULT, Etienne. *Dérives et reconfigurations identitaires en contexte de violences postcoloniales chez Kossi Efoui*, Mémoire de maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, janvier 2012.
- MAZAURIC, Catherine. « Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome) » [in] *Dalhousie French Studies*, Vol. 74/75, printemps-été 2006, « Identité et altérité dans les littératures francophones ».
- MWEPU, Patrick Kabeya. « Entre vacuité et plénitude : *Loin de mon père* de Véronique Tadjo » [in] *The French Review*, Vol. 88, n° 4, mai 2015.
- NATHAN, Robert. « Moorings and Mythology: *Le Ventre de l'Atlantique* and the Immigrant Experience » [in] *Journal of African Cultural Studies*, Vol. 24, n° 1, juin 2012.
- OWONO-KOUMA, Auguste. « Images de l'Europe et des Européens dans *Le Paradis du Nord* : Le plaidoyer de Jean-Roger Essomba contre l'immigration clandestine » [in] *Syllabus Review : Human and Social Science Series*, Vol. 3, n° 1, 2012, p. 27.
- PETTY, Sheila. « The Metropolitan Myth: Assimilation, Racism and Cultural Devaluation in *Soleil O* and *Pièces d'identités* » [in] *L'Esprit créateur*, Vol. 41, n° 3, 2001.
- PORRET, Marthe. « Un goût sucré d'asile (*La Forteresse*) » [in] *Décadrages*, n° 13, 2008.
- PORTON, Richard. « Marivaux in the 'Hood: An Interview with Abdellatif Kechiche » [in] *Cinéaste*, Vol. 31, n° 1, hiver 2005.
- REYNÉS LINARES, Aina. « Marivaux dans les cités : *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche » [in] *Anales de Filologia Francesa*, n° 21, 2013.
- RICE-MAXIMIN, Micheline et Koffi ANYINEFA. « Entretien avec Véronique Tadjo » [in] *The French Review*, Vol. 82, n° 2, décembre 2008.
- SARGENT, Carolyn, YATERA, Samba et Stéphanie LARCHANCHÉ-KIM. « Migrations et nouvelles technologies : Liens et contraintes sociales parmi les migrants du bassin du fleuve Sénégal à Paris » [in] *Initiatives*, n° 1256, juillet-août 2005.
- SCOTT, Joyce Hope. « Daughters of Yennenga : *Le Mal de peau* and Feminine Voice in the Literature of Burkina Faso » [in] *Women's Studies Quarterly*, Vol. 25, n° 3/4, automne-hiver 1997.

- STRAND, Dana. « *Être et parler: Being and Speaking French in Abdellatif Kechiche's *L'Esquive* (2004) and Laurent Cantet's *Entre les murs* (2008)* » [in] *Studies in French Cinema*, Vol. 9, n° 3, 2009.
- SWAMY, Vinay. « Marivaux in the Suburbs: Reframing Language in Kechiche's *L'Esquive* » [in] *Studies in French Cinema*, Vol. 7, n° 1, 2007.
- SWAMY, Vinay. « 'Pour une littérature-monde': Tahar Ben Jelloun's *Partir* » [in] *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 13, n° 4, septembre 2009.
- TAKAINDISA, Namatai. *A Study of the Representations of Women in Véronique Tadjo's *Le Royaume aveugle* and *Loin de mon père**, Memoire de maîtrise, Faculté des lettres, Université de Witwatersrand, mars 2014.
- TCHEUYAP, Alexie et Étienne-Marie LASSI. « Réécriture filmique et discours sur l'immigration : *Le Gone du Chaâba* d'Azouz Begag et de Christophe Ruggia » [in] *Tangence*, n° 75, 2004.
- TCHUMKAM, Hervé. « Entre sexe et peau : Tribulations de femmes chez Monique Ilboudo » [in] *Nouvelles études francophones*, Vol. 27, n° 2, automne 2012.
- THOMAS, Dominic. « African youth in the global economy : Fatou Diome's *Le Ventre de l'Atlantique* » [in] *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, Vol. 26, n° 2, 2006.
- TIBIRI, Simon Pierre. *Le Mal de peau de Monique Ilboudo: un roman atypique ?*, Allemagne, Éditions Universitaires Européennes, 2012.
- TOIVANEN, Anna-Leena. « Daddy's Girls ? : Father-Daughter Relations and the Failures of the Postcolonial Nation-State in Chimamanda Ngozi Adichie's *Purple Hibiscus* and Véronique Tadjo's *Loin de mon père* » [in] *Ariel: A Review of International English Literature*, Vol. 44, n° 1, janvier 2013.
- TOIVANEN, Anna-Leena. « Diasporic romances gone bad: Impossible returns to Africa in Myriam Warner-Vieyra's *Juletane*, Buchi Emecheta's *Kehinde* and Véronique Tadjo's *Loin de Mon Père* » [in] *Journal of Postcolonial Writing*, Vol. 49, n° 4, 2013.
- VETINDE, Lifongo. « *Le Ventre de l'Atlantique* by Fatou Diome » [in] *The French Review*, Vol. 78, n° 6, mai 2005.
- WABERI, Abdourahman A. « Comment j'ai écrit mes livres (et autres considérations sommaires) » [in] *MLN*, Vol. 118, n° 4, 2003.
- WEISSBERG, Jay. « *The Fortress (La Forteresse)* » [in] *Variety*, Vol. 412, n° 2, 2008.

ZADI, Samuel. « La 'Solidarité africaine' dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome » [in] *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 25, n° 1, printemps 2010.

Bibliographie générale

ADESANMI, Pius. « Of Postcolonial Entanglement and Durée : Reflections on the Francophone African Novel » [in] *Comparative Literature* 56, n° 3, 2004.

ADESANMI, Pius. « *Redifining Paris: Trans-Modernity and Francophone African Migritude Fiction* » [in] *MFS Modern Fiction Studies*, Vol. 51, n° 4, hiver 2005.

ALBERT, Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005.

AMEDEGNATO, Ozouf Sénamin. « L'Afrique à rebours : la décadence dans un corpus de littérature togolaise » [in] *Nordlit*, n° 28, 2011.

AMOUGOU, Louis Bertin. « La Conscience tragique de l'expérience humaine dans la littérature africaine d'expression française » [in] *Francofonía*, Vol. 18, 2009.

AMSELLE, Jean-Loup. *L'Occident décroché : Enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock, 2008.

APAP, Anabel. *Écrire l'indicible : la tragédie du Rwanda vue par le collectif « Écrire par devoir de mémoire »*, Mémoire de maîtrise, Université de Malte, février 2013.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

APTER, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, New York, Verso, 2013.

ARMES, Roy. *African Filmmaking: North and South of the Sahara*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.

ARMES, Roy. « Cinemas of the Maghreb » [in] *Black Camera*, Vol. 1, n° 1, hiver 2009.

ARMES, Roy. *Dictionary of African Filmmakers*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.

ARMES, Roy. *Dictionnaire des cinéastes du Maghreb*, Paris, L'Association des Trois Mondes, 1996.

ARMES, Roy. *Postcolonial Images: Studies in North African Film*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.

- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth et Helen TIFFIN. *Postcolonial Studies: The Key Concepts*, Londres & New York, Routledge, 2007 [2000].
- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth et Helen TIFFIN. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres & New York, Routledge, 2002 [1989].
- AUMONT, Jacques et al. *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 3013 [2008].
- BANCEL, Nicolas (Dir.). « Retours sur la question coloniale » [in] *Notre Librairie : Revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l'océan Indien*, n° 165, Paris, Cultures Sud, avril-juin 2007.
- BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal, et Françoise VERGÈS (Éds.). *La République coloniale*, Paris, Albin Michel, 2003.
- BANCEL, Nicolas et al. *Zoos humains : Au temps des exhibitions humains*, Paris, La Découverte, 2002.
- BARDOLPHE, Jacqueline. *Études postcoloniales et littérature*, Paris, Honoré Champion, 2002, « Unichamp Essentiel ».
- BARLET, Olivier (Éd.). *Africultures*, n° 45, « Cinéma : l'exception africaine », février 2002.
- BARLET, Olivier. *Les cinémas d'Afrique des années 2000 : Perspectives critiques*, Paris, L'Harmattan, 2012, « Images plurielles ».
- BARLET, Olivier. *Les Cinémas d'Afrique noire : le regard en question*, Paris, L'Harmattan, 1996, « Images plurielles ».
- BARLET, Olivier et Taina TERVONEN (Éds.). *Africultures*, n° 57, « Où va le livre en Afrique ? », décembre 2003.
 -
- BAYART, Jean-François. *Les Études postcoloniales : Un carnaval académique*, Paris, Karthala, 2010, « Disputatio ».
- BAZIÉ, Isaac et Hans-Jürgen LÜSEBRINK (Éds.). *Violences postcoloniales : représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Berlin, Éditions Lit Verlag, 2011.
- BENHABIB, Seyla (Dir.). *The Claims of Culture: Equality and Diversity in the Global Era*, Princeton, Princeton University Press, 2002.
- BENSALAH, Mohamed. *Cinéma en Méditerranée : Une passerelle entre les cultures*, Aix-en-Provence, Édisud, 2005.

- BENSMAÏA, Réda. *Experimental Nations : Or, the Invention of the Maghreb (Nations expérimentales)* Trad. Alyson Waters, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2003, « Translation/Transnation ».
- BESSIÈRE, Jean et Jean-Marc MOURA (Dir.). *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- BÉJI, Hélé. *L'Imposture culturelle*, Paris, Stock, 1997.
- BÉJI, Hélé. *Nous, décolonisés*, Paris, Arléa, 2008.
- BHABHA, Homi K. *Nation and Narration*, Londres & New York, Routledge, 1990.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*, Londres & New York, Routledge, 1994.
- BIEMANN, Ursula. « Writing Video – Writing the World: Videographies as Cognitive Medium » [in] *Transit*, Vol. 4, n° 1, 2008.
- BLANCHARD, Pascal et Nicolas BANCEL (Dir.). *Culture post-coloniale 1961-2006 : Traces et mémoires coloniales en France*, Paris, Autrement, 2006, « Mémoires/Histoire ».
- BLANCHARD, Pascal et Nicolas BANCEL. *De l'indigène à l'immigré*, Paris, Gallimard, 2002 [1998].
- BLANCHARD, Pascal, Nicolas BANCEL et Sandrine LEMAIRE (Dir.). *La Fracture coloniale : La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, 2005.
- BLANCHARD, Pascal, Sandrine LEMAIRE et Nicolas BANCEL (Dir.). *Culture coloniale en France : De la révolution française à nos jours*, Paris, Autrement, 2008.
- BOEHMER, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- BOEHMER, Elleke. *Stories of Women. Gender and Narrative in the Postcolonial Nation*, Manchester, Manchester University Press, 2005.
- BOKIBA, André-Patient. *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- BONN, Charles, (Dir.). *Littératures des Immigrations 1 : Un espace littéraire émergent*, Paris, L'Harmattan, 1995, « Études littéraires maghrébines ».
- BONN, Charles, (Dir.). *Littératures des Immigrations 2 : Exils croisés*, Paris, L'Harmattan, 1995, « Études littéraires maghrébines ».

- BONN, Charles. *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- BORCH, Merete Falck et al. (Éds.). *Bodies and Voices: The Force-Field of Representation and Discourse in Colonial and Postcolonial Studies*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2008.
- BOUSTANI, Carmen et Edmond JOUVE (Éds.). *Des femmes et de l'écriture : Le bassin méditerranéen*, Paris, Karthala, 2006.
- BOYER, Jean-Claude. *Les Banlieues en France*, Paris, Armand Colin, 2000.
- BRAHIMI, Denise. *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris, Nathan, 1997.
- BRITTON, Celia. *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1999.
- BUI TRONG, Lucienne. *Les Racines de la violence*, Paris, Louis Audibert, 2003.
- CANUT, Cécile et Catherine MAZURIC (Dirs.). *La Migration prise aux mots: Mise en récits et en images des migrations transafricaines*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2014.
- CASTELLS, Manuel. *The Power of Identity*, Londres, Blackwell, 1997.
- CAZENAVE, Odile. *Afrique sur Seine : Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- CAZENAVE, Odile et Patricia CÉLÉRIER. *Contemporary Francophone African Writers and the Burden of Commitment*, Charlottesville et Londres, University of Virginia Press, 2011.
- CEIA-MINJARES, Laura. « DJ Zaïfe : Remix de la cité du Paradis : Interview avec Faïza Guène, écrivaine » [in] *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 11, n° 1, 2007.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 2004 [1955].
- CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- CHEVRIER, Jacques. « Afrique(s)-sur-Seine : Autour de la notion de 'migritude' » [in] *Revue des littératures du Sud*, juillet-décembre, 2004.

- CHEVRIER, Jacques. « Des formes variées du discours rebelle » [in] *Notre Librairie : revue des littératures du Sud*, n° 148 « Penser la violence », juillet-septembre 2002.
- CHEVRIER, Jacques. « Introduction : Quarante ans de littérature africaine : de la Sorbonne à Barbès » [in] *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 59, 2007.
- CHEVRIER, Jacques. *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Édisud, 2006, « Les Écritures du Sud ».
- CHIKHI, Beïda. *Maghreb en textes : écritures, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- CHILDS, Peter et Patrick WILLIAMS. *Introduction to Post-Colonial Theory*, Oxford, Routledge, 1997.
- CLAVARON, Yves. *Petite introduction aux postcolonial studies*, Paris, Kimé, 2015, « Détours littéraires ».
- CLAVARON, Yves. *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, « Long-courriers ».
- COLAS, Dominique. *Race et racisme, de Platon à Derrida : Anthologie critique*, Paris, Plon, 2004.
- COLY, Ayo A. *The Pull of Postcolonial Nationhood: Gender and Migration in Francophone African Literatures*, Plymouth, Lexington Books, 2010.
- CORCORAN, Patrick. « Le postcolonialisme, la francophonie et le fait littéraire », [in] *Francophone Postcolonial Studies*, Vol. 4, n°2, automne / hiver 2006.
- COSTA-LACOUX, Jacqueline. « L'ethnisation du lien social dans les banlieues françaises » [in] *Revue européenne des migrations internationales*, n° 2, 2001.
- COQUIO, Catherine (Éd.). *Retour du colonial?*, Paris, Librairie L'Atalante, 2008.
- DADIÉ, Bernard. *Un Nègre à Paris*, Paris, Présence Africaine, 2000 [1959].
- DEHON, Claire. *Le réalisme africain : Le roman francophone en Afrique Subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- DEHON, Claire. « Le Roman chez les auteurs francophones d'origine subsaharienne (2001-2006) » [in] *The French Review*, Vol. 82, n° 1, octobre 2008.
- DEHON, Claire. « Le Roman francophone en Afrique subsaharienne » [in] *The French Review*, Vol. 79, n° 2, décembre 2005.

- DE LAME, Danielle et Chantal ZABUS (Éds.). *Changements au féminin en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- DELVAUX, Martine. « L'Ironie du sort : le tiers espace de la littérature beure » [in] *French Review*, Vol. 68, n° 4, mars 1995.
- DELVECCHIO GOOD, Mary-Jo et al. (Éds.). *Postcolonial Disorders*, California, University of California Press, 2008.
- D'HULST, Lieven, « Quelques perspectives récentes en études postcoloniales francophones », [in] *Revue de Littérature Comparée*, n°2, 2002.
- DIAWARA, Manthia. *African Cinema: Politics and Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1992.
- DIOME, Fatou. *La Préférence nationale*, Paris, Présence Africaine, 2001.
- DION, Robert, LÜSEBRINK, Hans-Jürgen et RIESZ János (Dirs.). *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Frankfurt-am-Main, IKO-Verlag, 2002.
- DIOP, Papa Samba. « Écriture et émigration : les auteurs francophones subsahariens » [in] *Trans*, n° 17, janvier 2010.
- DIOP, Papa Samba et Donald NICHOLSON-SMITH. « The Francophone Sub-Saharan African Novel: What World Are We In? » [in] *Yale French Studies*, n° 120, 2011, « Francophone Sub-Saharan African Literature in Global Contexts ».
- DORAN, Meredith. « Alternative French, Alternative Identities: Situating Language in *la Banlieue* » [in] *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 11, n° 4, octobre 2007.
- DUMONTET, Danielle et Frank ZIPFEL (Éds.). *Écriture migrante/ Migrant Writing*, Hildesheim/Zurich/New York, OLMS Verlag, 2008.
- EKOTTO, Frieda. « La mondialisation, l'immigration et le cinéma africain d'expression française : Pour un devenir moderne » [in] *Nouvelles études francophone*, Vol. 24, n° 1, printemps 2009.
- EMBER, Carol R. et Melvin EMBER (Éds.), *Encyclopedia of Medical Anthropology: Health and Illness in the World's Cultures*, New York, Kluwer Academic/Plenum Publishers, 2004.
- FADIO, Pierre et Hervé TCHUMKAM (Éds.). *Exils et migrations postcoloniales : De l'urgence du départ à la nécessité du retour*, Yaoundé, Éditions Ifrikiya, 2011.
- FANON, Franz. *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte/Poche, 2002.
- FANON, Franz. *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

- FERRO, Marc (Dir.). *Le Livre noir du colonialisme :XVI^e siècle-XXI^e siècle, de l'extermination à la repentance*, Paris, Robert Laffont, 2003.
- FEVRY, Sébastien. « Immigration and Memory in Popular Contemporary French Cinema: The Film as 'lieu d'entre-mémoire' » [in] *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, Vol. 2, n° 1, 2014.
- FONKOUA, Romuald. « Roman et poésie d'Afrique francophone : de l'exil et des mots pour le dire » [in] *Revue de littérature comparée*, Vol. 67, n° 1, janvier-mars 1993.
- FORSDICK, Charles et David MURPHY (Dirs.). *Francophone Postcolonial Studies*, Londres, Arnold, 2003.
- FORSDICK, Charles et David MURPHY (Éds.). *Postcolonial Thought in the French Speaking World*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009, « Postcolonialism Across the Disciplines ».
- FOURQUET, Jérôme. *Accueil ou submersion ? Regards européens sur la crise des migrants*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2016, « L'Urgence de comprendre ».
- FREEMAN, Henry G. (Éd.). *Geo/Graphies: Mapping the Imagination in French and Francophone Literature and Film*, Amsterdam & New York, Rodopi B. V., 2003, « French Literature Series».
- GANDHI, Leela. *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*, New York, Columbia University Press, 1998.
- GARANE, Jeanne. « Comment faire exister son pays sur la planète littérature : entretien avec Abdourahman A. Waberi » [in] *Géographies discursives : l'écriture de l'espace et du lieu en français*, New York, Éditions Rodopi B. V., 2005.
- GAUVIN, Lise. *Écrire pour qui ? : L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Éditions Karthala, 2007.
- GAUVIN, Lise, *La Fabrique de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- GAUVIN, Lise. *L'Écrivain francophone à la croisée des langues : Entretiens*, Paris, Karthala, 1997.
- GHAZOUL, Ferial J. (Éd.). *Arab Cinematics: Toward the New and the Alternative*, Cairo, Alif 15, 1995.
- GILROY, Paul. *Postcolonial Melancholia*, New York, Columbia University Press, 2004.
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne et Francis VANOYE. *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 2012.

- GRIFFITHS, Gareth et Helen TIFFIN (Éds.). *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres, Routledge, 1985.
- GUÈNE, Faïza. *Kiffe kiffe demain*, Paris, Fayard, 2010 [2004].
- GUÈNE, Faïza. *Les Gens du Balto*, Paris, Hachette Littératures, 2008, « Le Livre de Poche ».
- GYSSSELS, Kathleen et Bénédicte LEDENT (Éds.). *Présence africaine en Europe et au-delà*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- HAIJAT, Addellali. *Immigration postcoloniale et mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- HARGREAVES, Alec. *Immigration and Identity in Beur Fiction: Voices from the North African Community in France*, New York & Oxford, Berg, 1997 [1991].
- HARGREAVES, Alec. *Immigration, 'Race' and Ethnicity in Contemporary France*, Londres & New York, Routledge, 1995.
- HARGREAVES, Alec (Éd.). *Memory, Empire and Postcolonialism: Legacies of French Colonialism*, Lexington Books, 2005.
- HARGREAVES, Alec. « Resuscitating the Father: New Cinematic Representations of the Maghrebi Minority in France » [in] *Sites: The Journal of Twentieth-Century/ Contemporary French Studies*, Vol. 4, n° 2, 2000.
- HARGREAVES, Alec. *Voices from the North African Immigrant Community in France: Immigration and Identity in Beur Fiction*, New York & Oxford, Berg, 1991.
- HARGREAVES, Alec et Mark MCKINNEY (Éds.). *Post-Colonial Cultures in France*, Londres, Routledge, 1997.
- HARROW, Kenneth W. (Éd.). *African Cinema: Post-Colonial and Feminist Readings*, Trenton, Africa World Press, 1999.
- HARROW, Kenneth W. (Éd.). *With Open Eyes: Women and African Cinema*, Amsterdam, Rodopi, 1997.
- HIGBEE, Will. « Beyond the (trans)national : towards a cinema of transvergence in poscolonial and diasporic francophone cinema(s) » [in] *Studies in French Cinema*, Vol. 7, n° 2, 2007.
- HIGBEE, Will. « Hope and Indignation in Fortress Europe: Immigration and Neoliberal Globalization in Contemporary French Cinema » [in] *SubStance*, Vol. 43, n° 1, 2014.

- HIGBEE, Will. « Locating the Postcolonial in Transnational Cinema: The Place of Algerian Émigré Directors in Contemporary French Film » [in] *Modern and Contemporary France*, Vol. 15, n° 1, 2007.
- KALIDOU BA, Mamadou. *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010) : De la narration de la violence à la violence narrative*, Paris, L'Harmattan, 2012, « Critiques Littéraires ».
- KANE, Momar Désiré. *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones : Les carrefours mobiles*, Paris, L'Harmattan, 2004, « Images plurielles ».
- KATRAK, Ketu. *The Politics of the Female Body: Postcolonial Women Writers of the Third World*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006.
- KHADDA, Naget. *Écrivains maghrébins et modernité textuelle*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- KING, Nicholas B. « Security, Disease, Commerce. Ideologies of Postcolonial Global Health » [in] *Social Studies of Science*, Vol. 32, n° 5-6.
- KOMLAN GBANOU, Sélom. « La Traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours » [in] *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1, 2006.
- KOMLAN GBANOU, Sélom. « Le Fragmentaire dans le roman francophone africain » [in] *Tangence*, n° 75, été 2004.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror : An Essay on Abjection (Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection)* Trad. Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1982.
- LALAGIANNI, Vassiliki et Jean-Marc MOURA (Éds.). *Espace méditerranéen : Écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*, Amsterdam & New York, Rodopi B. V., 2014, « Francopolyphonies ».
- LARONDE, Michel. *Autour du roman beur : Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- LARONDE, Michel (Dir.). *L'Écriture décentrée : La langue de l'autre dans le roman contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- LASSERRE, Audrey et Anne SIMON (Éds.). *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
- LAZARUS, Neil (Dir.). *Penser le postcolonial : Une introduction critique*, traduit de l'anglais par Marianne Groulez et al., Paris, Amsterdam, 2006.

- LEBOVICS, Herman. *Bringing the Empire Back Home*, Londres, Duke University Press, 2003.
- LE BRIS, Michel et Alain MABANCKOU (Dirs.). *L'Afrique qui vient*, Paris, Hoëbeke, 2013, « Étonnants voyageurs ».
- LE BRIS, Michel et Jean ROUAUD (Dirs.). *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, « Hors série Littérature ».
- LEBRUN, Monique, Luc COLLÈS et Marie-Cécile ROBINET. *La littérature migrante dans l'espace francophone : Belgique – France – Québec – Suisse*, Louvain-la-Neuve, Éditions Modulaires Européennes, 2007.
- LIONNET, Françoise. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*, Ithaca & Londres, Cornell University Press, 1995, « Reading Women Writing ».
- LIONNET, Françoise et Ronnie SCHARFMAN (Éds.). *Post/Colonial Conditions : Exiles, Migrations and Nomadisms*, New Haven, Yale University Press, 1993.
- LÓPEZ-CAMPOS BODINEAU, Concepción. « L'Immigration dans le cinéma français et québécois à travers quelques films » [in] *Hommes et migrations*, n° 1297, 2012.
- LOSHITZKY, Yosefa. *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2010, « New Directions in National Cinemas ».
- LOOMBA, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*, Londres, Routledge, 1998.
- LOOMBA, Ania et al. (Éds.). *Postcolonial Studies and Beyond*, Durham, Durham University Press, 2005.
- MABANCKOU, Alain. *Bleu blanc rouge*, Paris, Présence africaine, 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Éditions Dunod, 1993.
- MAALOUF, Amin. *Les Désorientés*, Paris, Grasset, 2012.
- MAMBENGA-YLAGOU, Frédéric. « Problématiques définitionnelle et esthétique de la littérature africaine francophone de l'immigration » [in] *CAUCE : Revista internacional de filología y su didáctica*, n° 29, 2006.
- MANCERON, Gilles. « La colonisation, un passé que la France a du mal à regarder en face » [in] *Notre Librairie : Revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l'océan Indien*, n° 165, avril-juin 2007.

- MATTEWS GREEN, Mary Jean et al. *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- MAURIN, Éric. *Le Ghetto français: Enquête sur le séparatisme social*, Paris, Seuil, 2005.
- MAZAURIC, Catherine. *Mobilités d'Afrique en Europe : Récits et figures de l'aventure*, Paris Karthala, « Lettres du Sud », 2012.
- MAZAURIC, Catherine et Alioune SOW. « Littératures et migrations transafricaines » [in] *Études littéraires africaines*, n° 36, 2013.
- MBEMBE, Achille. *De la postcolonie : Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000.
- MBEMBE, Achille. *Sortir de la grande nuit: Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010.
- MBOTI, Nyasha. « Violence in Postcolonial African Film » [in] *Journal of Literary Studies*, Vol. 30, n° 2, juin 2014.
- MEMMI, Albert. *Portrait du décolonisé arabo-musulman et de quelques autres*, Paris, Gallimard, 2004.
- MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur*, Paris, Corrèa, 1957.
- MICHAUD, Yves. *La Violence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, « Que sais-je ? ».
- MILLET, Raphaël. *Cinémas de la Méditerranée, cinémas de la mélancolie*, Paris, L'Harmattan, 2002, « Images plurielles ».
- MILNE, Lorna (Éd.). *Postcolonial Violence, Culture and Identity in Francophone Africa and the Antilles*, Bern, Éditions Peter Lang AG, 2007.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface. « La littérature des Africains de France, de la 'postcolonie' à l'immigration » [in] *Hommes et Migrations*, n° 1239, septembre-octobre 2002.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface. « Les méandres de la mémoire dans la littérature africaine » [in] *Hommes et Migrations*, n° 1228, 2000.
- MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*, Montréal, Leméac, 2009.
- MOUDILENO, Lydie. *Parades postcoloniales : La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006, « Lettres du Sud ».
- MOURA, Jean-Marc. *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998.

- MOURA, Jean-Marc. *L'Image du tiers monde dans le roman français contemporain*, Paris, P.U.F., 1992.
- MOURA, Jean-Marc. *Lire l'exotisme*, Paris, Éditions Dunod, 1992.
- MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- MURDOCH, Adlai et Anne DONADEY. *Postcolonial Theory and Francophone Literary Studies*, Gainesville, University Press of Florida, 2004.
- MURPHY, David. « À la recherche d'une littérature francophone et postcoloniale : réflexion sur les enjeux de la comparaison » [in] *Francophone Postcolonial Studies*, Vol. 4, n° 2, automne-hiver 2006.
- MURPHY, David. « De-centring French Studies: Towards a Postcolonial Theory of Francophone Cultures » [in] *French Cultural Studies*, Vol. 13, n° 2, 2002.
- NACK NGUE, Julie C. « Colonial Discourses of Disability and Normalisation in Contemporary Francophone Immigrant Narratives » [in] *Wagadu: Intersecting Gender and Disability Perspectives in Rethinking Postcolonial Identities*, Vol. 4, été 2007.
- NAFICY, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- NAUDILLON, Françoise et Jean OUÉDRAOGO (Dirs.). *Images et mirages des migrations dans les littératures et les cinémas d'Afrique francophone*, Québec, Mémoire d'encrier, 2011, « Essai ».
- NGANDU NKASHAMA, Pius. *Ruptures et écritures de violence : Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- NOLAND, Carrie et Barrett WATTEN (Éds.). *Diasporic Avant-Gardes : Experimental Poetics and Cultural Displacement*, États-Unis, Palgrave Macmillan, 2009.
- NUTI, Marco. « Frontières du monde, attentes du cœur : la quête de l'Eldorado dans quelques romans de migritude africains » [in] *Autres Modernités*, n° 2, octobre 2009.
- OCTAPODA-LU, Efstratia et Vasiliki LALAGIANNI (Éds.). *La Francophonie dans les Balkans : Les voix des femmes*, Paris, Publisud, 2005.
- OLSSON, Kenneth. *Le Discours beur comme positionnement littéraire : Romans et textes autobiographiques français (2005-2006) d'auteurs issus de*

l'immigration maghrébine, Thèse de doctorat, Département de français, d'italien et de langues classiques, Université de Stockholm, 2011.

OSHERWITZ, Dayna. *Past Forward: French Cinema and the Post-Colonial Heritage*, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2010.

OSINUBI, Taiwo Adetunji. «Cognition's Warp: African Films on Near-Future Risk» [in] *African Identities*, Vol. 7, n° 2, mai 2009.

PALIDDA, Salvatore. « La criminalisation des migrants » [in] *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 129, septembre 1999.

PARÉ, Joseph. *Écritures et discours dans le roman africain post-colonial*, Ouagadougou, Éditions Kraal, 1997.

PFAFF, Françoise (Éd.). *Focus on African film*, Bloomington, Indiana University Press, 2004.

PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et cinéma*, Paris, Éditions Nathan, 2000, « Nathan Cinéma ».

PORRA, Véronique. « De la marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaines ? » [in] *Revue de Littérature Comparée*, n° 314, 2005.

PORRA, Véronique. *Langue française, langue d'adoption : Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, Hildesheim. Zurich/New York, Georg Olms Verlag, 2011.

RAMONE, Jenni. *Postcolonial Theories*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2011, « Transitions ».

RICHARD, Jean-Luc. *Partir ou rester? Destinées des jeunes issues de l'immigration*, Paris, PUF, 2004.

ROSELLO, Mireille. *Declining the Stereotype : Ethnicity and Representation in French Culture*, Hanover, University Press of New England, 1998.

ROSELLO, Mireille. *Postcolonial Hospitality : The Immigrant as Guest*, Stanford, Stanford University Press, 2001.

ROSELLO, Mireille. « The 'Beur Nation': Toward a Theory of 'Departenance' » [in] *Research in African Literatures*, Vol. 24, n° 3, automne 1993.

SAID, Edward W. *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1994.

SAID, Edward W. *Orientalism*, Londres, Penguin Books, 2003 [1978], « Penguin Classics ».

- SAID, Edward W. *Reflexions on Exile and Other Essays*, Londres et Cambridge, Harvard University Press, 2008.
- SAN JUAN JR., Epifanio. « Nation-State, Postcolonial Theory, and Global Violence » [in] *Social Analysis*, Vol. 46, n° 2, été 2002.
- SASSEN, Saskia. « Europe's Migrations: The Numbers and the Passions are not New » [in] *Third Text*, Vol. 20, n° 6, novembre 2006.
- SASSEN, Saskia. *Guests and Aliens*, New York, New Press, 1999.
- SAYAD, Abdelmalek. *La Double absence: Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999.
- SCHNEIDER, Anne. *La littérature de jeunesse migrante : Récits d'immigration de l'Algérie à la France*, Paris, L'Harmattan, 2013, « Critiques littéraires ».
- SEREMETAKIS, C. Nadia. « Toxic Beauties : Medicine, Information, and Body Consumption in Transnational Europe » [in] *Social Text*, Vol. 19, n° 3 68, automne 2001.
- SHERZER, Dina (Éd.). *Cinema, Colonialism, Postcolonialism : Perspectives from the French and Francophone Worlds*, Austin, University of Texas Press, 1996.
- SMOUTS, Marie-Claude, *Études postcoloniales*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 2007.
- SPAAS, Lieve. *The Francophone Film: A Struggle for Identity*, Manchester & New York, Manchester University Press, 2000.
- SPEAR, Thomas. « Politics and Literature: An Interview with Tahar Ben Jelloun » [in] *Yale French Studies*, Vol. 2, n° 83, 1993.
- SPIVAK, Gayatri, C. *A Critique of Postcolonial Reason*, Londres et Cambridge, Harvard University Press, 1999.
- SPIVAK, Gayatri C. *Can the Subaltern Speak?*, Urbana, University of Illinois Press, 1988.
- TANNENBAUM, Michal. « Back and Forth: Immigrants' Stories of Migration and Return » [in] *International Migration*, Vol. 45, n° 5, 2007.
- TARR, Carrie. « Gender, Ethnicity and Identity in Contemporary French Cinema: The Case of the Young Maghrebi-French Woman » [in] *Interface*, n° 5, été 2000.
- TARR, Carrie. « Maghrebi-French (Beur) Filmmaking in Context » [in] *Cinéaste*, Vol. 33, n° 1, hiver 2007.

- TARR, Carrie. *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*, Manchester & New York, Manchester University Press, 2005.
- TARR, Carrie. « Transnational Identities, Transnational Spaces: West Africans in Paris in Contemporary French Cinema » [in] *Modern and Contemporary France*, Vol. 15, n° 1, février 2007.
- TÉVANIAN, Pierre. *Le Racisme républicain: Réflexions sur le modèle français de discrimination*, Paris, L'Esprit frappeur, 2002.
- THACKWAY, Melissa. *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*, Bloomington, Indiana University Press, 2003.
- THOMAS, Dominic. *Africa and France: Postcolonial Cultures, Migration and Racism*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2013.
- THOMAS, Dominic. *Black France: Colonialism, Immigration and Transnationalism*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2007.
- THOMAS, Dominic. *Nation-Building, Propaganda, and Literature in Francophone Africa*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2002.
- THOMAS, Dominic. « The Global Mediterranean: Literature and Migration » [in] *Yale French Studies*, n° 120, 2011, « Francophone Sub-Saharan African Literature in Global Contexts ».
- TOUMSON, Roger. *Mythologie du métissage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- TRINH, T. Minh-ha. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1989.
- UKADIKE, N. Frank. *Black African Cinema*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1994.
- VASSALLO, Helen et Paul COOKE. *Alienation and Alterity: Otherness in Modern and Contemporary Francophone Contexts*, Bern, Peter Lang, 2009.
- WABERI, Abdourahman A. *Aux Etats-Unis d'Afrique*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2006.
- WABERI, Abdourahman A. *Cette langue qu'on appelle le français : L'apport des écrivains francophones à la langue française*, Paris, Maison des Cultures du Monde, 2006.

- WABERI, Abdourahman A. « Comment j'ai écrit mes livres (et autres considérations sommaires) » [in] *MLN*, Vol. 118, n° 4, septembre 2003.
- WABERI, Abdourahman A. « Les enfants de la postcolonie : Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire » [in] *Notre Librairie*, n° 135, septembre-décembre 1998.
- WALDRON, Darren et Isabelle VANDERSCHULDEN (Éds.). *France at the Flicks: Trends in Contemporary French Popular Cinema*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- WEIL, Patrick. *La République et sa diversité : immigration, intégration, discrimination*, Paris, Seuil, 2005.
- WILLIAMS, Patrick et Laura CHRISTMAN (Éds.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York, Columbia University Press, 1994.
- WILSON, Janet, Cristina ȘANDRU et Sarah LAWSON WELSH (Éds.). *Rerouting the Postcolonial: New Directions for the New Millennium*, Londres & New York, Routledge, 2010.
- YOUNG, Robert. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, Londres & New York, Routledge, 1995.
- YOUNG, Robert. *Postcolonialism: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- ZARCA, Yves Charles (Dir.). *Cités*, n° 68, « Hospitalité ou hostilité : Face à la crise migratoire », 2016.

Sources électroniques

- « À propos du film » [in] *La Forteresse, un film de Fernand Melgar : Revue de presse*, [En ligne] http://www.laforteresse.ch/uploads/1253700127_Forteresse_revue%20de%20presse.pdf (page consultée le 8 octobre 2014).
- « Africa paradis » [En ligne] <http://www.africine.org/index.php?menu=film&no=1394> (page consultée le 20 juin 2017).
- « *Africa paradis* de Sylvestre Amoussou » [En ligne] <http://africultures.com/africa-paradis-4577/> (page consultée le 9 novembre 2017).

- « *Africa paradis : l'Afrique de demain ?* » [En ligne] <http://www.afrik.com/article11245.html> (page consultée le 8 janvier 2015).
- « All arts suffer in times of crisis : Abubakar Adam Ibrahim in conversation with Véronique Tadjou » [En ligne] <https://moonchild09.wordpress.com/2013/06/04/> (page consultée le 19 juin 2017).
- « Christophe Ruggia » [En ligne] <http://www.cineuropa.org/it.aspx?t=interview&l=en&did=17112> (page consultée le 19 juin 2017).
- « Chronologie : histoire de l'immigration en dates » [En ligne] <http://www.vie-publique.fr/politiques-publiques/politique-immigration/chronologie-immigration/> (page consultée le 17 septembre 2017).
- « Eléonore Yameogo parle au sujet de son film *Paris mon paradis* » [En ligne] <http://africanwomenincinema.blogspot.com/2011/08/eleonore-yameogo-parle-au-sujet-de-son.html> (page consultée le 20 février 2017).
- « Entre deux rives, entre deux cultures » [En ligne] <https://la-plume-francophone.com/2007/06/01/tahar-ben-jelloun-partir/> (page consultée le 27 décembre 2016).
- « Entretien : Fernand Melgar » [En ligne] <http://owl-ge.ch/arts-scenes/cinema/article/entretien-fernand-melgar> (page consultée le 15 mars 2017).
- « Entretien avec le réalisateur Fernand Melgar » [En ligne] <http://www.e-media.ch/documents/showFile.asp?ID=3532> (page consultée le 12 mars 2017).
- « Entretien avec Mahmoud Zemmouri, réalisateur de *Beur blanc rouge* » [En ligne] <http://africultures.com/entretien-avec-mahmoud-zemmouri-realisateur-de-beur-blanc-rouge-4672/> (page consultée le 18 mars 2017).
- « Entretien avec Merzak Allouache, réalisateur d'*Harragas* » [En ligne] <https://www.cinemotions.com/Harragas-tt91451/interviews/interview-94891> (page consultée le 28 avril 2017).
- « Fatou Diome : Le Mythe de la France eldorado » [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=xIULie9dN-A&t=210s> (page consultée le 1 avril 2017).

- « Interview de Faïza Guène : Prendre la parole » [En ligne]
<http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-faiza-guene-reve-pour-les-oufs-kiffe-demain-440.php> (page consultée le 4 novembre 2013).
- « ‘La Forteresse : Droit de regard sur Vallorbe’ Entretien avec le réalisateur Fernand Melgar » [in] *La Forteresse, un film de Fernand Melgar : Revue de presse*, [En ligne]
http://www.laforteresse.ch/uploads/1253700127_Forteresse_revue%20de%20presse.pdf (page consultée le 8 octobre 2014).
- « *L’Esquive* d’Abdellatif Kechiche » [En ligne]
<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=3258> (page consultée le 16 août 2014).
- « ‘L’Esquive’ : Entretien avec Abdellatif Kechiche » [En ligne]
<http://www.lesinrocks.com/2004/01/07/cinema/actualite-cinema/entretien-abdellatif-kechiche-lesquive-0104-1185003/> (page consultée le 19 juin 2017).
- « Merzak Allouache : ‘Je ne suis pas un beur, mais un Algérien qui vit en France’ » [En ligne]
<http://www.jeuneafrique.com/198233/culture/merzak-allouache-je-ne-suis-pas-un-beur-mais-un-alg-rien-qui-vit-en-france/> (page consultée le 28 avril 2017).
- « On ne part pas. Ou les chats du café Hafa : *Partir* de Tahar Ben Jelloun » [En ligne]
[http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=42&tx_ttnews\[tt_news\]=54&cHash=95aa9f2608450660c573f2ba349e3701](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=42&tx_ttnews[tt_news]=54&cHash=95aa9f2608450660c573f2ba349e3701) (page consultée le 20 février 2017).
- « Paris mon paradis : anatomie d’un mythe » [En ligne]
<http://www.slateafrique.com/2053/paris-mon-paradis-enfer-migrants-france> (page consultée le 8 octobre 2014).
- « *Pièces d’identité* [sic] de Mweze Dieudonné Ngangura » [En ligne]
<http://africultures.com/films/?no=57> (page consultée le 29 juin 2017).
- « Voice of the People » [En ligne]
<https://www.theguardian.com/society/2006/may/10/books.social-exclusion> (page consultée le 19 juin 2017).