

Université de Montréal

Droit de cité

Représentations de Paris et expériences de l'altérité dans *Le syndrome d'Ulysse* de Santiago Gamboa et *Black Bazar* d'Alain Mabanckou

par Maxime Lecompte

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française

Août 2016

© Maxime Lecompte, 2016

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Droit de cité. Représentations de Paris et expériences de l'altérité
dans *Le syndrome d'Ulysse* de Santiago Gamboa et *Black Bazar* d'Alain Mabanckou

présenté par :
Maxime Lecompte

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Gilles Dupuis
président-rapporteur

Pierre Popovic
directeur de recherche

Josias Semujanga
membre du jury

Résumé

Ce mémoire a pour but de montrer comment *Le syndrome d'Ulysse* (2005) de Santiago Gamboa et *Black Bazar* (2009) d'Alain Mabanckou contribuent, chacun à leur manière, à l'élaboration d'une « nouvelle identité narrative » de Paris (Régine Robin) qui passerait par la description d'une expérience de l'altérité socioculturelle que vivent les personnages qui y évoluent. Les deux œuvres ont en commun de mettre en scène des « étrangers » qui, vivant à Paris, ont une perception décalée des codes culturels, ainsi que des conceptions de l'histoire et des pratiques sociales qui prévalent dans leur ville d'accueil. Si leur situation les amène à porter un regard critique sur ces codes et ces pratiques, elle les confine souvent aux marges de la société et signale un inquiétant phénomène de repli sur soi des communautés. Se situant sur le terrain de la sociocritique, ce travail se propose d'étudier les divers procédés rhétoriques, narratologiques et sémiotiques par lesquels ces textes critiquent ou renvoient dos à dos différents discours qui proposent des conceptions du vivre-ensemble problématiques, en cela qu'elles s'opposent, s'ignorent ou se concurrencent sur le marché des représentations sociales.

Mots-clés : littérature ; sociocritique ; ville ; Paris ; Alain Mabanckou ; Santiago Gamboa ; *Black Bazar* ; *Le syndrome d'Ulysse*

Abstract

This memoir aims to show how Santiago Gamboa's *Le syndrome d'Ulysse* (2005) and Alain Mabanckou's *Black Bazar* (2009) contribute, each in their own way, to the development of a "new narrative identity" of Paris (Régine Robin) through the description of the socio-cultural alterity experienced by the depicted characters. Both novels present "foreigners" who live in Paris and have a different perception of the cultural codes, conceptions of history and social practices prevailing in their new home town. If their situation leads them to take a critical look at these codes and practices, it also often confines them to the margins of society and underlines the communities' worrying tendency to isolate themselves from one another. Situated in the field of sociocriticism, this study explores the various rhetorical, narratological and semiotic processes by which these texts criticize or reject different discourses proposing problematic conceptions of social life that oppose, ignore or compete with each other.

Keywords : literature ; sociocriticism ; city ; Paris ; Alain Mabanckou ; Santiago Gamboa ; *Black Bazar* ; *Le syndrome d'Ulysse*

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des abréviations.....	iv
Remerciements.....	v
Introduction.....	1
Chapitre 1	
Paris, capitale de la rupture : <i>Le syndrome d'Ulysse</i>	10
« Rien, ou presque, n'était prévu pour nous ».....	12
Histoires de fantômes.....	15
Sexualité, érotisme et relations amoureuses : une éducation sentimentale.....	18
Ce qu'on laisse à la frontière.....	24
Une écriture à plusieurs voix.....	27
La rencontre de deux univers : un cours d'espagnol.....	34
Représentations métaphoriques et intertextuelles.....	39
En guise de conclusion : Ulysse(s) échoué(s) à Paris.....	43
Chapitre 2	
<i>Black Bazar</i> : la ville comme espace de discours.....	47
Un Paris sans Parisiens.....	49
Des Parisiens et des « provinciaux ».....	51
La sape, ou savoir se mettre en scène.....	53
Jouer selon les règles : autres pratiques mimétiques.....	57
Les relations amoureuses comme objet de discours et enjeu de société.....	62
Idéologies et conceptions de l'histoire.....	68
Clichés et idées reçues.....	74
La parole « squattée ».....	78
Conclusion.....	84
Bibliographie des œuvres et des travaux cités.....	i

Liste des abréviations

SU : Santiago Gamboa, *Le syndrome d'Ulysse*, Paris, Métailié, Coll. « Points », 2007.

BB : Alain Mabanckou, *Black Bazar*, Paris, Seuil, 2009.

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier chaleureusement mon directeur de recherche, monsieur Pierre Popovic, dont l'implication et le soutien tout au long du processus de rédaction ont contribué à faire de cette expérience une formation inestimable. Sa rigueur intellectuelle, sa disponibilité, ses encouragements et ses conseils toujours judicieux ont été une aide précieuse.

Ma gratitude va également, dans le désordre :

À Diane, pour son support inconditionnel,

À Serge, pour les cafés et les rencontres,

Et à Thara, pour la douceur, la patience, la compréhension et bien d'autres choses encore.

Introduction

En 2014, Régine Robin publie *Le mal de Paris*, essai dont le propos se structure à partir de l'interrogation suivante : « Paris peut-il encore être l'objet d'une narration suscitant de nouveaux rêves ? Sommes-nous condamnés à opposer indéfiniment des cités déglinguées vouées au désespoir à des rues à potelets encadrant des fontaines Wallace ?¹ » Répondant oui à la première question et non à la seconde, l'écrivaine remet en question la perpétuation, à l'époque contemporaine, d'une tradition passéiste et d'un romantisme doucereux dans les représentations de Paris, autant en littérature qu'au cinéma, en photographie ou en peinture. Ces représentations, qui ont contribué à ériger Paris au rang de « mythe moderne », convoquent un imaginaire dont Roger Caillois fait remonter les origines à la première moitié du XIX^e siècle². Ce dernier évoque « une représentation de la grande ville, *assez puissante sur les imaginations pour que jamais en pratique ne soit posée la question de son exactitude*, créée de toutes pièces par le livre, assez répandue néanmoins pour faire maintenant partie de l'atmosphère mentale collective et posséder par suite une certaine force de contrainte³ ». Trouvant ses sources dans la littérature et l'alimentant du même coup, ce mythe « créé de toutes pièces par le livre » est indissociable pour Caillois du rapport que Paris entretient avec la modernité et correspond à une « promotion du décor urbain à la qualité épique⁴ ». Pour Benoît Duteurtre, cité dans l'essai de Robin et qui prend ses distances — sans pour autant s'en défaire complètement — à l'endroit de l'édification d'un mythe qui serait strictement ancrée

¹ Régine Robin, *Le mal de Paris*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2014, p. 57.

² Roger Caillois, « Paris, mythe moderne », dans *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1972, p. 153.

³ *Ibid.* Les italiques sont dans le texte original.

⁴ *Ibid.*

dans la littérature du XIX^e siècle, « c'est ce Paris de Hugo et de Baudelaire, de Renoir et de Manet, de Debussy et des ballets russes qui vibre encore dans les mémoires [...]. Né dans la lumière impressionniste pour s'achever dans une complainte d'Édith Piaf, il attire infailliblement le touriste chinois ou japonais qui rêve d'en retrouver la présence intacte⁵ ».

Paris du baron Haussmann et des boulevards, Paris « reine du monde », Paris des *Mystères* (Eugène Sue) ou du *Spleen* (Baudelaire), Paris de Francis Lemarque (*À Paris, L'air de Paris*) et de Woody Allen (*Midnight in Paris*), cette petite liste qui pourrait être bien plus longue suffit à émettre ce constat, qui du reste n'a pas de quoi surprendre quiconque a déjà ouvert un guide touristique : le « mythe parisien » a la vie dure. Mais le problème soulevé par Robin n'est pas tant celui de *l'existence* d'une mythographie parisienne omniprésente que celui de son *contenu*. Évoquant une « panne d'imaginaire », elle constate que « les représentations sont restées traditionnelles, cristallisées, figées, alors que le nouveau Paris, déjà là et à l'horizon, exige un regard neuf, de nouvelles images, de nouveaux récits, une nouvelle identité narrative⁶ ». Il s'agit en somme de se demander si le Paris contemporain peut accéder à un autre statut que celui de « capitale du XIX^e siècle » (Walter Benjamin) au prix de nouvelles représentations en prise sur l'histoire récente et actuelle. L'opposition très tranchée que présente Robin entre un « nouveau Paris » et ses représentations « cristallisées » est un appel non seulement à l'élaboration de nouveaux récits, mais également à la reconnaissance de lectures de la ville déjà présentes, qui rompent avec le chromo de la pluie fine qui tombe sur un couple d'amoureux se promenant au clair de lune près d'un réverbère sur les quais de la Seine — autrement dit : qui dessinent un portrait différent de la cité. Si l'auteure donne en effet

⁵ Benoît Duteurtre, *À nous deux, Paris!*, Paris, Fayard, 2012, p. 243.

⁶ Régine Robin, *Le mal de Paris, op. cit.*, p. 51.

beaucoup d'exemples d'une représentation souvent sclérosée ou enfermée dans des clichés particulièrement persistants⁷, de larges pans de son ouvrage sont consacrés à l'étude d'œuvres qui prennent justement leurs distances par rapport à cette vision et contribuent à la construction d'une « nouvelle identité narrative » de la capitale française.

C'est dans une telle ligne de pensée que se situe le présent mémoire, qui s'attache à analyser les représentations de Paris dans deux romans contemporains : *Le syndrome d'Ulysse* de Santiago Gamboa⁸ et *Black Bazar* d'Alain Mabanckou⁹. Les personnages de ces romans ont des habitudes, des buts et des préoccupations très différents. Le narrateur du *Syndrome d'Ulysse*, venu de Bogota à Paris pour y faire son doctorat, est confronté à la misère, à la difficulté de trouver un emploi lui permettant de subvenir à ses besoins et est amené à côtoyer la faune des bas-fonds de la ville. Celui de *Black Bazar*, immigré illégal d'origine congolaise qui habite Paris depuis quinze ans, est une espèce de point central vers où convergent une multitude de discours sur l'immigration, les Français (mais surtout les Françaises) et la vie à Paris. Ces discours reflètent les visions de l'histoire et de la société française façonnées par son entourage, par exemple celle d'un voisin qui l'accuse d'être personnellement responsable de « creuser le trou de la sécu » (*BB*, 27) et qui veut le convaincre que la colonisation a été une bénédiction pour le Congo, ou celle d'un ami du Jip's¹⁰ qui appelle au contraire à un effort commun de toute la « négrierie » (*BB*, 96) de France pour réclamer au pays d'accueil « les

⁷ Clichés qui culminent avec le Paris fin de siècle, « où la part du french cancan est primordiale » (Robin 2014, p. 51), présenté dans le catalogue de l'exposition *Paris vu par Hollywood* (Antoine de Baecque, *Paris vu par Hollywood*, Paris, Flammarion, coll. « Skira Flammarion », 2012.).

⁸ Santiago Gamboa, *Le syndrome d'Ulysse*, Paris, Métailié, Coll. « Points », 2007.

⁹ Alain Mabanckou, *Black Bazar*, Paris, Seuil, 2009.

¹⁰ Bar afro-cubain du I^{er} arrondissement où le narrateur et ses amis ont leurs habitudes.

dommages et intérêts » (BB, 96) de l'époque coloniale. Les deux œuvres ont toutefois en commun de mettre en scène des « étrangers » qui, vivant à Paris, ont une perception décalée des codes culturels, ainsi que des conceptions de l'histoire et pratiques sociales qui prévalent dans leur ville d'accueil, ce qui les rend souvent perplexes et plus critiques à leur égard ou bien les conduit à les interpréter de travers, mettant en évidence leurs faiblesses ou leur vacuité. Si, comme le note Sophia Mappa, il est difficile à chacun d' « interroger ses propres schémas culturels, [de] reconnaître [qu'ils] ne sont pas nécessairement universels et [de] remettre en cause la part des projections qui construisent sa pensée et la perception qu'il a de soi et d'autrui¹¹ », la chose est sans doute plus aisée ou plus immédiate pour des gens qui abordent ces schémas, ces projections et cette perception avec un regard dédoublé qui peut mesurer l'ici avec l'étalon du là-bas, et réciproquement.

Le procédé ne date pas d'hier, loin s'en faut, puisqu'il animait déjà les *Lettres persanes* au début du XVIII^e siècle, à la suite desquelles le thème de « l'étranger » posant un regard neuf sur Paris — qu'il vienne d'Ispahan ou d'Angoulême, qu'il se nomme Uzbek ou Lucien de Rubempré — est resté un topos central de la littérature française. Nous aurons l'occasion de voir que ces figures familières de l'exilé et du provincial apparaissent en effet sous une forme ou une autre dans les romans étudiés, tout en notant un changement de paradigme important introduit par la représentation dans ces œuvres d'un phénomène d'immigration de masse. Pour Christiane Albert, qui s'est intéressée à la représentation de l'immigration dans le roman francophone contemporain, cette dernière « se distingue de l'exil dans la mesure où le changement de résidence cesse d'être envisagé dans une perspective individuelle pour devenir

¹¹ Sophia Mappa (dir.), *Puissance et impuissance de l'état. Les pouvoirs en question au nord et au sud*, Paris, Karthala, 1996, p.14-15.

un phénomène de masse et concerne la société dans son ensemble¹² ». Cela a un effet direct sur la cité et sur sa représentation en littérature, ce que notent Émilie Brière et Pierre Popovic qui, dans leur « Introduction » au collectif « Montréal, Paris, Marseille : la ville dans la littérature et le cinéma contemporains. Plus vite que le cœur des mortels », identifient certains des principaux « nœuds de tension » qu'indique l'histoire récente de la ville. L'un d'eux nous retiendra en particulier. Les deux auteurs soulignent que « [l]'accroissement du mouvement intérieur des populations et de l'immigration, suscitant parfois des réactions et des politiques de repli sur soi inquiétantes, exige *de facto* l'émergence de nouvelles façons de "vivre-ensemble" et semble mener vers une conception de la ville future la donnant pour le lieu même d'une citoyenneté à inventer¹³ ».

Ce n'est pas un secret : les questions liées à l'immigration occupent une place problématique dans le discours politique et médiatique français, et cette « citoyenneté à inventer » ne va pas de soi. Il suffit pour s'en convaincre d'observer les hésitations soulevées par la manière même dont il convient de parler du phénomène dans la sphère publique, les termes utilisés étant toujours porteurs d'une charge idéologique et d'une manière particulière de concevoir la vie commune : assimilation, intégration, insertion, etc.¹⁴ Les euphémismes délicats couramment employés pour aborder le sujet des discriminations liées à l'origine

¹² Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005, p. 11.

¹³ Émilie Brière et Pierre Popovic, « Présentation », dans Émilie Brière et Pierre Popovic (dir.), « Montréal, Paris, Marseille : la ville dans la littérature et le cinéma contemporains. Plus vite que le cœur des mortels », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, été 2014, p. 7.

¹⁴ À ce sujet, voir entre autres *De l'immigré au citoyen* de Jacqueline Costa-Lascoux, dont la nomenclature a été empruntée par le Haut Conseil à l'intégration pour la production de son premier rapport annuel en 1991 (Paris, La documentation française, coll. « Notes et études documentaires », 1989, p. 8-12 ; Haut Conseil à l'intégration, *Pour un modèle français d'intégration : premier rapport annuel*, Paris, La documentation française, coll. « Rapports officiels », 1991).

ethnique ou géographique des individus soulignent pour leur part le problème plus qu'ils ne l'effacent, ce qui amène à penser avec Wiktor Stoczkowski que la « purification lexicale et conceptuelle [n'apporte pas] les résultats escomptés¹⁵ ».

D'un point de vue historique, la situation n'est pas moins complexe : des politiques favorisant la venue massive de travailleurs étrangers durant les Trente Glorieuses aux « lois Pasqua » de 1993, en passant par la décision du gouvernement de Valéry Giscard d'Estaing de suspendre complètement l'immigration en 1974, les politiques de la France en tant que « pays d'accueil » (version commune du motif de « la France, terre d'asile ») tracent, comme le souligne Marie-Claude Blanc-Chaléard dans son *Histoire de l'immigration*, un « cheminement souvent tortueux entre les terres du droit et de l'universel et le gouffre de l'exclusion et des lois xénophobes¹⁶ ».

Ces tensions sociales bien réelles trouvent un écho en littérature. Loin de n'être qu'un thème, l'immigration selon Christiane Albert est « surtout [l'objet d'] un discours qui produit ses propres modalités d'écriture¹⁷ » et mène à fonder une « écriture de la "démaîtrise" qui sert à modéliser dans l'espace de la fiction romanesque la position marginale qu'occupent les immigrés dans le monde contemporain¹⁸ ». La transposition en littérature de ce phénomène de marginalisation, telle qu'elle se présente dans les œuvres que nous avons étudiées, permet de dégager un espace de réflexion où est mise à mal une conception réductrice et essentialiste de l'identité (nationale ou culturelle) et où se donne à voir une société en pleine transformation,

¹⁵ Wiktor Stoczkowski, « La pensée de l'exclusion et la pensée de la différence. Quelle cause pour quel effet ? », *L'Homme*, vol. 39, n° 150, 1999, p. 49.

¹⁶ Marie-Claude Blanc-Chaléard, *Histoire de l'immigration*, Paris, La découverte, coll. « Repères », 2001, p. 112.

¹⁷ Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

dans laquelle la place de celui qui avait jusqu'ici été considéré comme l'*autre*, un élément hétérogène à exclure ou à assimiler, est à revoir et à repenser.

Ce mémoire a pour but de montrer comment *Le syndrome d'Ulysse* et *Black Bazar* contribuent à l'élaboration d'une « nouvelle identité narrative » de Paris. Pour y parvenir, nous nous appliquerons à décrire les tenants et aboutissants des représentations d'une expérience de l'altérité que vivent les personnages mis en scène par les romans. Cette recherche se situe sur le terrain de la sociocritique ; il s'agira donc d'analyser et de comprendre le travail de captation et de transformation que ces textes effectuent sur les signes linguistiques, culturels, littéraires ou iconiques qui circulent dans l'espace social en s'intéressant, pour reprendre les termes de Claude Duchet, à « leurs systèmes de fonctionnement, leurs réseaux de sens, leurs tensions, la rencontre en eux de discours et de savoirs hétérogènes¹⁹ ». Les procédés de « mise en texte » (Duchet²⁰) propres à chacune des œuvres à l'étude seront analysés dans les chapitres qui leur sont respectivement consacrés à l'aide d'outils empruntés aux méthodes de description des textes (analyse de texte, narratologie, sémiotique littéraire, etc.). Chacun de ces chapitres vise d'abord à décrire l'expérience de l'altérité socioculturelle vécue par les personnages en lien avec la manière dont sont traités les thèmes de l'exclusion et du repli sur soi des communautés. Nous examinons ensuite les modalités narratives et interdiscursives de ces textes qui, par l'élaboration d'une esthétique polyphonique, organisent une réponse à l'idée même de ce repli sur soi et laissent entrevoir la possibilité de lectures alternatives de la ville.

¹⁹ Claude Duchet, « Introduction. Positions et perspectives », dans Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1979, p. 4.

²⁰ Claude Duchet, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 5-14.

Après avoir montré que le travail sur un matériau linguistique toujours déjà sémiotisé observable dans ces romans met en évidence une situation de « polémique larvée » dont Mikhaïl Bakhtine signale qu'elle caractérise tout énoncé — et que des critiques comme Marc Angenot, Régine Robin et Pierre Popovic entre autres ont étendu à des corpus discursifs ou littéraires plus larges — nous étudierons la manière dont cette exploitation du caractère intrinsèquement dialogique du langage leur permet de critiquer et de renvoyer dos à dos différents discours qui proposent des conceptions du vivre-ensemble problématiques, en cela qu'elles s'opposent, s'ignorent ou se concurrencent sur le marché des représentations sociales. Fort de ces appuis (analyse interne, repérage interdiscursif, analyse de la polémique des textes), nous examinerons plus spécifiquement l'intertextualité à l'œuvre dans chacun des romans, lesquels, en convoquant des imaginaires et des voix d'horizons divers, appellent une représentation de Paris qui s'écrirait sur des palimpsestes nouveaux. La conclusion de ce travail, en revenant sur quelques-uns des éléments analysés, propose de voir en eux la mise en pratique d'une certaine forme de *métis* relevant d'une poétique de la ruse et du détournement, où ce que Michel de Certeau nomme les *tactiques* — « bons tours du "faible" dans l'ordre établi par le "fort", art de faire des coups dans le champ de l'autre, [...] mobilités manœuvrières et polymorphes²¹ » — occupent une place de première importance.

Nous avons mobilisé tout au long de ces analyses des concepts mis au point dans l'orbe de la sociocritique par des auteurs comme Pierre V. Zima et Mikhaïl Bakhtine (entre autres), ainsi que dans le domaine des sciences sociales (notamment Michel de Certeau). Nous l'avons fait sciemment, quand bien même il ne nous échappe pas que ces concepts ne conduisent pas à

²¹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1990, p.65.

penser la « sémiosis sociale » (Pierre Popovic²²) de la même manière. Ces divers outils théoriques nous ont en effet semblés pertinents pour rendre compte des multiples visions du monde et conceptions de la vie sociale présentes dans les œuvres étudiées, au risque sans doute d'un certain éclectisme épistémologique. Nous avons cependant pris soin de baliser clairement les passages d'un modèle analytique à un autre en signalant chaque fois l'intérêt de la chose dans le cadre de l'analyse. L'étude propose ainsi une lecture quelque peu plurielle des textes, qui reste toutefois circonscrite dans un même cadre heuristique, celui de la sociocritique.

²² Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152, décembre 2011, p. 7-38.

Chapitre 1

Paris, capitale de la rupture : *Le syndrome d'Ulysse*

Paru en 2005 dans sa version originale²³ puis traduit en français en 2007, *Le syndrome d'Ulysse* met en scène l'arrivée et la vie dans la capitale française d'Esteban, un jeune Colombien de Bogotá. Il partage son temps entre ses cours à la Sorbonne où il prépare un doctorat en littérature, ses emplois de professeur d'espagnol et de plongeur aux *Goélands de Pyongyang* et les amitiés qu'il lie avec une foule de personnages qui, pour la plupart, viennent d'ailleurs comme lui.

Gamboa dresse ici un tableau de Paris dont le titre annonce les couleurs. « Le syndrome d'Ulysse » — ou syndrome de l'immigrant avec stress chronique et multiple²⁴ —, a été théorisé et décrit pour la première fois en 2002 par Joseba Achotegui²⁵. Nommé ainsi en référence au protagoniste de *l'Odyssée*, figure mythique par excellence de la souffrance dans l'exil, le syndrome d'Ulysse tel qu'il est défini par Achotegui implique un certain nombre de facteurs de stress causés par l'immigration et qui dépassent la capacité d'adaptation du sujet :

Les facteurs de stress les plus importants sont la séparation forcée d'avec les proches, qui suppose une rupture de l'instinct d'attachement ; le sentiment de désespoir face à l'échec du projet migratoire et l'absence d'opportunités ; la lutte pour la survie (où manger, où trouver un toit pour dormir) et, quatrièmement, la peur, la terreur vécue lors des voyages migratoires [...], les menaces des mafias

²³ Santiago Gamboa, *El síndrome de Ulises*, Seix Barral, Madrid, 2005.

²⁴ Joseba Achotegui, « Emigrar en situación extrema : el Síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple (Síndrome de Ulises) », *Norte de salud mental*, n° 21, 2004, p. 39-52.

²⁵ Joseba Achotegui, *La depresión en los inmigrantes. Una perspectiva transcultural*, Barcelone, Mayo, 2002.

ou de la détention et de l'expulsion, l'impuissance face à l'absence de droits, etc.²⁶

L'ensemble de ces facteurs de stress joue un rôle de premier plan dans l'économie narrative du roman et la majorité des personnages mis en scène par Gamboa en souffre à un degré ou à un autre. Ensemble, ils forment différents cercles hétérogènes d'exilés et d'exclus, où chacun cherche à se tailler une place dans une ville qui semble ne vouloir la leur accorder qu'au prix d'énormes sacrifices. Sorte de miroir aux alouettes, Paris qui se présentait aux yeux de ces personnages comme le lieu de tous les possibles finit souvent par prendre bien plus qu'il ne donne : on laisse à la frontière ses acquis, ses projets d'avenir et parfois même son nom.

Face à ce dépouillement et à ce sentiment d'exclusion, certains se replient vers la dernière chose sur laquelle ils peuvent encore exercer un contrôle : leur propre corps. Si la consommation de nourriture, d'alcool ou de drogues occupe une place importante dans le roman, c'est surtout la sexualité et sa fonction de conquête symbolique de la ville qui sera étudiée dans le cadre de ce chapitre.

Tout en présentant l'image d'une ville hostile à l'altérité, qui tend à imposer une lecture et une pratique normées de l'espace urbain, le roman laisse apparaître en creux — par le biais d'un travail sur la polyphonie investissant tous les niveaux de la narration, depuis les dialogues jusqu'à la structure du texte lui-même — la possibilité d'une autre et plurielle lecture de la ville.

²⁶ Ma traduction. Texte original : « *Los estresores más importantes son la separación forzada de los seres queridos, que supone una ruptura del instinto del apego; el sentimiento de desesperanza por el fracaso del proyecto migratorio y la ausencia de oportunidades; la lucha por la supervivencia (dónde alimentarse, dónde encontrar un techo para dormir), y, en cuarto lugar, el miedo, el terror que viven en los viajes migratorios [...], las amenazas de las mafias o de la detención y expulsión, la indefensión por carecer de derechos, etc.* » Joseba Achotegui, « Emigrar hoy en situaciones extremas. El síndrome de Ulises », *Aloma*, vol. 30, n° 2, 2012, p. 85.

« Rien, ou presque, n'était prévu pour nous »

Narrateur et personnage principal, Esteban décrit Paris dès les premières phrases du roman comme « la ville des voluptés peuplée de gens prospères » (*SU*, 11), ce qui n'est ni son cas, ni celui de la plupart des personnages qu'il sera amené à rencontrer. En proposant cette définition de la ville, il s'en exclut lui-même, ainsi que ceux qu'il côtoie, ou — plus exactement et pour inverser les choses — suggère que c'est Paris et toutes les structures sociales qui y sont mises en place qui tendent à les exclure. En effet, le portrait qu'Esteban esquisse de la vie dans la « ville des voluptés » est souvent loin d'être attrayant pour ceux qui ne sont ni des « gens prospères », ni des Français d'origine. Tout concourt à rendre leur existence pénible : la difficulté pour un étranger de trouver un emploi, le prix des loyers, la barrière de la langue et même la température — Paris est la ville du froid, de la pluie, du « crachin [qui] vous transperc[e] jusqu'aux os » (*SU*, 14). Il faut encore ajouter à cela une condition économique précaire qui amène à vivre « seul, au fond d'un trou humide et misérable » (*SU*, 17), à avoir une mauvaise alimentation et à se contenter d'horaires de travail qui forcent à sortir à six heures le matin dans le froid pour un salaire de crève-la-faim. En somme, vivre à Paris nuit à la santé de ceux qui se trouvent du mauvais côté de la barricade et peut réveiller un ulcère, causer des crampes d'estomac, une gastrite (*SU*, 12) ou donner un teint cireux (*SU*, 15). Certains vont jusqu'à sombrer dans la folie, comme ce jeune Colombien dont l'histoire est rapidement évoquée dans les premières lignes du roman et qui finit interné dans un asile.

Confrontés à un présent qui n'a rien à leur offrir, les personnages se tournent vers le futur et, comme le souligne le narrateur dès l'incipit, commencent toutes leurs phrases par « Quand je serai... » (*SU*, 13), espérant pouvoir un jour améliorer leur condition. Or, tout dans la cité que dépeint Gamboa fait en sorte que cette scission entre un présent dysphorique et un avenir meilleur ne disparaisse jamais et que l'ordre qui en découle soit maintenu. Ceux qui sont « entrés par la porte de service » (*SU*, 11) ne se voient accorder que très peu de moyens de changer leur condition et le moindre aspect de la vie quotidienne du narrateur (et de tous les immigrés qui vivent une situation semblable ou pire) lui fait porter la marque de la différence et de l'exclusion et lui signifie que cette ville lui est hostile. La difficulté de trouver un emploi qui lui permettrait de subvenir à ses besoins le force à louer une chambre de neuf mètres carrés, sans douche, sans placard et sans vue sur la rue. Ce dénuement complet rend le simple fait de prendre une douche source d'obstacles et de désagréments : il doit traverser chaque jour le bois de Boulogne dans le froid et le crachin pour aller faire sa toilette aux installations mixtes de la piscine publique. Arrivé sur place, il lui faut garder la main appuyée sur le bouton de la douche s'il veut passer plus de deux minutes sous l'eau et se laver sous le regard méfiant d'agents de sécurité qui s'assurent que « personne n'abuse de la présence des femmes » (*SU*, 15). Même une fois nu et sous l'eau, mélangé à tout le monde, la différence entre son mode de vie et celui des étudiantes qu'il croise est flagrante : alors qu'elles ne viennent que pour nager puis vont à leurs cours (faisant somme toute l'utilisation « normale », « prévue » des installations), Esteban n'est là que pour passer le plus de temps possible sous l'eau chaude, « [peu] pressé de retourner dans le froid, sous la pluie » (*SU*, 16). Incapable de repasser ses habits — son fer à repasser rapporté de Bogotá est incompatible avec la prise de courant de sa chambre et un adaptateur lui coûterait « le budget d'une journée » (*SU*, 14) —, il lui est

impossible d'avoir l'air présentable lorsqu'il va donner ses cours. Enfin, le fait que sa chambre est dépourvue de placard le force à ranger ses vêtements dans son unique valise, détail symboliquement chargé : comme si on lui refusait tout droit et toute possibilité de se poser, de prendre sa place.

Ces quelques exemples, tous tirés des premières pages du roman, confirment en partie ce que le narrateur souligne dès l'incipit, à savoir que « rien, ou presque, n'était prévu pour nous » (*SU*, 11) — ce « nous » renvoyant ici à Esteban et à ceux qui se trouvent dans sa situation : étrangers, immigrés et sans-le-sou de tout acabit. Le syntagme *rien ou presque* peut renvoyer à des choses insignifiantes, dérisoires ou même absurdes : on n'a par exemple rien prévu pour aider le jeune Colombien mentionné au début du récit avant qu'il ne sombre dans la folie, mais une fois la chose faite, une place toute prête l'attend à l'asile ; *quelque chose* a donc bel et bien été prévu pour lui. Une autre scène relate dans un esprit semblable les efforts d'un « groupe de secouristes » (*SU*, 15) tentant de dégager de la rue le cadavre d'un clochard qu'on a laissé mourir de froid et dont la main est restée prise dans une flaque d'eau glacée. Encore une fois, si rien n'a été prévu pour *aider* le pauvre hère, tout est mis en place pour dégager de la voie publique ce qu'il reste de lui. L'incongruité du terme « secouristes²⁷ » employé dans ce contexte souligne avec causticité que leur « secours » serait sans doute venu plus à point *avant* le trépas du secouru. Le syntagme *ou presque* qui nuance l'affirmation du narrateur contient une charge massive d'ironie puisqu'il porte également en germe tout ce qui, précisément, contribue à maintenir l'ordre social tel qu'il est. En effet, certaines ouvertures sont prévues :

²⁷ « *socorristas* » dans le texte original.

Esteban réussit par exemple à se faire engager comme professeur d'espagnol. Cet emploi ne lui permet toutefois pas de vivre décemment, lui impose des horaires impossibles et il y a peu d'espoir pour que cela change vu la situation des autres professeurs — étrangers eux aussi — qu'il côtoie et qui sont logés à même enseigne que lui. Esteban perdra d'ailleurs cette source de revenu en raison de son accent colombien, dont se plaignent ses élèves. Le Paris du *Syndrome d'Ulysse* est donc relativement ouvert à l'autre, en autant que celui-ci corresponde exactement à ce dont la capitale, synecdoque de la France, a besoin et qu'il joue exactement le rôle qu'elle lui assigne : les fous se retrouvent à l'asile, les SDF à la morgue et les étrangers restent les étrangers, c'est-à-dire ces gens qui occupent des emplois que les Français ne peuvent ou ne veulent pas occuper.

Histoires de fantômes

Tout contribue dans le texte à rendre hostile la description de l'environnement parisien. Les forces de l'ordre s'en mêlent, la violence et l'humiliation sont presque institutionnalisées : Salim, un Marocain, se fait demander ses papiers par des patrouilleurs qui, voyant qu'ils sont en règle, les jettent sur les rails du métro pour le forcer à aller les y chercher au péril de sa vie, tandis que l'un des gardiens de l'ordre lui crie : « chien d'Arabe, si tu ne veux pas être expulsé, saute et ramasse-les. » (*SU*, 96) L'autre, l'étranger, est ainsi perpétuellement mis à l'écart par des dispositifs qui tendent à le classer, dans le meilleur des cas, parmi les citoyens de seconde zone. Il se voit dès lors dans l'impossibilité d'améliorer son sort, et son existence, son humanité même sont niées : si l'Arabe est un chien aux yeux des patrouilleurs du métro, le narrateur souligne quant à lui dès l'ouverture du roman que « ceux qui étaient entrés par la

porte de service, en enjambant les poubelles, avaient une existence pire que les insectes et les rats. » (*SU*, 11) Pas de place ici pour la fierté : Esteban remarque qu'elle ne sert à rien d'autre qu'à arriver trop tard, à se faire dire qu'un emploi qu'on a d'abord dédaigné est maintenant occupé par quelqu'un qui s'est résigné avant nous, « rabaissant chaque jour d'un cran le niveau de ce que nous croyions pouvoir accepter » (*SU*, 21). « Ceux qui étaient entrés par la porte de service », ce sont également ceux qui, nombreux, sans papiers, ne peuvent pas même accéder à ce rang de citoyens de seconde zone. Ils n'ont, d'un point de vue légal, aucune existence, aucun recours, et leur état correspond bien au titre polysémique de la première des trois parties du roman : « Histoires de fantômes ». Pour ces citoyens indésirables, à la fois invisibles et trop visibles, la ville de la Déclaration des droits de l'homme devient un monde interlope où il s'agit de survivre sans trop se faire remarquer.

En effet, tout concourt à rendre invisible celui qui ne correspond pas à cette image de la « ville des voluptés peuplée de gens prospères ». Les immigrés et les étrangers de toute sorte que fréquente Esteban sont généralement des sans-papiers qui travaillent « au noir ». L'expression doit être entendue ici tant au sens propre qu'au sens figuré puisqu'ils sont le plus souvent confinés, dans le cadre même de leur travail, à des espaces clos ou hors de vue : un bordel, le bureau enfumé de mafieux chinois ou encore une camionnette faisant passer des immigrants illégaux en France. En dehors de ces lieux supposant des activités plus ou moins licites, restent encore la plonge située dans le sous-sol d'un restaurant où travaillent Esteban et son ami Jung, de même que les égouts de la ville, où travaille un « escadron d'Africains en uniformes de la mairie » (*SU*, 386). Ce dernier exemple est le seul dans l'ensemble du roman à présenter des immigrés directement employés par les pouvoirs officiels (la mairie de Paris) et il importe de remarquer la place que ces derniers leur assignent : ils se retrouvent sous terre,

loin des regards, « seuls dans cette obscurité puante à laquelle ils sont habitués, [...] cohabitant avec des rats et des cafards, parfois même des serpents et des lézards » (*SU*, 386).

L'invisibilité et la mise à l'écart des personnages sont encore renforcées, sur le plan de la mise en texte, par l'opposition présente tout au long du récit entre *intérieur* et *extérieur*, opposition résumée par l'exclamation « Sortir dans la rue, quelle aventure! » (*SU*, 13, 14, 17), poussée à trois reprises par Esteban. L'extérieur et la plupart des lieux publics (rues, parcs, quartiers de banlieue, stations de métro, douches publiques, etc.) sont presque systématiquement connotés négativement par le narrateur : ils sont nimbés d'une atmosphère glauque, il y fait froid, nul ne s'y sent à sa place, les personnages y sont moqués, regardés de travers, parfois agressés. Les déplacements dans la ville sont eux-mêmes toujours pénibles : le taxi est trop cher, les déplacements à pied ou en autobus prennent beaucoup de temps et sont souvent accompagnés d'une description des intempéries auxquelles est livré le voyageur. À l'inverse, les espaces clos (habituellement l'appartement de l'un ou l'autre des personnages) ont une connotation plus généralement positive : on peut y mener ses affaires sans craindre d'être inquiété, on y rencontre des amis, on y raconte ses mésaventures à des personnes de confiance, on y mange, on y boit (beaucoup), on y fait l'amour.

Dans le même ordre d'idées, la situation économique d'Esteban le force à louer une chambre sous les combles d'un immeuble de la rue Dulud dont l'unique fenêtre ne donne pas sur la rue. La description que fait le narrateur de la commune où il habite durant la première partie du récit ajoute à ce sentiment d'exclusion et d'invisibilité : « une banlieue pleine de familles riches, d'automobiles élégantes et de boutiques de luxe. Quand on est pauvre, il est déconseillé de s'entourer de gens riches. Je ne vous le recommande pas. Ça porte malheur et ça laisse un goût amer, mauvais pour la santé. » (*SU*, 12) Il note également n'avoir « jamais

rencontré personne qui connaisse la rue Dulud, cette rue insignifiante de la commune de Neuilly-sur-Seine. » (SU, 13) La chose se comprend aisément : la plupart des connaissances d'Esteban étant des immigrés, des exclus et des sans-le-sou, ils n'ont rien à faire dans une banlieue riche « pleine de boutiques de luxe » et ne risquent donc pas de connaître cette rue. En somme, le Paris des gens prospères, la ville lumière, se double ici d'une autre cité, invisible, peuplée de « fantômes » qui y survivent comme ils le peuvent.

Sexualité, érotisme et relations amoureuses : une éducation sentimentale

Or, survivre ne suffit pas. Il faut bien, parfois, tenter de vivre et Esteban s'aperçoit que *vivre*, à Paris, n'est pas un droit, mais un privilège : « mais il fallait bien que je vive, et ce serait sans doute ça l'idéal, vivre, Dieu tout-puissant, quel privilège et en même temps quelle difficulté [...] » (SU, 407). Les frustrations, les privations, le sentiment de n'être nulle part à leur place dans une ville qui les relègue dans les marges et va jusqu'à nier leur existence et leur humanité engendrent chez ces exclus une urgence d'exister, un besoin de vivre intensément. Si, au début du roman, Esteban tente d'envisager sa vie avec philosophie en se disant qu'« il fallait bien que quelqu'un la vive, ou essaie de la vivre » (SU, 12), il comprend, à mesure qu'il s'enfonce dans la pauvreté et adopte un mode de vie où le sexe, l'alcool et quelques autres formes d'évasion prennent de plus en plus de place, que la misère engendre aussi une sorte d'érotisme, exprime un besoin physique d'espoir, et évoque un « sexe plein de compassion ou de désespoir, mais qui reste la meilleure chose qu'on puisse offrir. » (SU, 90) Cette tendance de la plupart des personnages à se livrer à toutes les formes de jouissance et à se maintenir

autant que possible dans un état de fête permanent trouve paradoxalement son origine dans la précarité de leur situation. Dans une « ville des voluptés » qui leur refuse le droit de cité, ils veulent non seulement vivre et avoir aussi leur part de plaisir, mais surtout se prouver leur propre existence, leur propre humanité par « la constatation rassurante qu'au plus souterrain et qu'au plus bas, dans les sous-sols les plus obscurs, on continue d'imiter les gestes de la vie. » (*SU*, 90) Pour d'autres, le sexe est aussi une manière de se faire une place et de s'assurer une vie plus aisée dans une ville hostile : lorsque Esteban demande à Susi, une de ses amies, comment elle trouve les moyens de sortir, de lui payer ses consommations et d'envoyer de l'argent à sa famille d'Afrique avec son salaire de serveuse, elle lui répond simplement : « je suis une pute, c'est pour ça que je peux. » (*SU*, 91) Saskia, une autre amie Roumaine, se prostitue « par choix », dit-elle, car elle sait « qu'un diplôme d'ingénieur système de [son] pays ne permet pas d'aller très loin dans une ville comme celle-ci. » (*SU*, 117) Elle ajoute : « Mes traits plaisent en Europe méridionale, et ici aussi, parce que c'est une ville cosmopolite où tout le monde est différent et où on accepte tout, au moins en apparence. » (*SU*, 117) Il est sans doute inutile de relever l'ironie graveleuse de ce passage : il semblerait que, en ce qui concerne Susi et Saskia, l'ouverture à l'autre en cette ville cosmopolite qu'est Paris se limite à des domaines très précis qui n'ont rien à voir avec les diplômes académiques.

Pour Esteban aussi, bien que d'une autre manière, l'érotisme et la sexualité sont des voies pour faire son entrée dans un monde où il n'a d'abord aucun allié potentiel. Cette entrée se fait d'abord grâce à Paula, sa première « conquête » parisienne. Colombienne comme lui, mais plus riche, elle l'aide financièrement par moment et, surtout, lui présente de nombreux autres exilés de son espèce qui deviendront ses amis ou ses amantes et le feront sortir de sa

solitude initiale. C'est également elle qui se charge de faire son éducation sentimentale. Esteban éprouve « cette curiosité des immigrants à l'égard des femmes françaises » (*SU*, 102), qui se transforme bientôt en moyen d'affirmation de sa propre valeur et de son identité. Sans qu'il s'en rende d'abord compte lui-même, imaginer une de ses riches et élégantes élèves nue et dans une position suggestive ou tâcher de séduire la Française Sabrina deviennent des manières d'abattre la distance sociale qui les séparent de lui. Paula, sorte de fée marraine libertine, le lui fait bien comprendre : « celle qui t'attire le plus, ou en tout cas pour le moment, c'est Sabrina, parce qu'elle est du pays qui t'a humilié. C'est pour ça que tu veux l'avoir. » (*SU*, 262) Proche sur ce point du désormais célèbre Nathaniel P. d'Adelle Waldman²⁸, Esteban trouve dans l'érotisme et la sexualité des moyens de vaincre une force qui le repousse et de conquérir symboliquement une ville qui le rejette à tous égards.

Cette approche a toutefois ses limites et la consolation par un érotisme désespéré, voire vengeur, n'est qu'une étape initiale de l'éducation sentimentale du narrateur. Celle-ci n'est complétée — si tant est que la chose soit possible — que vers la fin du roman. Alors qu'il est enfin en couple avec la Française Sabrina, qui l'avait d'abord rejeté, Esteban reçoit une visite de Victoria, son ancien amour, qui l'avait quitté pour un autre tout en lui imposant ses conditions : elle le garderait pour amant aussi longtemps qu'il ne la forcerait pas à choisir entre lui et son nouveau conjoint. Or, la situation est désormais inversée et Victoria, qui a quitté Joachim pour Esteban, lui demande — lui *ordonne* presque — d'abandonner Sabrina pour venir vivre avec elle. Le jeune homme, qui devait jusqu'alors se contenter sur le plan émotionnel « d'attendre le bon vouloir des autres » (*SU*, 262), se retrouve ainsi pour la

²⁸ Adelle Waldman, *The love affairs of Nathaniel P.*, New York, Henry Holt and co., 2013.

première fois en position de force et doit faire un choix. Sa réaction a d'abord de quoi surprendre : plutôt que de choisir l'une ou l'autre, il propose à Victoria de tirer au sort en pigeant une carte au hasard dans un paquet. Si elle gagne, il quittera Sabrina ; si elle perd, c'est elle qui devra partir. Victoria accepte ces conditions et le tirage a lieu, mais l'avant-dernier chapitre se clôt à cet endroit et le récit se termine sans que l'issue du « jeu » soit connue du lecteur.

Cette scène est capitale et marque l'étape finale de l'éducation sentimentale du héros, qu'il importe de traiter ici un peu plus en détail. Pourquoi choisir un tirage au sort alors que, pour la première fois, il tient lui-même les rênes de sa propre vie ? C'est que le dilemme devant lequel il se trouve est non seulement affectif, mais également hautement symbolique. Le fait même de choisir dévoilerait les raisons qui le poussent à faire ce choix et tendrait paradoxalement à montrer que sa vie est régie par des schémas desquels il lui faut se libérer. Choisir Sabrina, c'est choisir, comme le faisait remarquer Paula, « la femme qu'il faut à un Latino-Américain pour s'affirmer » (*SU*, 262), ce qui revient à rester prisonnier d'un érotisme de compensation qui le pousse à élire sa partenaire en fonction du fait qu'elle est originaire de la ville qui l'a humilié. Choisir Victoria, c'est opter pour la facilité, pour une sorte de « retour à la case départ », ce qui porterait à croire qu'elle a toujours sur lui la même emprise qu'avant. Pour n'être pas cornélien, le dilemme n'en est pas moins sévère : choisir l'une ou l'autre des deux options revient pour Esteban à rater son éducation sentimentale. Par conséquent, la seule option qui s'offre à lui et qui témoignerait de son émancipation et de sa capacité à diriger sa propre vie est précisément (et paradoxalement) celle de *ne pas* choisir, de manifester son indifférence pour le résultat en faisant de cette décision un jeu — jeu dont, pour une fois, il est le seul à dicter les règles.

Le chapitre se clôt par un passage qui indique que ce qui est en jeu dans cette mise en scène n'est pas tant la relation qu'il entretient (ou aimerait entretenir) avec Victoria ou Sabrina, mais bien la relation qu'il entretient avec Paris lui-même : « Je l'ai retournée [la carte] et j'ai eu l'impression qu'une lumière jaillissait au milieu de la pièce. J'ai allumé une cigarette et je suis allé à la fenêtre, en silence. Dehors, il pleuvait à verse. En collant mon visage contre le carreau j'ai entendu au loin les klaxons et le bruit de la circulation. » (SU, 411) Le développement des aventures amoureuses d'Esteban et l'analyse qu'en propose sa « protectrice » Paula montrent bien, comme on l'a vu, que ces aventures sont intimement liées au rapport du héros avec sa ville d'accueil. Bien plus qu'un décor, Paris joue dans *Le syndrome d'Ulysse* un rôle actantiel d'opposant : la ville y est à la fois le lieu d'une lutte quotidienne que mènent les personnages pour se définir comme sujets libres et pour assurer leur survie *et* l'adversaire qui les empêche, par divers moyens, d'atteindre ce but. Le caractère central de ce rôle, qui touche au plus profond de l'intimité des personnages, se confirme dans ce dernier acte où Esteban choisit de laisser le sort décider de celle qui sera sa partenaire. Après avoir scellé son destin amoureux par un procédé des moins communs, il n'accorde aucune attention à la principale intéressée, Victoria, qui se trouve pourtant dans la même pièce que lui et doit attendre avec anxiété le dénouement de l'affaire. Son premier réflexe sera plutôt d'aller à la fenêtre de son nouvel appartement (qui contrairement à celle de l'ancien donne désormais sur la rue) et d'observer, de haut, le paysage urbain qui s'étend devant lui, dans un tableau qui rappelle étrangement le célèbre défi (« À nous deux maintenant! ») lancé à la face de Paris par Eugène de Rastignac, à la fin du *Père Goriot*.

Toute l'odyssée parisienne du héros est d'une certaine manière rythmée par ses conquêtes féminines. Chaque femme rencontrée marque une nouvelle étape de son éducation

sentimentale et, partant de là, incarne un rapport particulier à la ville. Sa relation avec Paula lui permet d'oublier en partie Victoria et l'amène à élargir son cercle social. Riche et généreuse, vivant dans le luxe et s'adonnant à tous les plaisirs, elle est d'une certaine manière la « ville des voluptés » faite femme, si ce n'est qu'elle accepte, *elle*, d'accueillir Esteban. Saskia et Susi, ses deux amies prostituées, évoluent dans des sphères très différentes de celle de Paula. Sans papiers, sans statut et sans possibilité d'améliorer leur situation, elles sont l'archétype de « ceux qui sont entrés par la porte de service » et donnent à voir une ville où les projets d'avenir sont un luxe que ceux qui se trouvent dans leur condition ne peuvent se payer. Elles partagent pourtant avec Esteban le peu qu'elles ont à offrir et celui-ci s'apercevra grâce à elles qu'il lui est encore possible de trouver un peu de chaleur humaine dans une cité par ailleurs froide et hostile à son égard. Enfin, non seulement Sabrina est-elle présentée comme un moyen (problématique) pour le narrateur de laver l'humiliation que lui a fait subir Paris, mais les étapes de leur relation correspondent à l'évolution du rapport qu'il entretient avec la ville. Esteban est d'abord séduit puis rejeté par Sabrina, ce qui l'amène à exprimer son amertume dans des termes qui pourraient aussi décrire très exactement son sentiment face à Paris : « elle m'avait donné de faux espoirs et ensuite humilié » (*SU*, 77). Cette humiliation ne l'empêche pourtant pas d'accepter son affection quand elle décide finalement de la lui offrir. Ce n'est que plus tard, alors qu'il se trouve enfin dans la possibilité de choisir entre elle et Victoria, qu'Esteban franchit l'étape finale de son éducation sentimentale en refusant de se laisser dicter son choix par les forces extérieures qui jusque-là régissaient sa vie — les pressions sociales et économiques, son statut d'immigrant et sa volonté de conquérir symboliquement un lieu qui le rejette — et en se libérant du même coup en partie de l'emprise que Paris avait sur lui.

Ce qu'on laisse à la frontière

Il faut noter que le passage où est décrite la dernière rencontre d'Esteban avec Victoria s'ouvre sur un élément crucial dans l'économie du récit. Cette rencontre se produit par hasard dans la rue : « Une voiture freina [...] et s'arrêta sur la piste cyclable. Esteban! Esteban! C'était la voix de Victoria. » (*SU*, 410) Il s'agit, à moins d'une dizaine de pages de la fin du roman, du premier (et unique) extrait où le narrateur et personnage principal est *nommé*. Ce baptême intervient quelques lignes avant le moment clé du tirage au sort, où le héros prend paradoxalement en main son destin. Soulignons que ce nom n'est en principe pas inconnu du lecteur avant ce moment. Outre le fait qu'il figure dans le résumé en quatrième de couverture, Esteban est aussi le narrateur d'un autre roman publié par Gamboa²⁹, qui relate la jeunesse du personnage et ses premières expériences en Europe (notamment en Espagne où il rencontre Victoria). Loin d'être effacé comme c'est le cas dans *Le syndrome d'Ulysse*, le nom d'Esteban est répété dans ce récit à de nombreuses reprises et figure même dans son titre³⁰. Tout se passe comme si le personnage se trouvait dépouillé de son identité par la narration dès son arrivée à Paris au début du *Syndrome d'Ulysse* : s'il était quelqu'un avant son entrée dans la capitale française, il n'est plus désormais — comme la plupart des déclassés de son entourage et comme le suggère le titre de la première partie du roman — qu'un fantôme parmi d'autres et ne

²⁹ Santiago Gamboa, *Esteban le héros*, Paris, Métailié, coll. « Bibliothèque hispano-américaine », 2003.

³⁰ *Vida feliz de un joven llamado Esteban* dans la version originale.

pourra récupérer son nom qu'après avoir traversé une série d'épreuves, dans une logique rappelant celle du rite de passage ou du voyage initiatique³¹.

Cette amputation symbolique ne concerne pas qu'Esteban et constitue un trait récurrent de la construction des personnages. À l'instar du narrateur, la plupart des immigrants qui racontent ici leur histoire ont été amenés à laisser à la frontière une partie d'eux-mêmes. Tous ont été forcés de se séparer de leurs proches et beaucoup savent que cette séparation sera permanente. Les exilés politiques colombiens vivent dans un monde où « la valeur de chacun était dans son passé, dans ce qui avait été fait, car à Gentilly, ce présent insipide encore plus opaque dans la mesure où il devait être considéré comme une aubaine, tous étaient égaux [...]. » (*SU*, 20) Saskia, Susi et Jung ont tous des formations professionnelles qui leur sont inutiles en sol français, ce qui les pousse à la prostitution ou à l'acceptation d'un travail bien au-dessous de leurs compétences. Pour chacun d'entre eux, le droit de cité ne s'acquiert à Paris qu'au prix d'un lourd tribut.

En somme, la vie dans la capitale française demande d'énormes sacrifices et n'offre à première vue que très peu de choses en retour. Esteban souligne néanmoins l'étrange pouvoir d'attraction de la ville, qui n'épargne pas non plus Sabrina et ses amis français :

ils me bombardèrent de questions sur la Colombie, sur mon arrivée à Paris, avides de partager leurs récriminations sur la difficulté d'y subsister, et surtout l'envie d'être ailleurs, là où le soleil brille et la vie est plus heureuse, un sujet sur lequel les Parisiens sont intarissables quand ils se réunissent, car c'est à ma

³¹ Pour l'anthropologue Arnold Van Gennep, les rites de passage sont généralement divisés en trois phases distinctes : rites de séparation (l'individu perd son statut et est séparé de sa communauté), rites de transition (l'individu est maintenu à l'écart de la communauté et se prépare à la réintégrer dans la nouvelle condition qui sera la sienne) et, finalement, rites d'agrégation (l'individu réintègre la communauté en affichant son nouveau statut). (Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage*, Chicago, The University of Chicago Press, 1972 [1960], p. 10.)

connaissance la seule ville que ses habitants rêvent de quitter tout en faisant l'impossible pour y rester. (*SU*, 291)

La plupart des personnages ont été attirés à Paris — ou leurrés par l'aura de la ville, comme on pourrait être tenté de le dire dans certains cas — pour diverses raisons : promesse d'un avenir plus brillant, ouverture de la ville sur le monde, meilleures conditions de vie, etc. Leur bagage culturel et les circonstances de leur immigration les rendent généralement peu sensibles au « mythe de Paris construit à partir de la littérature, de Sébastien Mercier à Restif de la Bretonne, de Balzac à Eugène Sue³² ». Le mythe auquel ils adhèrent — car il s'agit encore d'un mythe — est d'un autre ordre : la ville est pour eux une échappatoire, le signe d'un espoir. Esteban est sans doute un des seuls personnages à avoir été attiré par une vision plus « romantique » de la capitale, image elle aussi construite de toutes pièces : « pourquoi diable suis-je venu à Paris ? La réponse coula de source : parce que je veux écrire et que j'ai toujours cru, sans doute influencé par tant d'autres, qu'il n'y avait pas de meilleur endroit pour le faire. » (*SU*, 229) Dans tous les cas Paris est, pour reprendre l'expression de Régine Robin, « inséré dans un discours qui excède toujours sa réalité³³ ». Pourtant, même après avoir été douloureusement confrontés à cette réalité, Esteban et les siens *choisissent* de rester et font preuve d'une résilience impressionnante. C'est que la ville a toujours été pour eux le signe d'autre chose : en faisant de Paris le lieu de tous les possibles, ils maintiennent une illusion dont ils ont désespérément besoin et dont la disparition signerait leur défaite.

³² Régine Robin, *Le mal de Paris*, *op. cit.*, p. 48.

³³ *Ibid.*

Une écriture à plusieurs voix

L'arrivée d'un nouveau venu à Paris et sa volonté d'y faire sa place est sans doute aucun un motif familier et très couru dans la littérature prenant pour cadre la capitale française. Or, ni Esteban ni les autres membres des différents cercles hétéroclites d'oubliés et d'exclus qu'il fréquente ne se voient offrir les opportunités qui pourraient faire d'eux des ambitieux de la trempe, par exemple, d'Eugène de Rastignac³⁴. S'il fallait trouver un modèle sous la tutelle duquel placer le roman de Gamboa, il faudrait probablement plutôt aller voir du côté des *Lettres persanes* de Montesquieu. À la manière des Persans imaginés par l'auteur de *L'Esprit des lois*, Esteban et les autres personnages du roman sont amenés à faire une rude expérience de l'altérité, à porter un regard neuf sur Paris et ses habitants, regard qui les forcera également à se questionner sur la manière dont ils se perçoivent eux-mêmes. De plus, les Parisiens du *Syndrome d'Ulysse* sont, à quelques différences et exceptions près, les mêmes qui, au XVIII^e siècle, se demandaient : « comment peut-on être Persan?³⁵ », question qui en cache une autre : *comment peut-on n'être pas Parisien ?*

À ce Paris unique, possédant son récit historique propre et un discours cohérent et sur lui-même et sur l'autre, le roman de Gamboa oppose une forme qui, au contraire, favorise la multiplication des voix, des discours, des points de vue. En effet, si Esteban est le narrateur principal et si le récit central est celui de son arrivée à Paris, ce récit est parfois interrompu le temps d'un chapitre entier où la voix narrative est pour ainsi dire « prêtée » à un autre

³⁴ Si le regard qu'Esteban pose sur la ville après la scène du tirage au sort décrite précédemment rappelle le défi de Rastignac, ses projets d'avenir et les moyens dont il dispose pour les mener à terme sont bien plus modestes que ceux du héros balzacien.

³⁵ Montesquieu, *Lettres persanes*, Paris, Pocket, Coll. « Pocket Classiques », 1998, p. 73.

personnage, qui se confie à lui et lui raconte les raisons et circonstances de sa propre arrivée dans la capitale. Chacun de ces récits de vie propose un nouvel angle d'approche, un nouveau regard sur Paris qui vient se superposer à ceux déjà présentés. Pour Saskia, la prostituée roumaine, Paris est à la fois un Eldorado où un commis d'épicerie gagne plus qu'un professeur de Bucarest, et la ville des euphémismes délicats qui la dégoûtent, où une prostituée est une « assistante sexuelle » (SU, 117). Paula a été envoyée à Paris par sa mère, cette dernière étant convaincue qu'une personne cultivée doit parler français. Vivant elle-même dans le luxe, elle est probablement la seule connaissance d'Esteban pouvant se permettre de voir effectivement Paris comme « la ville des voluptés », et elle en profite allègrement tout en affichant de la compassion pour la situation difficile de son ami. Jung, plongeur aux *Goélands de Pyongyang* et collègue d'Esteban, a fui le régime communiste en Corée du Nord et n'espère qu'une chose : pouvoir ramener illégalement en France sa femme, tout en ignorant comment il pourra trouver les moyens de les faire vivre tous les deux dans cette ville avec son salaire misérable. Il a cependant de la ressource et prend bientôt des arrangements avec une organisation de criminels spécialisés dans le rapatriement d'immigrés illégaux, donnant ainsi à Esteban l'aperçu d'un Paris du crime organisé qui lui était jusqu'alors inconnu. À cette liste s'ajoutent encore les histoires de Gaston et Susi. Lui, professeur de philosophie français, est à la recherche de Néstor, son amant mystérieusement disparu. Elle, prostituée sénégalaise, pour envoyer de l'argent à sa famille offre ses services à ceux qui ont laissé dans son pays « leur langue et une structure coloniale fragile, des résidences luxueuses et des arcades grandioses. » (SU, 94-95)

Si ces récits complètent celui d'Esteban et présentent chaque fois la ville sous un aspect qui lui est inaccessible, chacune de ces interruptions et chacun de ces changements de

narrateur sont aussi l'amorce d'une intrigue secondaire, qui se poursuivra et s'entremêlera au récit central, une fois la narration reprise en charge par le personnage principal. La structure romanesque du *Syndrome d'Ulysse* se présente ainsi sous la forme d'un schéma arborescent où plusieurs récits de Paris, plusieurs romans potentiels, plusieurs genres littéraires se côtoient et s'entrecroisent. À la cohabitation de ces récits s'ajoute en effet celle de genres intercalaires qui proposent chacun un mode particulier de lecture de la ville. La présence de ces genres intercalaires constitue selon Bakhtine « l'une des formes les plus fondamentales et les plus importantes de l'introduction et de l'organisation du plurilinguisme dans le roman³⁶ », puisqu'ils possèdent leurs propres « formes verbales et sémantiques d'assimilation des divers aspects de la réalité³⁷ ». Les récits personnels d'Esteban et de Paula se rapprochent ainsi par certains aspects du roman d'apprentissage en mettant en scène une éducation sentimentale des personnages corrélée à leurs trajectoires sociales. Bien que les raisons de son arrivée à Paris soient différentes de celles de la plupart des fréquentations d'Esteban et que sa situation soit beaucoup plus aisée, ce voyage est aussi pour Paula l'occasion de découvrir une nouvelle facette d'elle-même, de reprendre le contrôle de sa vie et de s'émanciper des obligations et préjugés liés à l'existence qu'elle menait à Bogotà. Cette nouvelle vie l'amène à se sentir, selon ses propres termes, « meilleure, plus libre et plus sûre [d'elle]. » (*SU*, 228) Après avoir joué le

³⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011, p. 141. Rappelons que le concept de « plurilinguisme » employé par Bakhtine ne se rapporte pas qu'à la multiplicité des langues, mais, comme le souligne Isabelle Simoes Marques, « concerne aussi bien l'hétéroglossie ou diversité des langues, l'hétérophonie ou diversité des voix et l'hétérologie ou diversité des registres sociaux et des niveaux de langue ». Isabelle Simoes Marques, « Autour de la question du plurilinguisme littéraire », dans Laté Lawson-Hellu (dir.), « La textualisation des langues dans les écritures francophones », *Les Cahiers du GRELCEF*, n° 2, 2011, p. 231.

³⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 141.

rôle de tutrice libertine, initiant Esteban à tous les plaisirs et s'y adonnant elle-même sans réserve, elle finit par transférer son besoin d'érotisme vers la poésie :

En lisant des poèmes, j'ai découvert que les mots contiennent une grande sensualité, ils me donnent beaucoup de plaisir, me stabilisent et me lavent l'esprit des débordements de cette Paula nocturne qui d'ailleurs commence à se calmer [...] j'ai accédé à la poésie par le sexe, ça tu le sais, le sexe a été mon chemin, grâce à lui j'apprends à mener ma propre vie, tu l'as compris ? (*SU*, 260-261)

L'enquête que mènent le héros et Gaston pour retrouver Néstor, l'amant de ce dernier, relève presque quant à elle du genre policier. Cette enquête à la fois tragique et inhabituelle — où il ne manque que de vrais policiers puisque, Néstor étant un immigrant sans papiers, il est hors de question de prévenir les autorités de sa disparition — permet de mettre en relief certains des aspects de la vie parisienne déjà soulevés : violence, impossibilité de s'en remettre aux forces de l'ordre, représentation du sans-papiers comme un spectre inexistant aux yeux de l'état, etc. Cette exploitation du genre est partie intégrante du processus de captation et de réinterprétation des signes d'un discours ambiant dans lequel baignent les personnages et qui caractérise la ville. Cela permet notamment de mettre en scène et d'exploiter certains stéréotypes, non sans un appréciable effet comique pour qui est en mesure de goûter l'humour caustique qui se dégage de ces passages. Lorsqu'on lui demande par deux fois avec suspicion, devant les questions qu'il pose à différentes personnes dans le cadre de son enquête pour retrouver Néstor, s'il est de la police, Esteban répond invariablement : « non, je suis colombien » (*SU*, 162) ou « vous ne voyez pas que je suis colombien ? » (*SU*, 198) Dans l'esprit des personnes interrogées, les termes « policier » et « colombien » sont *bien sûr* mutuellement exclusifs, de sorte que ses interlocuteurs se trouvent chaque fois immédiatement rassurés.

Ces passages soulignent un des aspects les plus importants de la conception bakhtinienne du langage, à savoir le rapport de polémique larvée qu'entretient tout énoncé avec ceux qui l'entourent et le précèdent. Pour Bakhtine, « ce ne sont pas des mots que nous prononçons ou entendons, ce sont des vérités ou des mensonges, des choses bonnes ou mauvaises, importantes ou triviales, agréables ou désagréables, etc. Le mot est toujours chargé d'un contenu ou d'un sens idéologique ou événementiel³⁸. » L'utilisation particulière que fait Esteban du terme « colombien » dans le but d'obtenir les informations qu'il cherche montre bien qu'il comprend parfaitement le réseau de sens dans lequel il s'inscrit pour ses interlocuteurs (et qui n'est évidemment pas le même que pour lui) : il s'agit là en quelque sorte d'une utilisation rhétorique de la polysémie inhérente au langage.

Cette polysémie s'applique aussi au motif de la *chambrita*, terme que le narrateur utilise systématiquement pour décrire son minuscule appartement et qui est connoté de manières différentes selon le contexte. Au tout début du récit, alors qu'il est hébergé par un couple d'amis le temps de trouver un endroit où loger, Esteban déclare « [qu']il est malsain de dormir trop longtemps sur les canapés ou les tapis des autres » et que « chacun a besoin d'une chambre à soi, comme l'écrivait Virginia Woolf, d'un endroit à l'abri des regards et des conversations, où on puisse pleurer ou se couper les veines en toute liberté. » (*SU*, 27) La *chambrita* est à la fois, dans cet extrait, un sanctuaire permettant de se mettre à l'abri du monde et le lieu d'une solitude étouffante. La possibilité d'y pleurer ou de s'y suicider en paix

³⁸ Mikhaïl Bakhtine (V.N. Volochinov), *Le marxisme dans la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Minuit, 1977, p. 102-103.

indique sans doute qu'on y est libre d'y faire ce qu'on veut, qu'on y jouit de plus d'intimité et d'autonomie qu'en vivant au crochet des autres, mais souligne en même temps un puissant sentiment d'isolation et d'indifférence générale. En effet, Esteban évoque ailleurs la « solitude inconfortable et stérile à laquelle semblait [le] condamner [sa] *chambrita* de la rue Dulud [...] ». » (SU, 52)

Le portrait change lors de la première visite de Susi chez lui. Non seulement ne repart-elle pas en claquant la porte, comme Esteban le craignait, à la vue de la chambre miteuse, elle passe même la nuit avec lui et, le lendemain, prépare à dîner avec les maigres provisions (principalement des conserves) qu'il possède : « elle m'a réveillé pour me dire ça y est, à table. J'ai jeté un coup d'œil, j'étais ébahi. Elle avait préparé du riz dans une petite casserole et chauffé la viande à part avec des haricots. Sur la table, il y avait deux assiettes avec des couverts et des verres, un vrai repas. » (SU, 91) Avec la présence de Susi (et, plus tard, avec celle de Saskia ou de Victoria), la *chambrita* cesse d'être un symbole d'isolement pour devenir un lieu où l'on s'adonne aux activités de la vie ordinaire : discuter, passer le temps avec des proches, cuisiner ou faire l'amour. L'ébahissement d'Esteban devant le dîner préparé par son amie n'est pas dû qu'aux prouesses culinaires de cette dernière, mais aussi à tout ce qui, en dehors de la nourriture elle-même, contribue à faire de l'occasion un « vrai repas » — pour la première fois, la *chambrita* d'Esteban ressemble à quelque chose comme un « chez soi ». Tour à tour refuge ou environnement hostile, « cachot de torture » (SU, 66) ou espace de vie, lieu d'isolement ou de socialisation, le motif de la *chambrita* est investi de connotations et de sens multiples et se présente comme une synecdoque de la ville elle-même, dont l'expérience des personnages révèle les différentes facettes.

La place importante qu'accorde le roman aux personnages secondaires a également pour effet de nuancer le point de vue unique d'Esteban et de créer un espace pour que s'accomplisse un travail sur la polysémie de certains termes du langage courant. Par exemple, les mots « privilège » ou « privilégié »³⁹ reviennent à de nombreuses reprises dans le texte et, selon celui qui les prononce, sont investis de sens différents, de nuances particulières. Pour Esteban, on l'a vu, *vivre* (par opposition à *survivre*) à Paris est un privilège inaccessible qu'il voudrait bien se voir accorder. Son amie Susi, la prostituée sénégalaise, ne manque pas de le confronter à ce sujet en comparant leurs vies respectives : « Tu es un privilégié, reconnais-le, et je répondis ça va, Susi, je le reconnais, même si le mot "privilégié" a un drôle de son à mes oreilles quand je vois la vie que je mène [...]. » (*SU*, 207) Lorsqu'elle lui suggère avec colère de se pencher à sa fenêtre et de regarder « la vie de la rue » (*SU*, 207), il retient une autre formulation potentiellement blessante qui souligne le fossé qui les sépare : « mais Susi, je lui dis, ma fenêtre ne donne pas sur la rue (en fait, je voulais dire "ma fenêtre ne donne *même pas* sur la rue"). » (*SU*, 207, les italiques sont dans le texte) D'une manière semblable, Saskia, prostituée elle aussi et immigrée illégale, parle de son « voyage » en France et Susi évoque la peur de la jeune femme de perdre « ce qu'elle a construit » (*SU*, 206) si elle retourne en Roumanie sans pouvoir revenir par la suite. Il est important de noter la charge contenue dans les mots employés ici au sujet de Saskia en ce qu'elle est caractéristique du travail effectué tout au long du roman sur la signification des expressions utilisées. Ce qu'elle nomme simplement son « voyage », à savoir le récit de son arrivée en France, est précédemment raconté par la jeune Roumaine dans des termes qui laissent entendre que l'expérience a été des plus

³⁹ « *privilegiado* » et ses différentes formes dans le texte original.

traumatisantes. De la même manière, l'expression « ce qu'elle a construit », qui renvoie à son travail de prostituée et à la vie qu'elle mène à Paris, diffère grandement de ce qu'Esteban lui-même cherche à construire. En plus de multiplier les angles d'approche et les points de vue sur Paris et le monde en général, ces rencontres et ces confrontations avec l'autre amènent Esteban à prendre conscience avec plus d'acuité de sa propre situation et des relatifs privilèges dont il jouit déjà par rapport à certaines de ses connaissances : il possède des papiers, n'a pas à trembler à chaque contrôle d'identité et peut retourner à Bogotá quand il le souhaite.

La rencontre de deux univers : un cours d'espagnol

Ainsi la ville est divisée sur le plan social en différents mondes relativement clos, correspondant chacun à une lecture et à une pratique particulière de l'espace urbain. Ces mondes n'ont que de rares et épisodiques contacts les uns avec les autres et, bien que l'ensemble du récit se déroule à Paris, il ne met en scène que très peu de Français d'origine. De plus, Gaston, le seul Français — mis à part Sabrina — appelé à jouer un rôle important et à apparaître de nombreuses fois dans le cadre de la narration, est lui-même un marginal : professeur de philosophie solitaire, communiste et homosexuel, il mène l'enquête avec Esteban pour retrouver la trace d'un immigré illégal disparu. Il arrive cependant que ces univers se rencontrent et, lorsqu'ils le font, c'est souvent sous le signe d'un profond malaise. Les deux professeurs d'espagnol et collègues du narrateur qui sont décrits dans l'incipit pourraient, comme lui, sauver les apparences sur certains points : Esteban a encore des couleurs aux joues, un des enseignants est obèse (« il était surprenant qu'un homme aussi gros puisse être aussi pauvre » (*SU*, 14)) et l'autre est « toujours sur son trente et un » (*SU*, 13). Toutefois, c'est

le contraste avec leurs élèves plus aisés qui « dévoile » les choses et fait ressortir leurs « teints cirieux dans [leurs] vestes rapiécées » (*SU*, 14).

Même lorsque les univers se croisent et que l'écart entre eux semble s'atténuer, l'impossibilité d'une communication réelle empêche tout rapprochement. L'un des passages les plus riches à cet égard est celui qui relate un des cours d'espagnol donné par Esteban à deux étudiants français, Mlle Gellert et M. Lecompte, appelés à s'expatrier en Amérique du Sud dans le cadre de leur travail. Esteban est absolument incapable de s'intéresser aux « problèmes » auxquels font face ses élèves — comprendre ici : « mon chien pourra-t-il s'adapter à la cuisine chilienne? » ou « mes chats supporteront-ils l'atmosphère de Caracas? ». Il est sans cesse ramené vers ses préoccupations personnelles — le manque d'argent, le sexe, ses habits usés — puisque tout dans ces rencontres lui rappelle que, d'une certaine manière, il ne vit pas dans la même ville que ses étudiants. Ces dialogues mettent ainsi en évidence sa situation précaire. Il compare sa tenue avec celle de Mlle Gellert et, avec une ironie consommée, manifeste « un intérêt redoublé pour la sensibilité des chats [de Mlle Gellert] et pour le golden retriever [de M. Lecompte] » (*SU*, 128) en pensant à sa douche matinale à la piscine municipale. Le fait d'imaginer, pendant qu'elle parle, Mlle Gellert « nue, jambes très écartées ou bien les fesses en l'air » (*SU*, 128) est également une façon d'abattre la barrière symbolique qui se dresse entre eux.

D'un autre côté, ses élèves ont aussi leur propre conception de la ville dans laquelle ils vivent, tout comme des métropoles sud-américaines dans lesquelles ils sont appelés à aller travailler. Si leur mode de vie et leur conception du monde sont inaccessibles au narrateur, la même chose se passe dans l'autre sens : ils n'ont pas accès à sa réalité, et le peu qu'ils en voient leur inspire au mieux de l'indifférence, au pire du mépris. Esteban souligne d'ailleurs que ce

genre d'enseignement exige du tact, car ceux qui le reçoivent « sont peu habitués à ce qu'un individu de basse condition les contredise ou les corrige. » (*SU*, 128) Le rapport « classique » entre l'étudiant et le professeur est ici inversé. Bien que ce soit lui qui possède le savoir (autant le savoir linguistique que la connaissance réelle des pays et des villes où se rendront ses étudiants, qui en ont une vision stéréotypée), Esteban est traité avec hauteur — sans doute parce qu'il vient de loin et qu'il est effectivement « de basse condition », mais aussi en raison de la nature de l'échange. En effet, ses élèves n'apprennent pas l'espagnol dans le but d'élargir leurs horizons (autres que financiers) ou pour s'ouvrir à une autre culture. L'échange en cours est très limité et purement fonctionnel : il s'agit d'apprendre au minimum la langue de l'autre pour être capable, somme toute, de se faire comprendre par leur « armada de serviteurs » (*SU*, 127) lorsqu'ils iront jouer les roitelets en Amérique du sud.

Ces moments de rencontre, si peu nombreux soient-ils, permettent d'aborder de front, de comparer et d'éclairer l'une par l'autre, sur un mode ironique, les différentes conceptions du monde, les lectures respectives des signes et codes de la vie sociale plus ou moins antagonistes ou plus ou moins complémentaires présentes dans le roman, lequel permet ainsi à plusieurs discours de se faire entendre à la fois. En exil à Paris, Esteban enseigne sa langue à des gens qui seront eux-mêmes appelés à « s'exiler » loin de leur patrie pour gagner le continent d'où il vient. Mais il va de soi que les conditions de ces exils sont on ne peut plus différentes. Alors que le narrateur est forcé de s'adapter à une ville étrangère et de connaître une douloureuse expérience de l'altérité, il remarque que ses étudiants en voyage à Santiago ou Caracas verront au contraire leur environnement s'adapter à leurs besoins et trouveront dans leur ville d'accueil villas, conseillers et serviteurs : « ils décrivaient en détail les villas somptueuses, les avantages salariaux et les deux billets annuels en classe affaire dont ils bénéficieraient pour compenser

l'éloignement de leurs vies parfaites et l'inconvénient de travailler si loin, à la périphérie de la civilisation. » (*SU*, 127) Les entreprises pour lesquelles ils travaillent cherchent en somme à présenter leur mutation sous un angle intéressant en rendant (artificiellement et selon des critères douteux) Santiago ou Caracas *encore mieux* que le Paris dans lequel ils vivent — et qui est fort différent de celui de leur professeur d'espagnol.

Cette scène est un bon exemple de la manière dont la polyphonie vient s'insérer au sein même de la structure phrastique dans le roman. Les propos des étudiants y sont toujours rapportés sous forme indirecte par le narrateur et la structure de la phrase fait résonner plusieurs « voix », plusieurs discours au sein d'un même énoncé : d'une part le discours indirect de Mlle Gellert et M. Lecompte, rapporté par le narrateur Esteban (« ils décrivaient en détail les villas somptueuses [...] ») et d'autre part, en sourdine, le commentaire ironique de ce dernier sur la « perfection » (à leurs yeux) de leurs vies parisiennes et leur vision (dégradante) de ce qui leur est étranger.

Le passage qui concerne les inquiétudes de Mlle Gellert et de M. Lecompte pour leurs animaux de compagnie est à lire sur plusieurs plans. Il fait d'abord écho à une des premières phrases du roman déjà citée dans ce chapitre, qui insinue qu'à Paris, « les insectes et les rats » vivent mieux que les immigrants, étrangers et autres infortunés. En utilisant toujours un discours indirect chargé d'ironie, le narrateur pose le même constat en ce qui concerne la présence « dans ces pays de ténèbres » — comprendre : l'Amérique du Sud — de chiens qui vivent « mieux que ne vivent [...] beaucoup de Latino-Américains » (*SU*, 127). Puis, passant dans la même phrase au discours direct cette fois-ci, il ajoute, parlant du Golden Retriever de M. Lecompte : « Je pressens même, monsieur Lecompte, qu'à l'inverse de ce que vous imaginez, la tristesse le gagnera le jour où il reviendra en France, car là-bas il aura un domestique

entièrement dévoué à sa personne et il disposera d'un jardin immense, je vous assure » (*SU*, 127). Ce changement de registre, ce commentaire qui renvoie au désagrément de quitter une « vie parfaite » à Paris et l'inquiétude étrange de M. Lecompte qui craint que son chien s'adapte mal à la cuisine chilienne conduisent à comprendre que le véritable sujet de la conversation n'est pas le Golden Retriever, mais bien M. Lecompte lui-même. En somme, il peut être rassuré, il ne perdra pas les avantages et privilèges que lui confère son statut d'homme aisé dans la « ville des voluptés » et en acquerra même de bien plus considérables. Une autre intervention, de Mlle Gellert cette fois-ci, soulève la question du rapport à l'altérité des Parisiens :

Mlle Gellert, très attentive et soucieuse, dit qu'elle avait deux chats, mais qu'elle ne pensait pas les emmener à Caracas, certes les chats pouvaient tout supporter, mais la chaleur et la pollution pourraient rendre fous ses petits minets, elle préférerait donc les laisser chez sa mère [...] ce qui paraissait plutôt sage, vous ne croyez pas? (*SU*, 112-113)

Si les chats peuvent tout supporter mais qu'ils ne sauraient s'acclimater à la vie à Caracas, c'est donc que Mlle Gellert considère que cette vie est au-delà, précisément, de tout ce qui est supportable. Le commentaire ironique du narrateur (« ce qui paraissait plutôt sage, vous ne croyez pas? »), toujours au sein de la même phrase, prend la forme d'un aparté qui met à distance le discours rapporté et en souligne le caractère à la fois déshumanisant et stéréotypé : Mlle Gellert s'inquiète pour ses chats sans même une pensée pour les milliers d'hommes et de femmes qui habitent Caracas dans des conditions qu'elle imagine pourtant insupportables. Cette méconnaissance et cette incompréhension totale de ce qui est autre rapproche à nouveau les Parisiens de Montesquieu de ceux du *Syndrome d'Ulysse*, qui se demandent cette fois : *comment peut-on être Sud-Américain ?*

Représentations métaphoriques et intertextuelles

Si l'entremêlement et la superposition de voix narratives, de discours et de récits de vie contribuent dans l'ensemble du roman à l'élaboration d'une esthétique polyphonique, la présence marquée de l'intertextualité intensifie encore ce phénomène et permet de mettre en lumière certains aspects de Paris par le biais de représentations métaphoriques. Nous entendons ici le terme « intertextualité » dans l'acception proposée par Gérard Genette, à savoir : « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement parlant et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre⁴⁰ », que cette présence se manifeste par la citation, l'allusion, le plagiat, etc.

La littérature est fréquemment sollicitée tout au long du récit : venu à Paris dans le but de poursuivre l'écriture d'un roman qu'il avait laissé en chantier, Esteban prépare une thèse de doctorat à la Sorbonne sur l'œuvre de José Lezama Lima et fait la rencontre de nombreux écrivains (Julio Ramón Ribeyro, Mohammed Khaïr-Eddine, Juan Goytisolo, Abdelwahab Meddeb et quelques autres). Rien de surprenant, vu ce contexte, dans l'abondance de références intertextuelles, références qui prennent le plus souvent la forme d'une mention du titre de tel ouvrage ou du nom de tel auteur dans le cadre d'une conversation ou d'une digression du narrateur. Les référents culturels et littéraires des personnages sont des plus divers et la littérature se présente dans de tels passages comme un important moyen de socialisation et d'échange entre les cultures, sorte de pierre de Rosette. Constatant que Salim et certains de ses amis du Maghreb ou du Moyen-Orient connaissent très bien les auteurs sud-

⁴⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982, p. 8.

américains et sont ainsi en mesure d'échanger avec lui et de partager ses intérêts, Esteban regrette à plusieurs reprises son ignorance de la culture et de la littérature arabes (SU, 36, 83, 214). La lecture de certaines œuvres a de plus le pouvoir de changer complètement le rapport au monde de deux personnages : Paula remplace le sexe par la poésie après avoir lu les *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs et Salim est obsédé par un roman de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, au point « [d']organis[er] sa vie en fonction de lui [...] » (SU, 37)

Le jeune Marocain explique à son ami qu'il a, à l'instar du personnage principal du roman de Marechal, « écrit un *Cahier aux couvertures bleues* » et a fait « [son] propre *Voyage à l'obscur cité de Cacodelphie* » (SU, 385) en « suivant le fil du livre, ce voyage d'Ulysse autour d'une ville qui a un miroir ou un double souterrain, la cité infernale, et qui devient une cité aliénée [...] » (SU, 385-386) *Voyage à l'obscur cité de Cacodelphie* est le titre de la septième et dernière partie d'*Adán Buenosayres*, un journal dans lequel Adán relate sa descente dantesque à Cacodelphie, vis-à-vis infernal de Calidelphie : « ces deux villes sont réunies en une seule. Ou, plus exactement, elles constituent les deux aspects d'une même ville. Et cette Cité, visible seulement aux yeux de l'intellect, est une contrepartie de la Buenos Aires visible⁴¹ ». C'est dans les égouts de Paris qu'a lieu le voyage de Salim, en compagnie d'un étrange Virgile algérien chargé, avec son équipe, d'écumer les réseaux souterrains pour y ramasser ce que les Parisiens y jettent : « des armes à feu ou des couteaux qu'ils remettent aussitôt à la police et qui sont souvent liés à des crimes, ou bien des bijoux » (SU, 386), parfois même « des bouts humains, doigts, mains, pieds entiers [...] » (SU, 387) Durant ces

⁴¹ Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Paris, Grasset, 2014, p. 384.

patrouilles, ils « imaginent par leurs repérages où ils seraient s'ils étaient à la surface, une église, le Ritz ou la rue des putes et les sex-shops de Saint-Denis. » (SU, 386) Cette aventure souterraine, qui recrée à sa manière les descentes d'*Adán Buenosayres* et de l'*Enfer* de Dante dans des mondes parallèles, ainsi que la célèbre visite des égouts par Jean Valjean dans *Les Misérables*, permet à Salim d'explorer une « zone de la réalité où les contraires sont vécus concrètement, où vont échouer le vomi et les excréments de ces belles femmes et de ces dandys qui, en haut, dans la ville solaire, incarnent les idéaux du monde [...]» (SU, 387)

Tout ce passage, avec ses références à Dante et au roman de Marechal, ne se rapporte pas qu'aux seuls égouts de Paris. Ceux-ci y jouent avant tout un rôle allégorique et renforcent explicitement l'idée d'une « ville des voluptés peuplée de gens prospères » qui posséderait un double infernal et caché. Les habitants de cette « Cacodelphie » y sont confinés, ne peuvent atteindre la « ville solaire » qui se trouve au-dessus d'eux et doivent se contenter d'imaginer où ils se trouveraient s'ils y avaient accès : le Ritz (symbole de luxe), l'église (symbole de salut qui s'oppose à l'enfer dans lequel ils évoluent), de même que la « rue des putes et les sex-shops de Saint-Denis » (reliés aux plaisirs) sont ici des métaphores lourdes de sens. Les armes à feu, les couteaux et les « bouts humains » que les patrouilleurs remettent aux policiers signalent le caractère interlope de cette ville dans la ville, son aspect inquiétant et dangereux. Les références intertextuelles à Cacodelphie (le cloaque infernal) et Calidelphie (la ville solaire) dessinent le portrait d'un Paris à plusieurs facettes, rendu intelligible par le biais d'une représentation métaphorique qui ferait en quelque sorte surgir « l'inconscient » de la ville, son « miroir enterré » (SU, 387).

Lors de leurs ébats amoureux, Paula confie à son amant qu'elle a nommé son sexe « Jeanne la folle » et insiste pour qu'Esteban baptise également le sien, ce qu'il fait, lui donnant le nom d'Holopherne. Personnage biblique figurant dans le livre de Judith, Holopherne est un général assyrien qui, sous les ordres de Nabuchodonosor, conquiert et ravage une grande partie du Moyen-Orient avant d'être séduit par Judith, qui le décapite pour sauver la ville de Béthulie. Si le choix d'Esteban est étrange et peut sembler de mauvaise augure, il souligne on ne peut plus clairement le rôle de conquête symbolique de la ville que joue la sexualité dans l'économie du récit et le contexte de lutte (contre le désespoir ou pour une reconnaissance de statut) dans lequel elle s'inscrit.

La mort d'Holopherne dans sa tentative de prendre Béthulie (et donc l'échec de son projet d'assujettissement de la ville) met en évidence l'impasse finale à laquelle mène cette conception d'un érotisme conquérant : il ne s'agit jamais au bout du compte que d'une tentative de compensation signalant l'aliénation de l'individu, et non pas d'un acte d'affranchissement. Le motif de la décapitation rappelle également le lien entre *Éros* et *Thanatos*, toujours présent et bien résumé dans un extrait déjà cité où il est question, pour ces « fantômes » que sont les personnages, « d'imiter les gestes de la vie » (*SU*, 90) — formulation suggérant qu'ils ne sont pas réellement vivants — par la recherche des plaisirs (principalement charnels). Une autre référence intertextuelle vient renforcer ce lien : la chanson *Killing me softly*, des Fugees, entendue à deux reprises dans des discothèques (*SU*, 88, 113), chaque fois dans des moments chargés d'une forte tension érotique. L'érotisme est donc une réponse, un moyen de défense des personnages face à une ville qui les « tue doucement » (on pourrait dire : « à petit feu », en une manière de mauvaise « petite mort » envers laquelle le plaisir physique charnel agit comme une compensation par substitution) comme en témoigne le destin de Jung, gravement

atteint du syndrome qui donne son titre au roman. Incapable de supporter plus longtemps le stress et l'angoisse quotidiens que sa situation d'immigré illégal et sa condition misérable le forcent à vivre, il finit par se défenestrer peu de temps avant l'arrivée en France de sa femme qu'il n'avait plus revue depuis des années.

En guise de conclusion : Ulysse(s) échoué(s) à Paris

Si le nom d'Ulysse figure dans le titre du roman, il renvoie plus directement au « syndrome de l'immigrant » décrit par Achotegui qu'au protagoniste de l'*Odyssée*. Ce dernier est bien évoqué à deux reprises⁴², mais ces clin d'œil permettent difficilement à eux seuls un développement de quelque intérêt. Les personnages du roman présentent toutefois un grand nombre de similitudes avec le héros homérique, similitudes qui se rapportent toutes à la relation qu'ils entretiennent avec Paris et qui mettent en relief différents modes de l'inscription du social dans le texte soulevés dans le cadre de ce chapitre.

Si leurs conditions particulières rendent généralement indésirable, dangereux ou impossible un éventuel retour à leur Ithaque, les personnages du *Syndrome d'Ulysse* sont tous habités par des liens qui les rattachent à leur pays ou à leur ville d'origine et qui font de leur exil un fardeau difficile à supporter. La famille de Susi et celle de Salim sont restées en Afrique, la femme de Jung est prisonnière en Corée du Nord et Saskia ne va pas voir son père mourant à Bucarest de peur de ne pouvoir traverser la frontière pour revenir en France. Leur

⁴² Salim y fait référence lorsqu'il relate son exploration des égouts en comparant Ulysse au protagoniste d'*Adán Buenosayres* (« ce voyage d'Ulysse autour d'une ville qui a un miroir ou un double souterrain » (*SU*, 385)) et Esteban renvoie au héros pour décrire le physique de Kosta, un personnage très secondaire, « mélange de discobole et d'Ulysse navigateur » (*SU*, 225).

odyssée parisienne se déroule, comme celle d'Ulysse, dans un lieu en marge du monde, que Corinne Jouanno désigne comme « l'espace du non-être », « un univers étrange, qui s'est refermé sur lui comme un piège⁴³ ». Relégués dans des quartiers déglingués ou des lieux fermés, hors de vue (égouts, plonge de restaurant, appartement sans fenêtre, etc.), ils deviennent en quelque sorte invisibles, habitent un « espace du non-être » dans une cité où « rien, ou presque, n'a été prévu pour eux ». Cette ville hors de portée du Paris « solaire » dans laquelle ils évoluent est elle aussi « un monde où l'on n'a pas grand espoir du retour, quand une fois les vents vous y ont égaré⁴⁴ », tout semblant avoir été mis en place pour empêcher la mobilité sociale des oubliés et des exclus.

À l'instar d'Ulysse, qui se voit forcé à quelques reprises d'abandonner son identité pour des raisons de survie — les plus célèbres de ces épisodes sont sans doute celui de la grotte du cyclope Polyphème, où le héros se fait appeler « Personne », et celui du retour à Ithaque, où il doit revêtir les habits d'un mendiant et endurer sans broncher toutes sortes d'humiliations afin d'éviter d'attirer l'attention —, Esteban et les siens laissent tous à la frontière une partie d'eux-mêmes. Leur vie à Paris les force à abandonner leur famille, leur profession, leur nom ou leur dignité, à tâcher de se fondre dans l'ombre pour éviter les problèmes ou les questions et à devenir eux aussi, petit à petit, « personne ».

Enfin, comme le remarque Pietro Pucci, « l'homme de l'*Odyssee* vit sous l'emprise de la nécessité et donc sous les effets fantasmatiques et troublants du ventre : sans cesse, il revient aux plaisirs familiers [...], lutte constamment pour remplir son ventre et perd tout, car il

⁴³ Corinne Jouanno, *Ulysse. Odyssée d'un personnage d'Homère à Joyce*, Paris, Ellipses, 2013.

⁴⁴ *Odyssée*, III, 318-322.

obéit à un maître dont les ordres sont incohérents, déplacés et sans référent.⁴⁵ » Esteban est lui-même constamment affamé, la recherche de nourriture est pour lui une préoccupation de tous les jours et ce qu'il ingère est systématiquement décrit en détail et souvent avec la plus grande satisfaction, tout comme les banquets auxquels prend part Ulysse après de longues périodes de privation. Mais le motif du *gastēr* (ventre), qui caractérise le héros homérique, ne renvoie pas qu'au besoin de se sustenter et désigne « aussi bien la faim que la satiété, le manque que la plénitude, les besoins sexuels et le risque suicidaire : autant dire Éros et Thanatos.⁴⁶ » Poussés par leur *gastēr*, les personnages mis en scène par Gamboa cherchent par tous les moyens à combler un manque, à compenser une situation peu enviable en revenant eux aussi sans cesse aux « plaisirs familiers » (nourriture, alcool, drogues, sexe, etc.), à ce qui est susceptible en somme de leur prouver qu'ils sont, envers et contre tout, encore en vie.

Chacun d'entre eux est ainsi à sa manière un Ulysse moderne qui, loin de chez lui et confronté à un environnement hostile, est amené à faire une radicale expérience de l'altérité. Si Charybde et Scylla sont remplacés par une cité qui engloutit corps et biens les voyageurs imprudents et si les luttes quotidiennes pour la survie se substituent aux combats épiques, l'enjeu du voyage reste *mutatis mutandis* le même : retrouver sa place dans le monde.

En somme, le Paris de Gamboa se présente certes comme une « ville des possibles », mais surtout comme la ville de la rupture et de l'exclusion, où ceux qui « sont entrés par la porte de service » se voient en fait relégués dans la marge, dévalorisés et dans la quasi-

⁴⁵ Pietro Pucci, *Ulysse Polutropos. Lectures intertextuelles de l'Illiade et de l'Odyssée*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. «cahiers de philologie», 1995, p. 253

⁴⁶ *Ibid.*

impossibilité d'améliorer leur sort. Face à ce rejet, certains se replient sur l'érotisme et la sexualité, qui leur prouvent leur propre humanité ou leur permettent d'abattre, du moins symboliquement, la distance qui les sépare de ceux qui contribuent à leur marginalisation. Pour Esteban, cet aspect de son odyssée parisienne se présente non pas comme un récit « d'intégration », mais comme une difficile éducation sentimentale dont il fait le pari qu'elle lui rendra finalement le contrôle de sa vie et de laquelle il sortira grandi. Dans son ensemble, et malgré un tableau souvent pessimiste de l'existence dans la ville lumière, *Le syndrome d'Ulysse* laisse entrevoir, grâce à une ouverture à la polyphonie passant par l'enchevêtrement des récits de vie, par un travail sur la polysémie de certains termes clés et par la multiplication des voix narratives et des points de vue sur le monde, une alternative à une conception monolithique du vivre-ensemble où *l'autre*, l'étranger, ne peut être qu'un objet à assimiler ou à repousser.

Chapitre 2

***Black Bazar* : la ville comme espace de discours**

Un peu plus d'une dizaine d'années après la publication de *Bleu blanc rouge* (1998), Alain Mabanckou revisite avec *Black Bazar* (2009) plusieurs thèmes centraux de son premier roman : la condition des immigrants africains à Paris, le milieu de la Sape (Société des ambianceurs et des personnes élégantes), les difficultés de l'exil et le rapport au pays natal. Toutefois, tandis que *Bleu blanc rouge* mettait en scène la vie à Paris d'un groupe relativement homogène de jeunes sapeurs congolais, la palette de personnages de *Black Bazar* présente un portrait beaucoup plus diversifié des différentes facettes de la communauté noire de France. Le ton général de l'œuvre est également fort différent : là où le premier roman présentait la forme d'un drame fondé sur un récit initiatique raté, *Black Bazar* propose une intrigue à première vue plus légère, à la limite du burlesque.

La narration du récit est prise en charge par Fessologue, un sapeur congolais dont le surnom reflète la passion qu'il entretient pour l'étude de ce qu'il nomme la « face B » des femmes, activité qu'il élève au rang de véritable science. S'étant mis à l'écriture après que sa compagne, Couleur d'origine, l'a quitté pour aller vivre au Congo avec leur fille et un joueur de tam-tam surnommé l'Hybride, il rapporte dans son journal les événements de sa vie. Ses discussions avec les « potes du *Jip's* » — un bar afro-cubain du 1^{er} arrondissement —, les circonstances de son arrivée à Paris quinze ans plus tôt avec de faux papiers, certains épisodes de sa jeunesse au Congo, de même que sa rencontre et les raisons de sa rupture avec Couleur d'Origine sont tous consignés dans ce tapuscrit auquel il donne le titre de *Black Bazar*. La

narration de ces événements est entrecoupée de nombreuses digressions sur la Sape, le « trou de la sécu », les habitudes et les conditions de vie des habitants de Château-Rouge et Château-d'Eau ou l'art de lire le tempérament des femmes grâce à l'observation méticuleuse de leur « face B ». Il fera aussi la rencontre de Sarah, une peintre franco-belge qui l'initiera au jazz et dont il tombera amoureux. Sur le plan de la structure d'ensemble, le récit a tout d'un désordre maîtrisé, cherchant à mimer le cours imprévisible des aléas de la vie. Par le biais de nombreuses analepses, il va et vient entre différents moments du passé du narrateur, lesquels ne s'ordonnent que par la mise en scène du temps de l'écriture du journal lui-même. Cette durée diaristique s'étend du moment où Fessologue acquiert sa machine à écrire après sa rupture avec Couleur d'Origine jusqu'au moment où il met le point final à son récit, un an et demi après sa rencontre avec Sarah.

Après s'être attachée à décrire la manière dont l'exclusion des communautés qui y sont décrites est thématifiée dans le roman, l'analyse qui suit cherchera à montrer comment la « réussite » des individus qui évoluent dans ces communautés est tributaire de leur maîtrise des signes et des codes de la vie sociale environnante. Il s'agira ensuite d'expliquer comment cette maîtrise est reliée à un lot de pratiques mimétiques au sein duquel la sape joue un rôle singulier. La seconde partie de l'analyse s'intéressera quant à elle à l'économie des discours externes convoqués par l'écriture et à la manière dont se met en place une esthétique romanesque polyphonique.

Un Paris sans Parisiens

Si les Français « de souche » étaient relativement rares dans *Le syndrome d'Ulysse* de Santiago Gamboa, ils sont pratiquement absents dans *Black Bazar*. Ce n'est pas qu'on ne fasse pas allusion à eux : on les voit à la télévision, il est souvent question des femmes blanches ou de la police que les marchands « à la sauvette » des quartiers de Château-Rouge ou Château-d'Eau doivent éviter et le texte fourmille d'allusions aux Parisiens ou aux Français en général comme « groupe ». Mais s'ils existent comme groupe, comme « caractéristique du monde » dans lequel évoluent les personnages, il n'est aucun personnage français et blanc de quelque importance dans le roman à l'exception de Sarah, seconde compagne de Fessologue, qui ne fait son apparition que vers la fin du récit.

La structure narrative même du roman introduit ainsi une scission extrêmement marquée : les contacts entre la communauté noire (immigrante ou non) et le reste des Parisiens sont presque inexistantes. Le seul Paris qui se donne réellement à voir ici, le seul qui soit décrit en détail est, comme le note Régine Robin, le « Paris "négraille" du haut du 18^e arrondissement⁴⁷ ». Tout le reste contribue habituellement à souligner les séparations culturelles ou la rareté des contacts (Fessologue regrette l'absence de manioc au restaurant Au Pied de Cochon « parce qu'un porc sans manioc c'est quand même un sacrilège » (*BB*, 82) et, même lorsqu'ils sortent dans le premier arrondissement, c'est toujours au bar afro-cubain le Jip's que Fessologue et ses camarades se rencontrent) ou ne se donne à voir qu'à travers les symboles les plus clichés. Ainsi, la « touche personnelle » de Fessologue consiste par exemple

⁴⁷ Régine Robin, *Le mal de Paris*, *op. cit.*, p. 203.

à porter des cravates arborant des imprimés de la tour Eiffel ou de l'Arc de triomphe ; une de ses colocataires s'est fait promettre par les gens l'ayant attirée à Paris qu'elle y serait logée dans un appartement sur le Champ-de-Mars, avec vue sur la tour Eiffel ; ailleurs, il est précisé que tel serrurier du coin de la rue est « un Français moyen, mais sans baguette et béret basque » (*BB*, 105).

Il faut noter que le phénomène d'enclave ou de clivage social décrit ici est très différent de celui qui se donne à voir dans *Le syndrome d'Ulysse*. Chez Gamboa, la mise à l'écart des groupes marginaux est présentée comme découlant directement de facteurs économiques, de la manière dont l'organisation sociale est chapeauté par un certain nombre d'institutions (« rien ou presque n'était prévu pour nous ») et de l'aspect coercitif du pouvoir, l'ensemble donnant l'image d'une ville intrinsèquement hostile à toute forme d'altérité. Le point de vue adopté dans le roman de Mabanckou est beaucoup moins — à première vue — acerbe et accusateur. L'enfermement des communautés sur elles-mêmes dans *Black Bazar* résulte beaucoup plus de l'absence de contacts et d'échanges que de la présence d'obstacles, de barrières, de violences ainsi qu'il en va dans *Le syndrome d'Ulysse*. Sur le plan diégétique, celui-ci offre donc plus d'opposants que d'adjuvants que celui-là, et réciproquement. Du côté des personnels romanesques, les différences sont également fortes. Les personnages du roman de Mabanckou ne se prostituent pas, ne sont pas en permanence malades et affamés comme Esteban et n'affichent généralement pas — explicitement du moins — le sentiment d'amertume et de désillusion face à leur situation qui est celui des personnages du roman de Gamboa. Cependant, si la présentation des ruptures et des exclusivismes sociaux se fait sous un angle moins « direct » dans *Black Bazar*, cette rupture et ces exclusivismes n'en sont pour autant pas

moins présents dans l'ensemble du récit. Ils y occupent simplement une place plus subtile, et leur cause est plus insidieuse.

Des Parisiens et des « provinciaux »

La différence entre les deux textes sur ce plan vient sans doute du fait que *Le syndrome d'Ulysse* accorde une grande place aux circonstances de l'arrivée de ses différents personnages à Paris. Les obstacles et les difficultés qui accompagnent l'entrée (souvent illégale) dans le pays d'accueil et la lutte pour arriver à s'y faire une place sont décrits en détails. Au contraire, cette période difficile dans tout processus d'immigration est passée sous silence dans *Black Bazar* et « l'arrivée à Paris », thème classique de la littérature française moderne, n'occupe qu'une place secondaire dans le roman⁴⁸. La question est néanmoins parfois abordée au passage par le narrateur. Certains sont venus à Paris pour travailler et envoyer tout leur argent au pays afin d'y faire bâtir des villas où ils pourront passer leur retraite (*BB*, 147). Paris n'est pour eux qu'une transition, un moyen de satisfaire leurs ambitions : ils n'ont en aucun cas le projet d'y faire leur vie. D'autres ont été leurrés, s'étant fait promettre une vie de luxe pour ne trouver à leur arrivée qu'un petit studio de Château-d'Eau (*BB*, 84-85). Le voyage à Paris est également une étape obligée dans le parcours de tout sapeur, groupe dont Fessologue se targue de faire partie. Ces jeunes Africains, qui se font un point d'honneur d'être toujours tirés à quatre épingles et de montrer tous les signes *extérieurs* de la réussite, quittent leur pays natal pour aller vivre un temps dans la capitale française, voyage qui présente tous les traits d'un

⁴⁸ Cette question est traitée beaucoup plus en détails dans *Bleu Blanc Rouge*.

pèlerinage. Plus qu'un simple code vestimentaire, la sape est un véritable mode de vie soutenu par une idéologie qui, comme le souligne Jaime Hanneken, place Paris « at the pinnacle of a hierarchical structure in which the appearance of wealth — in the form of designer clothing, a knowledge of the latest trends, and, finally, a migration to and triumphant return from Paris — becomes a powerful substitute for real class mobility⁴⁹. » Les raisons et circonstances de l'immigration de Fessologue lui-même ne sont pas explicitement données, bien qu'on puisse supposer que son adhésion à la sape ait initialement joué un rôle dans son désir de s'établir à Paris. Toutefois, contrairement à ce que prescrit le parcours « normal » du sapeur, il n'a aucune intention de retourner au Congo en repensant « aux péripéties de [son] arrivée en France quinze ans plus tôt et à [son] existence de manutentionnaire au port maritime de Pointe-Noire » (*BB*, 69).

D'autres occurrences de ce thème de « l'arrivée à Paris » recyclent la figure classique du provincial ignorant des codes de la grande ville qui débarque dans la capitale. Ce recyclage s'opère de deux façons. D'une part, le rôle du provincial est ici tenu par des Africains fraîchement arrivés du pays. D'autre part, celui des Parisiens bien établis et à l'aise dans leur environnement (on pense ici à des figures balzaciennes comme Vautrin ou Madame de Beauséant) est tenu par des immigrés arrivés depuis plus longtemps et ayant eu le temps de se familiariser avec le terrain.

La réussite des personnages vivant à Château-Rouge et Château-d'Eau passe ainsi pour eux (comme pour les figures traditionnelles du provincial et du Parisien) par la maîtrise des signes et des codes de la vie sociale et par la capacité à les utiliser à leur avantage. Fessologue

⁴⁹ Jaime Hanneken, « *Milikistes and Modernitas : taking Paris to the "second degree"* », *Comparative literature*, n° 60, 2008, p. 371.

et ses amis aiment à draguer les jeunes Congolaises tout juste arrivées à Paris, profitant de leur ignorance des mœurs et des usages qui y prévalent : « [i]l faut donc vite leur mettre la main dessus avant même qu'elles n'arrivent à maîtriser ces choses, à gommer leur accent de culs-terreux pour te répondre d'un air de dédain et ne plus sortir qu'avec des petits Blancs qui vont pourtant les jeter à la poubelle comme des Kleenex » (*BB*, 45). Les coiffeurs de Château-d'Eau paient des racoleurs qui abordent les passants pour les convaincre qu'ils ont besoin d'une coupe de cheveux en faisant d'eux rien de moins que les responsables de la réputation de toute la communauté noire de France ou en exploitant leur désir de plaire aux blanches⁵⁰. Katelyn Knox souligne avec raison à propos de ce dernier exemple que « [t]hough the middleman outwardly espouses a rhetoric of racial solidarity and pride, the novel foregrounds how his real motivation is anything but altruistic » et voit dans cet extrait « a metaphor for the novel as a whole, which grapples self-consciously with how identities are circulated as objects bound up in larger economies⁵¹ ».

La sape, ou savoir se mettre en scène

Cette maîtrise des codes et cette construction de l'identité passent en grande partie par la capacité des personnages à exercer un contrôle sur l'image qu'ils projettent d'eux-mêmes — ou, dans le dernier exemple du racoleur, à exercer pour leur propre bénéfice un contrôle sur l'image que les autres veulent projeter d'eux-mêmes. Pour Fessologue, ce contrôle passe entre

⁵⁰ « Mon Dieu, c'est vous-là qui nous faites honte dans ce pays! Et comment une blanche saine d'esprit et de corps peut te regarder comme ça avec ces cheveux-là? » (*BB*, 190)

⁵¹ Katelyn Knox, *Selling (out) on the black market : Black Bazar's literary sape*, *Research in african literatures*, vol. 46, n° 2, 2015, p. 52.

autres par l'application des préceptes de la sape. Dans *Entre Paris et Bacongo*, étude consacrée à l'univers des sapeurs, Justin-Daniel Gandoulou présente la sape comme une pratique mimétique où « [t]out se situe au niveau des apparences. Il s'agit de capter les signes extérieurs de la réussite, de les répercuter pour sa propre satisfaction et pour l'approbation et le renforcement du groupe de référence⁵². » Ainsi, les Sapeurs font tout ce qui est en leur pouvoir pour « imiter l'aspect extérieur des gens arrivés au sommet de l'échelle sociale [...] sans bien sûr détenir les instruments de la réussite objective⁵³ ». Fessologue est bien conscient de cet état de faits et souligne lui-même la différence qu'il y a entre son apparence et ses conditions de vie réelles en refusant que sa compagne Couleur d'origine vienne visiter le studio qu'il partage avec plusieurs colocataires : « Elle tomberait dans les pommes parce qu'elle verrait que si j'étais toujours propre sur moi, bien habillé avec les vêtements les plus chers de France, je dormais dans une vraie porcherie. Il n'y avait pas de chaises, pas de table, il n'y avait que des matelas par terre et qu'on superposait les uns sur les autres au matin afin d'avoir de la place pour circuler un peu. » (*BB*, 87-88). Sa situation est d'autant plus délicate que, contrairement à ce que prescrit le parcours habituel des Sapeurs, il n'a aucune intention de retourner au Congo afin d'y jouir de sa réputation durement acquise de « Parisien »⁵⁴; il doit ainsi sans cesse se mettre en scène afin de préserver les apparences.

L'habileté dont fait preuve Fessologue pour cet art de la mise en scène lui confère certains avantages et lui offre des occasions qu'il sait saisir au vol : en plus de lui donner

⁵² Justin-Daniel Gandoulou, *Entre Paris et Bacongo*, Paris, Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, coll. «Alors :», 1984, p. 18.

⁵³ *Ibid.*, p. 18-19.

⁵⁴ Sur cet emploi du terme « Parisien » — titre accordé par les gens du pays aux sapeurs ayant « réussi » leur voyage — de même que sur le caractère rituel de ce type de voyage, voir deux des derniers textes mentionnés (Hanneken 2008 et Gandoulou 1984), ainsi que *Bleu blanc rouge*.

« l'aspect extérieur des gens arrivés au sommet de l'échelle sociale », sa réputation de sapeur et son bon goût lui permettent de faire la contrebande d'habits italiens, qu'il « [revend] à la sauvette aux compatriotes de Château-Rouge » (BB, 91). Il faut bien noter toutefois que si c'est son statut et sa réputation d'élégance qui lui valent la reconnaissance de ses pairs et lui permettent de s'adonner à ce commerce, il ne le fait que parce que son emploi régulier n'est « pas bien payé » et qu'il lui faut « trouve[r] d'autres ressources » (BB, 91), ce qui souligne une fois de plus l'écart entre son apparence et sa situation précaire. En projetant une image faussée de sa situation économique et sociale, Fessologue est parfaitement conscient que la pratique d'imitation à laquelle il se livre est en partie un art de la tromperie, qui l'amène parfois à mentir pour maintenir l'illusion et arriver à ses fins — en se faisant par exemple passer pour un riche marchand de diamants afin de séduire la fille d'un ministre gabonais dans une boîte de nuit parisienne (BB, 163-168).

La sape, en permettant à Fessologue et à tous ceux qui la pratiquent de frimer, de « donner le change », est une activité créatrice de sens où le vêtement devient un symbole *d'autre chose* : elle est, comme le note Robert Nathan, « a question of investing foreign name-brand fashions with political meanings intended to alter the wearer's relationships with both African and Europe⁵⁵ ». À la manière d'un langage, la sape permet de transmettre un message, elle possède ses motifs et ses signaux, son vocabulaire et sa syntaxe propres, contenus dans une manière d'être et dans une série de gestes spécifiques (« je réajustais la cravate, je redressais mon pantalon pour qu'il tombe bien sur les chaussures. J'ai ouvert les trois boutons de la veste, une technique pour mettre en valeur ma ceinture Christian Dior. » (BB, 47)). À la

⁵⁵ Robert Nathan, «The religion of the dream. Colonial myths and the epistemology of power in Alain Mabanckou's *Bleu Blanc Rouge*», *Matatu*, vol. 42, n° 1, 2013, p. 340.

manière d'un langage aussi, son message risque d'être mal interprété si l'un des deux interlocuteurs ne maîtrise pas bien le mode d'interaction *ad hoc*. C'est ce qui arrive à Fessologue lorsque, se rendant à la gare du Nord lors d'une grève générale des transports, il se fait invectiver sans savoir pourquoi par la foule bloquée sur le quai. Ce n'est qu'en voyant un agent de la RATP portant un costume de la même couleur que le sien qu'il comprend qu'on a confondu l'habit qu'il avait soigneusement choisi avec l'uniforme des employés en grève. Ce quiproquo comique relève bien entendu d'une erreur de lecture de la part de la foule en colère, mais également d'une faute de la part du sapeur qui n'a pas su, par son accoutrement, projeter l'image qu'il désirait — ce qui met en doute sa connaissance de « la vie parisienne ». On peut supposer que cette expérience est particulièrement traumatisante pour lui puisque la pratique de l'imitation par l'habillement est centrale dans la construction de son identité et de l'image qu'il cherche à projeter. En effet, si la sape est pour Justin-Daniel Gandoulou « le symbole de l'Occident véhiculé par une certaine classe sociale congolaise, celle des "gens qui ont réussi", et la façade de tout un système de valeurs⁵⁶ », Éloïse Brezeault souligne que ses vêtements de luxe servent aussi au narrateur de *Black Bazar* à « définir son identité de Congolais en France⁵⁷ », à un point tel que son habillement fait dire à Couleur d'origine qu'il est « un vrai Congolais des pieds à la tête » (*BB*, 81). En somme, le trait distinctif du « vrai Congolais » à Paris consiste à dominer à la perfection le système de la mode et des significations liées aux attributs vestimentaires occidentaux dans la vie en société, ce que Fessologue n'a pas su faire lors de son apparition à la gare du Nord.

⁵⁶ Justin-Daniel Gandoulou, *Op. Cit.*, p. 18.

⁵⁷ Éloïse Brezeault, « Du malaise de la "condition noire" dans la société française : une identité composite en mal d'intégration dans quelques romans africains contemporains », *Nouvelles études francophones*, vol. 26, n° 2, Automne 2011, p. 151.

Jouer selon les règles : autres pratiques mimétiques

Le narrateur subit une série d'humiliations du même genre lorsque, après avoir été abandonné par Couleur d'origine, il recommence à draguer « dans les boîtes de nuit de la communauté » (*BB*, 158). Il se rend rapidement compte que nombre d'us et de règles de cette communauté lui échappent désormais et, chose dure à accepter pour l'orgueil qui accompagne tout sapeur digne de ce nom, qu'il est même battu sur son propre terrain, à savoir la sape : « J'étais presque devenu un homme du passé. Des vauriens nouaient mieux la cravate que moi, et ils étaient plus entreprenants. » (*BB*, 158). Cela ne l'empêche pas d'affirmer intérieurement la supériorité que lui donne à ses yeux sa condition de Parisien lorsque, après quelques tentatives de séduction infructueuses, il rencontre Rose, une Congolaise tout juste arrivée à Paris :

La fille était arrivée du Congo un mois plus tôt, on ne pouvait pas se tromper vu comment elle dansait sur la piste on aurait dit un être qui, au lieu de descendre du singe comme tout le monde, y retournait irrémédiablement. [...] Je me suis levé, j'ai essayé de danser à quelques centimètres d'elle en imitant sa gestuelle préhistorique (*BB*, 158-159)

Comme il le mentionne plus tôt, Fessologue aime séduire les jeunes Congolaises comme elle qui, contrairement à lui, n'ont pas eu le temps de s'habituer à la vie à Paris et sont tenues pour des proies faciles. Il s'aperçoit toutefois rapidement que le temps passé en France l'a rendu étranger aux coutumes de son propre pays d'origine, lorsque Rose l'invite à danser le tchakoulibonda : « Elle a constaté que je ne connaissais pas cette danse. Il fallait remuer les épaules, attraper la cavalière par la taille, simuler une pénétration violente par la face B. Il

paraît que la danse faisait fureur au pays. Je n'ai jamais été aussi ridicule de ma vie. Toute la discothèque me regardait et j'ai cru entendre des gens qui se tordaient de rire. » (*BB*, 159-160)

L'humiliation que subit Fessologue est le résultat direct de son incapacité à appliquer les règles du jeu de la représentation de soi au sein d'un groupe social donné, échec dont il avait déjà fait l'expérience à la gare du Nord.

La question du mimétisme comme facteur d'intégration ou d'ascension sociale ou comme élément dans la construction d'une identité (aussi bien individuelle que collective) ne se limite donc pas, dans *Black Bazar*, au seul domaine de la sape. Elle ne se restreint du reste pas non plus à la seule communauté noire et le narrateur souligne avec humour à au moins une occasion l'apparente absurdité de la situation. La boutique de cosmétiques Luxure, à Château-d'Eau, est ainsi « prise d'assaut du matin au soir parce que [les Africaines] veulent être à la hauteur des blondes aux yeux bleus pendant que celles-ci viennent au même endroit se faire faire des tresses pour ressembler aux Africaines » (*BB*, 191). D'une manière semblable, Fessologue — dont la haine pour l'Hybride s'étend aux instruments que le percussionniste traîne partout avec lui — a une opinion bien tranchée sur qui devrait ou ne devrait pas jouer du tam-tam : « Un Blanc qui apprend du tam-tam, c'est normal, ça fait chic, ça fait type qui est ouvert aux cultures du monde et pas du tout raciste pour un sou. Un Noir qui bat du tam-tam, ça craint, ça fait trop retour aux sources, à la case départ, à l'état naturel » (*BB*, 119). Si chacun des deux groupes emprunte et imite certains des traits de l'autre, l'esprit qui préside à ce comportement n'est toutefois pas le même des deux côtés. Il suffit pour s'en apercevoir de porter attention au vocabulaire utilisé dans les passages décrivant ces pratiques. Les Africaines visitent la boutique Luxure parce qu'elles « veulent être à la hauteur des blondes aux yeux

bleus », ce qui suppose qu'elles ont intériorisé le préjugé défavorable que la société entretient à leur égard : on ne peut *vouloir* être à la hauteur de quelqu'un ou de quelque chose que si cela ne va pas de soi. De l'autre côté, les Blancs n'empruntent pas aux modes et aux pratiques culturelles africaines dans le but d'être à *la hauteur* de quoi ou de qui que ce soit, mais plutôt par coquetterie (« pour ressembler aux Africaines ») ou par intérêt, pour se donner une touche d'exotisme et de tolérance pittoresque dans le cadre de leurs loisirs ; cela « fait chic » et donne l'image positive d'être « ouvert aux cultures du monde ». Les signes présentés comme appartenant typiquement à la culture africaine ne sont connotés positivement que s'ils sont arborés par des Blancs et des « blondes aux yeux bleus », tandis qu'un Noir ne saurait exhiber ces même signes de peur de « [faire] trop retour aux sources, à la case départ, à l'état naturel ». Le texte montre avec force que le jeu d'interculturalisation qui a lieu est déséquilibré : les Parisien(ne)s blancs ne cherchent dans l'emprunt à l'autre qu'un *décalage culturel* qui les fera bien paraître en société ; les Noirs (qu'ils soient immigrés ou non), eux, sont poussés dans une *recherche d'intégration* (voire d'assimilation) par la société qui les entoure.

Les plus opportunistes savent bien entendu tirer parti de cette situation, comme en témoigne la popularité des « produits à dénégrifier » et le succès de ceux qui en font le commerce :

Couleur d'origine observait la communauté de Château-Rouge et sa manière de vivre. Au bout de quelques mois, elle a tiré la conclusion que nous autres on dépensait des sommes faramineuses pour nous blanchir la peau. On préférerait mourir de faim plutôt que de coltiner une peau foncée. [...] [E]lle a suggéré à Rachel l'idée de vendre des produits à dénégrifier :

— [...] C'est un commerce qui ressemble à celui d'un croque-mort : le croque-mort ne chômera jamais parce que les gens ils sont condamnés à mourir. Eh bien, nous les Noirs, c'est pareil : nous ne renoncerons pas à nous blanchir la peau tant que nous serons persuadés que notre malédiction n'est qu'une histoire de couleur... (BB, 76-77)

L'association du geste d'intégration (se blanchir la peau) à la mort par la médiation du « croque-mort » étale la violence froide, sans origine précise autre qu'une pression sociale, qui habite la ville. Le passage insiste par là sur le constat qu'il faut, pour arriver à tirer son épingle du jeu à Paris, afficher une maîtrise supérieure des codes en vigueur au sein d'un groupe social donné et acquérir une capacité à les exploiter, ce que suppose le projet de Couleur d'origine. Élevée à Nancy dans une famille aisée, elle est d'abord une étrangère dans la communauté de Château-Rouge — comme le souligne l'opposition *elle/nous autres* — mais se familiarise rapidement avec ses habitudes. Son dernier commentaire⁵⁸ montre bien que sa lecture des motifs qui sous-tendent les règles du jeu de l'imitation auquel se livrent ses clients se situe à un autre niveau que le leur, lui donnant ainsi un avantage qu'elle n'hésite pas à exploiter. Ces pratiques mimétiques trouvent en grande partie leur origine dans l'histoire des relations coloniales entre la France et l'Afrique. La dernière remarque de Couleur d'origine rappelle les propos de certains fondateurs du discours postcolonial, dont Albert Memmi qui soulignait déjà en 1957 que « [l]a première tentative du colonisé est de changer de condition en changeant de peau⁵⁹ ». Memmi évoquait également les pratiques décrites ci-dessus : « Des négresses se désespèrent à se défriser les cheveux, qui refrisent toujours, et se torturent la peau pour la blanchir un peu. [...] On a déclaré au colonisé que sa musique, c'est des miaulements de chat; sa peinture du sirop de sucre. Il répète que sa musique est vulgaire et sa peinture

⁵⁸ « nous ne renoncerons pas à nous blanchir la peau tant que nous serons persuadés que notre malédiction n'est qu'une histoire de couleur... »

⁵⁹ Albert Memmi, *Portrait du colonisé précédé d'un portrait du colonisateur*, dans Albert Memmi, *Portraits*, Paris, CNRS Éditions, coll. «Planète libre», 2015, p.175.

écœurante⁶⁰ ». La similitude des comportements décrits dans *Black Bazar* avec les exemples donnés par Albert Memmi plus de 50 ans plus tôt montre bien à quel point ces schémas sont profondément ancrés. Mais leur sens n'est plus exactement le même, ce que le texte montre clairement. Memmi décrivait une situation d'aliénation, laquelle produisait une acceptation inconsciente des transformations, le sujet colonisé devenant étranger à lui-même (c'est-à-dire « aliéné », au sens propre). Le roman de Mabanckou est en interaction avec un autre type de capitalisme (les expressions « dépens[er] des sommes faramineuses » et « vendre des produits à dénégrier » signalent la dimension économique du tableau). D'une part, il s'agit d'un capitalisme de séduction, ce que traduisent les motifs de la sape et de l'importance des coiffures. D'autre part, c'est un capitalisme hégémonique, néolibéral, où chacun joue individuellement, même si le geste d'intégration est répété par un groupe entier. Ainsi, chacun dépose sa mise sur le marché des couleurs et des arrangements de cheveux.

Pour revenir à Couleur d'origine, le fait qu'elle est née et qu'elle a été élevée en France dans une famille opulente et ignore à peu près tout du pays d'origine de ses parents explique sans doute en partie le recul dont elle bénéficie par rapport à ces pratiques, recul qui lui permet de poser un regard critique non dénué d'un léger cynisme sur la situation. Cette relative compréhension des enjeux identitaires et sociaux n'est toutefois mise à profit que dans son propre intérêt, et c'est en toute connaissance de cause et avec un sens marqué de l'opportunisme qu'elle choisit d'exploiter les schémas culturels du moment à son avantage. La comparaison qu'elle fait entre son commerce et celui d'un croque-mort n'est pas anodine, le croque-mort étant le symbole par excellence de l'entrepreneur dont le profit est directement

⁶⁰ *Ibid.*, p.176.

relié au malheur de son entourage. Malheureusement pour elle — et, pourrait-on dire, dans un revirement de situation ironique — son entreprise se solde par un échec, car sa partenaire Rachel dilapide les économies communes pour « [courir] après la dernière mode parisienne qu'elle [va] exhiber dans les boîtes de nuit d'Abidjan » et acheter « le même parfum que Catherine Deneuve, Juliette Binoche ou Vanessa Paradis » (*BB*, 77). Son projet fondé sur l'exploitation des pratiques mimétiques finit donc par échouer en raison de ces mêmes pratiques.

Les relations amoureuses comme objet de discours et enjeu de société

Le rapport à la ville est ici aussi lisible, comme dans *Le syndrome d'Ulysse*, par l'entremise d'une analyse des relations amoureuses et de la sexualité. Le discours sur « la femme blanche » dans *Black Bazar* rappelle le commentaire de Paula à Esteban à propos de sa relation avec la Française Sabrina, qui était selon elle « la femme qu'il faut à un Latino-Américain pour s'affirmer » (*SU*, 262), ayant été choisie par Esteban précisément parce qu'elle est « du pays qui [l']a humilié » (*SU*, 262). Les deux situations sont cependant légèrement différentes. Yves « L'Ivoirien tout court » (par opposition à Roger « Le Franco-Ivoirien »), un des habitués du Jip's, fait la leçon à Fessologue quand il s'aperçoit que ce dernier courtise Couleur d'origine, une française née à Nancy de parents congolais :

Fessologue, réveille-toi! On est en France ici et il faut marquer de vrais buts parce qu'un but à l'étranger vaut toujours deux points, mon gars. Or toi, tu as choisi le chemin de la facilité en allant vers une compatriote. Est-ce que c'est comme ça que tu vas obliger les gens de ce pays à nous indemniser pour tout ce qu'ils nous ont fait subir pendant la colonisation, hein? Ils nous ont pris nos matières premières, nous aussi on doit leur piquer leurs richesses à eux, je veux

dire leurs femmes! Laisse donc tomber cette cramée au cul encombrant et attrape-toi une belle blonde aux yeux bleus ou verts, y en a en pagaille dans les rues de Paris et dans les provinces de France. (BB, 71)

Même son de cloche quand, plus tard, le narrateur lui présentera la fille qu'il a eue avec

Couleur d'Origine :

C'est un métis qu'il fallait avoir! Tu n'as rien compris à ce pays alors que je me crève à répéter *urbi et orbi* que le problème le plus urgent pour nous autres de la négrerie c'est d'arracher ici et maintenant l'indemnisation pour ce qu'on nous a fait subir pendant la colonisation. [...] J'en ai marre de balayer les rues de la Gaule alors que je n'ai jamais vu un Blanc balayer les rues de ma Côte-d'Ivoire. Puisqu'on ne veut pas savoir qu'on existe dans ce pays, puisqu'on fait semblant de ne pas nous voir, puisqu'on nous emploie pour vider les poubelles, eh bien ne cherchons pas midi à quatorze heures, l'équation est simple, mon gars : plus nous sortons avec les Françaises, plus nous contribuons à laisser nos traces dans ce pays afin de dire à nos anciens colons que nous sommes toujours là, qu'ils sont contraints de composer avec nous, que le monde de demain sera bourré de nègres à chaque carrefour, des nègres qui seront des Français comme eux qu'ils le veuillent ou non, que s'ils ne nous remboursent pas dare-dare les dommages et intérêts que nous réclamons, eh bien nous allons carrément bâtardiser la Gaule par tous les moyens nécessaires! [...] Est-ce que c'est avec des bébés comme le tien qu'on fera avancer notre cause, hein? Ce bébé il ne compte pas à mes yeux, il nous fait régresser de cent ans. Quel destin il aura dans une Gaule qui va le traiter d'immigré du matin au soir? (BB, 96)

Dans ces tirades, la relation amoureuse joue un rôle déterminant de compensation comme c'était le cas dans *Le syndrome d'Ulysse*. Mais, dans *Black Bazar*, cette fonction compensatoire ne doit pas simplement être entendue comme le résultat de la volonté de combler un manque sur le plan personnel, mais plutôt comme la trace d'une volonté de réparation. Elle est directement associée à l'exigence d'un paiement⁶¹, à une dette que doit le colonisateur aux (descendants des) colonisés. Il y a là un désir de justice mêlé d'un rien de vengeance. S'il a

⁶¹ On notera dans ces deux extraits la présence marquée du champ lexical de la dette : « indemniser », « richesses », « indemnisation », « remboursent », « dommages et intérêts que nous réclamons ».

des allures incongrues (il s'agit de séduire et de faire des bébés), ce déplacement de l'histoire vers l'érotique indique l'inégalité des rapports de force en place et la détermination du parti le plus faible à obtenir réparation par tous les moyens à sa disposition, en déplaçant la lutte d'un domaine sur lequel il n'a pas prise (l'histoire) à un autre sur lequel il peut agir (la séduction et, de manière plus ambitieuse, la démographie). Du roman de Gamboa à celui de Mabanckou s'opère un glissement de l'individuel au collectif. Il ne s'agit plus d'un « sexe qui reste la meilleure chose qu'on puisse offrir » (*SU*, 90) ou, comme le faisait remarquer Paula à Esteban, de choisir « la femme qu'il faut [...] pour s'affirmer » en tant qu'immigrant. Les envolées d'Yves L'Ivoirien tout court s'inscrivent dans une logique résolument « communautaire » : à ses yeux, le choix individuel d'un partenaire amoureux est l'affaire de tous et ne pas en tenir compte est une trahison perpétrée contre toute la communauté noire de France. De même que le sujet de l'appropriation change — on passe de l'individuel au collectif — son mode d'actualisation se transforme également. Le caractère symbolique — s'approprier les femmes de l'autre, de la même manière que celui-ci s'est approprié nos richesses — du projet d'Yves L'Ivoirien tout court se double d'un aspect on ne peut plus terre-à-terre : il s'agit en somme de coloniser à rebours la France en « bâtardisant », selon ses propres termes, toute sa descendance. Le caractère masculiniste du propos montre cependant qu'Yves L'Ivoirien a hérité du machisme de la colonisation, la femme n'étant ici qu'un instrument dont disposent les hommes.

Il importe de rappeler que malgré sa « couleur d'origine », la compagne de Fessologue est Française de naissance, qu'elle n'a du reste jamais mis les pieds au Congo et que leur fille Henriette, née à Paris, est elle aussi de nationalité française. Yves L'Ivoirien tout court fait

pourtant complètement abstraction de ce fait, désigne Couleur d'origine comme « une compatriote » et plaint le destin de l'enfant « dans une Gaule qui va le traiter d'immigré du matin au soir ». Il faut comprendre ici que « [m]algré son mépris pour les Africains d'Afrique, Couleur d'origine sera toujours perçue par le Français de souche comme cet Autre irréductiblement africain et donc différent, bien qu'elle soit née en France⁶² », comme le note Éloïse Bezeault.

Le discours d'Yves L'Ivoirien à ce sujet est à première vue passablement incohérent. Une distinction très nette s'y établit d'abord entre les termes « Français » et « compatriote » (ce dernier étant synonyme, dans le cadre de ces deux tirades, du terme « nègre » : sont des compatriotes tous ceux qui ont la même couleur de peau, peu importe leur nationalité). Pourtant, Yves L'Ivoirien évoque également la présence dans « le monde de demain » de « nègres qui seront des Français comme eux, qu'ils le veuillent ou non ». La même inconséquence marque l'utilisation du néologisme « bâtardiser » (« nous allons bâtardiser la Gaule »). Il donne au projet une connotation intrinsèquement négative, puisqu'il s'agit en somme d'une menace qu'on s'apprête à mettre à exécution, et il semble déplacé dans le cadre d'un discours ayant pour objet la défense de la condition noire en France.

Ces apparentes contradictions peuvent être expliquées par l'analyse de la structure des discours que propose Pierre V. Zima. Pour Zima, la notion de discours est intimement liée à celle de sociolecte, qu'il définit comme la « représentation linguistique de positions et

⁶² Éloïse Bezeault, « Du malaise de la "condition noire" dans la société française : une identité composite en mal d'intégration dans quelques romans africains contemporains », *Nouvelles études francophones, op. cit.*, p. 148.

d'intérêts socio-historiques des différents groupements sociaux⁶³ ». Ces sociolectes présentent trois dimensions complémentaires : une dimension lexicale, qui rend compte du fait que divers groupes « ont recours à des vocabulaires différents pour expliquer et défendre leurs points de vue respectifs⁶⁴ » ; une dimension sémantique, qui établit dans ce vocabulaire « des oppositions et des distinctions sémantiques qui permettent de classer [...] la réalité sociolinguistique⁶⁵ » ; finalement, une dimension syntaxique ou narrative, qui correspond à une « mise en discours du répertoire lexical et de la structure sémantique⁶⁶ ». Cette mise en discours se structure selon un modèle actantiel à partir duquel les différents groupes « articulent leurs intérêts politiques, juridiques, historiques, littéraires ou scientifiques en racontant la réalité de façons différentes, souvent contradictoires.⁶⁷ »

Les incongruités apparentes des monologues d'Yves l'Ivoirien tout court viennent du fait qu'il y emprunte des éléments de différents discours incompatibles, qui « racontent la réalité » de manière contradictoire les uns par rapport aux autres en s'organisant selon des lexiques et des classifications sémantiques différentes. Ces passages, comme nombre d'autres, constituent un exemple clé du caractère profondément polyphonique du roman de Mabanckou. La dernière remarque du personnage concernant le destin de la jeune Henriette suggère qu'une partie au moins de son analyse de la situation est tirée d'un discours qui n'est pas originalement le sien : c'est « la Gaule » — et non lui — qui traitera l'enfant d'immigré « du matin au soir ». De la même manière, l'emploi du terme « bâtardiser » et la menace qu'il sous-entend n'ont de

⁶³ Pierre V. Zima, *Texte et société. Perspectives sociocritiques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2011, p. 55.

⁶⁴ Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique, op. cit.*, p. 131-132.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 135.

sens que dans un « récit » de la réalité où la chose n'est pas considérée comme souhaitable et suppose l'existence d'un sociolecte construisant une opposition entre Français « bâtard » et Français « authentique » ou entre Français « bâtard » et Français « légitime ». L'opposition très nette entre les termes « Français » et « compatriotes » ou « nègres » relève elle aussi d'une classification sémantique semblable et fait signe vers un discours qui tend à catégoriser tous les Noirs, peu importe leur origine, comme faisant partie d'un même groupe homogène. Bien qu'il semble souscrire ici à ces distinctions sémantiques pour des raisons rhétoriques, Yves L'Ivoirien tout court est par ailleurs très fier de sa nationalité et aime rappeler à Fessologue les différences entre Ivoiriens et Congolais⁶⁸. Le surnom du personnage lui-même présente un caractère double. Il souligne son origine particulière (Yves est ivoirien et non simplement « noir » ou « africain »), mais contient aussi en creux la distinction plus générale « Français/Noirs » — attribuable à un discours incompatible avec ses propres visées de reconnaissance des Noirs comme Français à part entière — puisqu'il s'oppose directement, dans le réseau de sens proposé par le roman, au surnom de Roger Le Franco-Ivoirien⁶⁹.

Ces deux courts extraits mobilisent ainsi, de façon plus ou moins marquée, plusieurs discours antagonistes s'articulant sur des vocabulaires et des oppositions et distinctions sémantiques différents : l'un préconise une unification de tous les Noirs de France dans un but précis (vengeance ou indemnisation pour les torts subis durant la colonisation, ou encore reconnaissance d'un statut) ; un autre souligne au contraire les différences et les rivalités

⁶⁸ Que ce soit en vantant la beauté supérieure des femmes Ivoiriennes par rapport aux Congolaises (*BB*, 71) ou encore en affirmant que « les Congolais sont les plus couillons de notre continent » (*BB*, 96).

⁶⁹ Ajoutons qu'Yves L'Ivoirien tout court qualifie Roger le Franco-Ivoirien de « vendu comme tous les autres métis » (*BB*, 98), ce qui est assez paradoxal considérant que son grand projet est précisément de peupler la France de métis.

nationales ou ethniques au sein de ce même groupe ; un autre encore, attribué à « la Gaule », prône le statu quo et associe systématiquement la peau noire et le statut d'immigrant. Les répliques d'Yves L'Ivoirien tout court conglomèrent ces différents discours, elles entremêlent des réseaux de signification qu'elles prennent ici et là, sans souci de cohérence.

Les opinions politiques et l'ambitieux projet démographique d'Yves L'Ivoirien tout court ne sauraient être vus comme représentatifs d'un discours général tenu dans le roman sur les rapports entre l'immigrant et sa ville d'accueil. Ses tirades sont toutefois caractéristiques, par leur exploitation de la polyphonie et la mise en place d'un art du détournement, de la manière dont différentes représentations (de l'immigré, du colonisé, du racisme, de la femme) circulant dans le paysage discursif parisien sont traitées dans l'ensemble de l'œuvre. Elles sont mises à distance, réintégrées par les locuteurs dans des récits projectifs curieux, porteurs de visions et de projets d'avenir fort aléatoires et quelque peu déjantés, à l'exemple de cette « revanche des berceaux » dont il vient d'être question.

Idéologies et conceptions de l'histoire

Le caractère polyphonique de *Black Bazar* provient aussi de ses nombreux personnages dont les propos, souvent caricaturaux et généralement incompatibles les uns avec les autres, sont relayés par Fessologue. La plupart d'entre eux ont leur propre vision figée et systématique du monde, tributaire d'une idéologie particulière, terme dont on empruntera également la définition à Pierre V. Zima, lequel le relie étroitement à sa notion de sociolecte :

L'idéologie est un discours fondé sur un répertoire lexical, les oppositions et les classifications sémantiques et les modèles actantiels d'un sociolecte. [...] Sa structure ne peut être comprise que dans un contexte dialogique ou intertextuel,

car chaque discours idéologique (en tant que sociolecte) articule les intérêts d'un groupe social particulier et s'oppose donc aux définitions, classifications et narrations des groupes voisins avec lesquels il coexiste dans une situation socio-linguistique et historique donnée.⁷⁰

Ces caractéristiques de l'idéologie (ses dimensions lexicale, sémantique et syntaxique) sont aisément repérables dans les monologues d'Yves L'Ivoirien tout court évoqués précédemment. À ces derniers s'ajoutent encore d'autres « discours idéologiques » très marqués. Le premier à prendre en compte est celui de monsieur Hippocrate, voisin de palier du narrateur, dont les propos prennent le contre-pied de ceux d'Yves L'Ivoirien tout court. D'ascendance martiniquaise, il « gueule sa fierté d'être né français de souche » (*BB*, 35) et répète — citant au passage l'ancien premier ministre Michel Rocard — que « la France ne peut plus héberger toute la misère du monde, surtout ces Congolais qui n'arrêtent pas de se pointer à la frontière alors qu'ils ont du pétrole et du bois bandé chez eux » (*BB*, 35-36), propos qui amènent Couleur d'origine à le classer dans la catégorie des « Noirs [...] qui ne savent pas qu'ils sont noirs » (*BB*, 88). Il professe ouvertement sa nostalgie de l'époque coloniale et défend une vision des choses s'appuyant sur un discours colonialiste trop connu qui se présente presque comme le reflet inversé de celui d'Yves L'Ivoirien tout court :

Il paraît qu'il y a des Noirs ingrats qui demandent des réparations pour les pertes causées par la colonisation! Allons, Allons! Il ne faut pas se tromper de combat. Moi je dis que vous avez beaucoup à gagner avec l'héritage de la colonisation. Qu'est-ce que la colonisation, hein? C'est un élan de générosité, c'est une aide qu'on apporte aux petits peuples qui sont dans les ténèbres! (*BB*, 207)

⁷⁰ Pierre V. Zima, *Texte et société. Perspectives sociocritiques*, op. cit., p. 55.

D'une manière semblable au plan de « bâtardisation » à grande échelle de la France proposé par Yves L'ivoirien, cette apologie de la colonisation est rapidement poussée jusqu'à l'absurde lorsque monsieur Hippocrate inclut les atrocités perpétrées par les colons belges dans la liste des bienfaits apportés à l'Afrique :

En fait, moi les colons que je préfère, c'est les Belges. Ils ne rigolaient pas, eux, les Belges! [...] Il y a les mains coupées. Il y a des crânes rasés. La boule à zéro, c'est eux les Belges qui l'ont inventée parce qu'ils ne supportaient pas les cheveux crépus! Y avait que du positif, et eux les autochtones ne voyaient que du négatif! (*BB*, 207-208)

La contradiction entre un mot comme « positif » et un acte comme couper les mains est si énorme qu'elle donnerait volontiers à ces phrases l'allure d'une verbigération délirante s'il n'en était de la cruauté et de la crudité des détails rassemblés, ainsi que de leur tenue syntaxique et oratoire. C'est ici le discours du maître de jadis qui est reconduit, et qu'il le soit par un Martiniquais indique la prégnance d'une idéologie qui, comme aurait dit Sartre, a laissé « des pans de mur dans les esprits⁷¹ ».

Or, malgré le fait qu'ils partent de points de vue diamétralement opposés, monsieur Hippocrate conclut le cours d'histoire coloniale qu'il donne à son voisin de palier par un conseil qu'aurait approuvé Yves L'Ivoirien tout court : « Trouvez-vous une autre femme, de préférence blanche au lieu de vous raccrocher à votre couleur d'origine » (*BB*, 215). La recherche d'une partenaire blanche prend toutefois un autre sens ici, comme le souligne l'omission de la majuscule à « couleur d'origine ». Le syntagme ne renvoie plus seulement à l'ex-compagne de Fessologue et les mots se trouvent réinvestis de leur sens premier : trouver

⁷¹ Jean-Paul Sartre, « Mallarmé (1842-1898) », dans *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1953, p. 192.

une femme blanche permet de cesser de se raccrocher à ses origines africaines, ce qui ne peut être qu'une bonne chose du point de vue de monsieur Hippocrate. Comparer ce que dit ce dernier avec les propos d'Yves L'Ivoirien tout court conduit à constater qu'un même sujet de fascination — la femme blanche — est l'objet de deux sémantisations distinctes en fonction de l'idéologie qui sous-tend chacun des deux laïus. Pour reprendre la nomenclature de Zima, le champ lexical employé dans les discours des deux personnages est organisé selon des oppositions et des classifications sémantiques différentes, qui construisent des modèles actantiels antagoniques. Si la femme blanche est pour monsieur Hippocrate un expédient permettant de couper les ponts avec un héritage dont il faut tâcher de se débarrasser — en somme, un moyen de devenir un *vrai* Français — elle est pour Yves L'Ivoirien tout court une façon d'obtenir réparation de la part du colonisateur ou de forcer les Français à reconnaître comme leurs égaux les descendants afro-européens des ex-colonisés, en appelant à la solidarité de tous les « compatriotes » partageant sa « couleur d'origine ». Mais le fait que les deux palabreurs aboutissent à la même conclusion suggère que leurs deux discours sont renvoyés dos à dos, comme s'ils n'étaient plus que des nuisances qui ont besoin l'une de l'autre pour se perpétuer dans une société du texte qui, pour le meilleur ou pour le pire, est passée à d'autres tourments. Et l'on notera que dans les deux cas, la femme n'est qu'un outil, un instrument, une chose manipulable, exactement comme l'était le colonisé sous le joug du colonisateur.

Pour l'Arabe du coin, qui salue toujours l'entrée de Fessologue dans son dépanneur par la même citation d'Aimé Césaire⁷², le devoir de solidarité précité s'étend à tous les peuples d'Afrique — peu importe la couleur de leur peau — mais pas au-delà. C'est pourquoi il mène notamment une croisade perpétuelle contre les Chinois et les Pakistanais de Paris qui, dit-il, font compétition à son commerce, et prêche « l'Unité africaine ». Il accuse sans cesse l'Occident de révisionnisme historique, que ce soit pour rappeler que l'Africain ayant été le premier homme sur Terre, « [t]ous les hommes sont donc des immigrés, sauf les Africains qui sont chez eux ici-bas » (*BB*, 106), ou pour affirmer que les Égyptiens étaient noirs, fait occulté par les occidentaux pour ne pas avoir à reconnaître que « les philosophes européens qui venaient en Égypte depuis l'Antiquité c'était pour nous piquer nos idées et aller développer leur philosophie à eux sans nous dire merci » (*BB*, 107). Alors que monsieur Hippocrate se plaît à clamer que les Arabes ont profité tout comme les peuples occidentaux de la traite négrière⁷³, le commerçant rejette catégoriquement cette version des faits : « Est-ce que j'ai la tête de celui dont les ancêtres ont été des esclavagistes? [...] moi je dis aux Occidentaux que l'esclavage c'est une histoire de l'occident, pas de nous autres les Arabes. On est tous des frères et on ne met pas en esclavage ses propres frères... » (*BB*, 138). Il faut aussi noter pour finir que l'Arabe du coin a bien entendu lui aussi son mot à dire concernant la couleur de peau des conquêtes féminines de Fessologue et, parlant cette fois de la Franco-Belge Sarah, modifie à nouveau la place de la « femme blanche » dans le réseau de valeurs établi par les discours déjà abordés : « Et c'est qui cette Blanche qui rentre et qui sort de votre immeuble avec toi, est-ce

⁷² « L'Europe nous a trop longtemps gavés de mensonges et gonflés de pestilences » (*BB*, 24, 106, 107, 137, 228), avec quelques variantes où le terme « Occident » remplace le mot « Europe » (*BB*, 24, 106).

⁷³ « Pourquoi vous ne parlez jamais des Noirs qui ont été complice des Blancs, hein? Pourquoi vous ne parlez jamais des Arabes qui ont fait aussi l'esclavage là-bas, hein? Laissez l'Occident tranquille! » (*BB*, 209)

que c'est comme ça qu'on va réussir l'Unité africaine de notre Guide Mouammar Kadhafi? » (BB, 229).

Yves L'Ivoirien tout court, monsieur Hippocrate et l'Arabe du coin sont sans doute les trois personnages de *Black Bazar* qui donnent le mieux à voir les différentes idéologies autour desquelles se cristallisent les discours dont ils se font les relais. Chacune de leurs apparitions s'accompagne inmanquablement d'un ressassement des mêmes thèmes, des mêmes arguments, des mêmes clichés. Souvent situés à des antipodes sur le plan des idées, ces discours, qui développent une rhétorique multipliant les appels à la solidarité ou la référence à des idéaux se présentant comme « nobles » (colonisateur héroïque apportant la civilisation aux « petits peuples qui sont dans les ténèbres » (BB, 207), incitation à s'entraider entre « compatriotes » afin d'améliorer collectivement sa situation dans le pays d'accueil, présentation de l'Afrique comme « la terre de l'entraide [et] le continent de la solidarité » (BB, 106), etc.), ont en commun de contribuer de fait à entretenir la division et la peur de l'autre. Ils tendent par ailleurs à construire l'image — positivement ou négativement connotée, selon le cas — d'une communauté noire de France qui serait ou devrait être homogène, aurait les mêmes intérêts, les mêmes buts, partagerait la même histoire. Le caractère polyphonique du roman, en faisant coexister dans sa structure narrative l'ensemble de ces discours ainsi que l'ensemble des récits de l'histoire qui les structurent en profondeur, montre bien que la situation est en fait beaucoup plus complexe et que les raccourcis intellectuels mènent à l'impasse. Si ces discours sont restitués dans le roman avec un certain humour qui tend à en révéler d'emblée les contradictions internes, ce n'est, pour reprendre les termes de Zima, que « dans le contexte dialogique ou intertextuel » mis en place par l'œuvre que se révèle pleinement leurs tenants et aboutissants idéologiques.

Clichés et idées reçues

Le traitement des discours dans *Black Bazar* est indissociable d'un travail sur le cliché, le lieu commun, l'opinion reçue et jamais questionnée, liés à un « déjà là » (Claude Duchet) faisant partie intégrante du paysage discursif. Couleur d'origine prend pour argent comptant nombre de « clichés en noir et blanc » (*BB*, 50) circulant sur l'Afrique, situation que Fessologue tourne à son avantage afin d'aller seul dans les fêtes organisées par ses amis congolais. Le surnom que le narrateur donne à sa compagne témoigne d'une autre idée reçue, à savoir que « les nègres qui naissent en France sont en principe moins noirs que [ceux nés en Afrique] » (*BB*, 62). La boutique de l'Arabe du coin, pour sa part, « n'est pas au coin de la rue, mais au milieu [...]. Or depuis la nuit des temps les gens disent toujours l'Arabe du coin » (*BB*, 104).

Immédiatement après le prologue, le premier chapitre du roman s'ouvre sur une scène dans laquelle Fessologue commente un débat télévisé où des « gens bien informés » discutent d'un sujet soulevant mille passions dans le discours politique français, « le trou de la Sécurité sociale » :

C'est pas du tout moi qui creuse le trou de la Sécurité sociale. Quand je suis arrivé ici il existait déjà, on en parlait d'ailleurs depuis des décennies. Certains prétendaient même que lorsqu'on marchait dans la rue on pouvait se retrouver dedans parce qu'il n'y avait pas de panneaux qui prévenaient les gens, je n'avais alors rien à me reprocher et, pour me rassurer, je me répétais que cette histoire de trou n'était qu'un des arguments de quelques politiciens de l'opposition qui voulaient empêcher le gouvernement de travailler pour que son bilan soit catastrophique au moment des élections... (*BB*, 23)

Le « trou de la sécu » est présenté ici comme un lieu commun typiquement français (« on en parlait d'ailleurs depuis des décennies »), un élément de discours qui, tout récurrent qu'il soit, relève essentiellement pour Fessologue, même après quinze ans passés en France, de la pure abstraction. Il se montre ainsi inquiet devant des locuteurs qui, par jeu, par ironie ou par méprise, utilisent le mot « trou » sans tenir compte du fait que « trou » est une catachrèse dans l'expression « le trou de la Sécu » et est fort curieusement « rassur[é] » à l'idée que la fixation sur ce syntagme peut être une trace de son instrumentalisation à des fins politiques. La discussion du problème par un groupe d'experts à la télévision, si elle a pour effet de l'amener à « [s']inquiéter sérieusement » (BB, 23) en faisant entrer pour de bon la question dans le spectre de la réalité, ne l'éclaire pas davantage et sa compréhension de la situation demeure, au mieux, très vague :

À écouter les gens bien informés qui discutaient à la télé, j'ai cru comprendre que la situation était plus que grave, qu'elle était désespérée. [...] Ils ont parlé de déficit, de mauvaise gestion, de gouvernance calamiteuse et de bien d'autres trucs. J'ai pris des notes en vrac sur des étiquettes de Pelforth que j'avais achetées la veille chez notre Arabe du coin (BB, 23-24).

L'ironie de la précision « en vrac » traduit à elle seule le désarroi causé par l'écoute de l'émission et le support de l'écriture (des étiquettes de bouteilles de bière) laisse la consultation future des notes prises assez improbable. La conclusion du débat n'est pas de nature à lui donner du sens, ne serait-ce que parce que les intervenants eux-mêmes vont de formule toute faite en formule toute faite, ce que Fessologue perçoit cependant très bien : « on n'a eu droit qu'à des généralisations. "L'État doit jouer son rôle" [...] "Il faut prendre en urgence des mesures drastiques" [...] "Il faut un plan Marshall *hic et nunc*" [...] "Il faut serrer les boulons" » (BB, 26).

Ainsi, la séquence où il est tout de même question du problème sérieux de la survie des mécanismes de protection sociale de la population française à l'échelon national, ce qui n'est pas rien, montre un personnage qui ne peut comprendre exactement les enjeux de ce qui se passe (même s'il en devine plus d'un) pour deux raisons. Premièrement, parce qu'il est décalé, peu au fait des composantes du débat. Deuxièmement — et ceci explique sans doute en grande partie le premier point —, parce que les spécialistes indigènes, politiciens et journalistes mêlés, n'ont apparemment aucun souci d'avoir entre eux un dialogue loyal et clair. Tout se passe dès lors comme si la parole publique baignait dans une confusion volontaire, entretenue par une sorte de machinerie, ce que montre le fait que le concept de « trou de la sécu » se retrouve complètement vidé de son sens, que ce soit par la répétition (« Ils ont prononcé neuf cent vingt-cinq fois les mots "trou" et "sécu" » (*BB*, 25)), par le jeu entre sens propre et sens figuré que propose le premier paragraphe, ou par la noyade des arguments dans un flot de généralités.

Cette désémantisation ne change rien au fait que Fessologue est extrêmement attentif au point de prendre compulsivement des notes. Celles-ci ont cependant un usage bien particulier, qui souligne un trait fondamental des modes de socialisation décrits par le roman : le goût immodéré pour le langage, la parlotte, la discussion, quelque vagues qu'en soient les termes. Se parler, ici, c'est vivre. Ces notes lui permettront en effet de partager ce « savoir » nouvellement acquis lorsqu'il rencontre son voisin de palier, monsieur Hippocrate. Les deux personnages ayant écouté la même émission, ils peuvent alors avoir un échange lors duquel chacun reconduit les propos du débat télévisé et d'où ne se dégage presque aucun contenu, simplement une sorte de « sentiment » d'angoisse relative ou de fascination irritée :

— Il paraît que le trou de la sécu ne fait que se creuser à cause de certains voyous qui n'ont pas le sens des valeurs républicaines et qui menacent notre démocratie. Je ne cite le nom de personne, mais il faut faire quelque chose!

[...] Je lui ai dit que je voyais de quoi il parlait, que moi aussi j'avais suivi l'émission. Que le trou de la sécu était en effet profond, qu'il y avait déjà plusieurs victimes dedans. Que j'avais mille et une questions qui me traversaient maintenant l'esprit depuis ce débat. Que je voulais voir un peu plus clair dans cette histoire.

— Oui, mais c'est maintenant qu'il faut faire quelque chose! Y en a marre des gens comme vous qui attendent toujours de voir un peu plus clair alors que le trou continue à s'aggraver! (*BB*, 27)

Mais, au-delà de cela, toute cette scène est caractéristique de la manière dont les discours qui circulent dans l'espace social sont saisis dans le roman par le biais de la captation de lieux communs, de préjugés et de fragments discursifs toujours déjà là et rarement questionnés, tant ils font partie du code-switching global de la société du texte. Chacun a ses « opinions », mais celles-ci viennent d'ailleurs, elles ont été repêchées, attrapées au vol et répétées à peu près telles quelles. Les mots, les images usées, les comparaisons faciles et les propos figés appartiennent à un bruit de fond dans lequel baignent les personnages et dont ils se font le relais, à la manière de postes de retransmission. En somme, le discours engendre le discours, à tel point qu'on en finit par s'interroger sur le lien qui unit tous ces mots et ces opinions à une réalité quelconque. Le travail du texte consiste à faire apparaître cette culture de la redondance et de la fixité en la donnant à lire par l'écoute et le regard de Fessologue et de sa communauté. À leur manière les personnages de Mabanckou sont dans une position comparable à celle des Persans de Montesquieu : ils écoutent et entendent, ils voient et mesurent, avec un point de vue à la fois extérieur et intérieur, s'ajustant comme ils peuvent, annulant des contradictions ou en créant de nouvelles. Leur question est somme toute celle-ci : comment peut-on être

Français (Parisien)? Mais à l'inverse des épistoliers des *Lettres persanes*, eux restent et vivent en France, ils sont désormais parisiens. Dès lors une seconde question s'attache à la précédente : comment peut-on être un Congolais français, et/ou inversement ? L'emplacement de cette séquence en incipit souligne de cette manière le projet esthétique global du texte et a valeur de prévenance. Montrer monsieur Hippocrate accusant son voisin d'être responsable de « creuser le trou de la Sécurité sociale » en répétant des mantras fixés par la conjoncture discursive et en fustigeant ceux qui « attendent [...] de voir un peu plus clair » contribue sans doute à créer un effet comique, mais prévient que toute la suite du texte poursuivra ce but : retracer l'origine de ces mantras et de ces attentes et questionner les fondements sur lesquels s'appuient les avis longuement exposés des autres personnages sur le colonialisme, l'immigration, le rapport à l'autre, la politique, etc.

La parole « squattée »

Si l'œuvre intègre et interroge une multiplicité de discours, elle mobilise également de très nombreuses références intertextuelles. La mise en place d'une intertextualité particulièrement foisonnante fait au demeurant partie intégrante de la poétique d'Alain Mabanckou et n'est pas propre à *Black Bazar* : les citations directes ou indirectes d'œuvres extérieures sont également omniprésentes dans *Verre Cassé* ainsi que, dans une moindre

mesure, dans ses autres textes, comme en témoignent les nombreuses études s'intéressant à sa pratique d'un art de la citation ou de l'allusion⁷⁴.

L'intertextualité se présente dans *Black Bazar* sous les formes les plus variées : citation avec ou sans guillemets, paraphrase, pastiche, mention passagère du titre d'un livre ou du nom d'un auteur. Cet activisme indique qu'elle joue un rôle important dans la logique romanesque. Il ne s'agit pas ici de semer de simples « clins d'œil » qui permettraient, sans plus, au lecteur attentif de saisir avec plaisir des allusions et des connivences culturelles. S'il entre bien du jeu dans cette façon d'écrire, ce jeu est le lieu d'un travail dont Servilien Ukize soutient qu'il vise à « mieux exprimer les réalités d'un univers socio-psychologique⁷⁵ » élaboré dans le roman.

Le narrateur ou d'autres personnages font parfois allusion à des textes en les citant directement et en indiquant leur titre ou leur auteur, d'autres fois en soulignant que la phrase est empruntée, mais en ne laissant qu'un indice vague quant à sa provenance. La citation fétiche de l'Arabe du coin (« l'Europe nous a trop longtemps gavés de mensonges et gonflés de pestilences » (*BB*, 24, 106, 107, 137, 228)) est ainsi la plupart du temps accompagnée d'une référence à peine voilée à Aimé Césaire⁷⁶. Fessologue renvoie à ce dernier dans des termes presque identiques lorsqu'il paraphrase d'autres passages du *Cahier d'un retour au pays natal* pour Couleur d'origine : « Je lui ai dit que c'était pas de moi, que c'étaient des trucs qu'on avait

⁷⁴ Faire la liste complète de ces études serait fastidieux et de peu d'intérêt ici. Il suffira de remarquer qu'à peu près tous les travaux s'intéressant à *Black Bazar* et *Verre Cassé* prennent au moins la peine de commenter au passage cette caractéristique du texte, quand ils n'en font pas le sujet principal de leur analyse. On pourra se reporter, pour une analyse plus englobante de la pratique intertextuelle de Mabanckou portant sur l'ensemble de son œuvre, à la thèse de Servilien Ukize : *De la pratique intertextuelle dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou*, Thèse de doctorat, University of Western Ontario, 2013.

⁷⁵ Servilien Ukize, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁶ « Est-ce que tu sais quel poète noir a eu le courage de dire ça, hein? » (*BB*, 24), « tu sais quel poète noir a dit ces paroles courageuses, hein? » (*BB*, 106, 137), « Est-ce que tu sais quel poète noir a dit ces choses courageuses, mon frère africain? » (*BB*, 228).

appris à l'école, au pays, et qu'on n'enseignait pas aux Européens. Ça venait d'un type en colère, un poète noir qui disait des paroles courageuses » (BB, 54). En plus de souligner la différence entre la France et son pays d'origine concernant la manière d'aborder la question du colonialisme à l'école, la remarque de Fessologue (« c'étaient des trucs [...] qu'on n'enseignait pas aux Européens ») ancre le roman dans un débat réel en renvoyant à une situation précise que rappelle Louise Hardwick dans un article concernant l'enseignement de l'œuvre de Césaire. Alors qu'ils y avaient été inscrits en 1993, le *Cahier d'un retour au pays natal* et le *Discours sur le colonialisme* « ont été retirés du programme du baccalauréat en 1995 par François Bayrou, alors ministre de l'Éducation », certains trouvant qu'il était « "choquant et inacceptable" qu'Aimé Césaire compare le colonialisme au nazisme⁷⁷ ».

L'une des pratiques intertextuelles les plus utilisées consiste à inclure au sein même d'une phrase le titre d'un ouvrage sans nécessairement noter sa provenance. Un bel exemple de cette technique figure dans un des discours du voisin de Fessologue, à propos duquel Servilien Ukize note que « dans ce soi-disant éloge de la colonisation, [monsieur Hippocrate] revisite discrètement quelques grandes œuvres de la littérature africaine anti-colonialiste⁷⁸ », à savoir *Une vie de boy* et *Le vieux nègre et la médaille* de Ferdinand Oyono, *L'étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampâté Bâ et *Ville cruelle* d'Alexandre Biyidi Awala, alias Mongo Beti ou Eza Boto :

Et puis, entre nous, une vie de boy chez le colon c'était mieux qu'un étrange destin de chasseur ou de féticheur! La ville coloniale n'était pas si cruelle que ça. [...] En plus quand on devenait vieux et qu'on avait donné ses enfants pour

⁷⁷ Louise Hardwick, « Lire et enseigner le *Cahier d'un retour au pays natal* en Grande-Bretagne : un outil d'apprentissage en ligne », *Présence africaine*, n° 189, 2014, p.244.

⁷⁸ Servilien Ukize, *op. cit.*, p. 102.

qu'ils aillent combattre en Europe pour la France, on méritait une médaille qu'on allait prendre chez le commandant du cercle. (BB, 214)

Chacun de ces romans dépeint à un degré ou à un autre les affres de la colonisation, la ségrégation raciale et la déshumanisation dont ont été victime les peuples d'Afrique à l'époque coloniale. S'il les cite dans le but de les discréditer, appliquant toujours le même raisonnement poussé jusqu'à l'absurde selon lequel tous les aspects de la colonisation n'ont pu être que des bénédictions pour l'Afrique, le discours de monsieur Hippocrate expose de fait *en lui-même* sa contrepartie en invoquant par la référence à ces œuvres tout un imaginaire qui s'oppose catégoriquement à son propos. Le même procédé est mis en place dans l'épilogue. Après sa rencontre avec Sarah, Fessologue abandonne la sape afin de « créer [son] propre style, même à contre-courant » (BB, 225). Voyant ses cheveux défrisés et tirés en arrière « comme dans les films des années trente ou quarante » (BB, 225), un Gabonais s'en prend à lui dans la rue : « [il] a rajouté que je n'étais qu'un pauvre Noir qui n'aimait pas le manioc et que je me défrisais les cheveux pour ressembler aux Blancs » (BB, 226). La portée du passage n'est pleinement compréhensible que si le lecteur a saisi la référence intertextuelle à *Je suis noir et je n'aime pas le manioc*, un essai dans lequel Gaston Kelman dresse certes le portrait d'une France qui « n'est pas encore multiraciale parce qu'elle est dominée par les démons d'un passé omniprésent peu louable⁷⁹ », mais cherche surtout à mettre à mal le préjugé tenace selon lequel tous les Noirs doivent par définition performer une identité particulière (peu importe la manière dont les différents discours la définissent) pour la seule raison qu'ils sont noirs. L'accusation d'être un « Noir qui n'aime pas le manioc », affichée comme le signe d'une trahison, est donc aussi une réponse au Gabonais qui accuse Fessologue de renier ses origines.

⁷⁹ Gaston Kelman, *Je suis noir et je n'aime pas le manioc*, Paris, Max Milo Éditions, 2003, p. 16.

À cette accusation Kelman aurait pu répondre, comme il le fait dans son livre, « j'ai absolument le droit de choisir ma nationalité comme je choisis ma religion et mon lieu d'ancrage, d'enracinement, sans que l'on me ramène sans cesse à des racines et à des origines que l'on croit à tort, inscrites sur mon faciès négroïde⁸⁰ ». À ces droits, Fessologue pourrait ajouter celui de se coiffer comme bon lui semble.

Les nombreuses références intertextuelles permettent au texte de Mabanckou de *faire signe* dans plusieurs directions à la fois, de convoquer des héritages multiples qui renforcent l'impression que tout le roman s'inscrit dans une logique non seulement de reconduction, mais de réappropriation et de transformation du discours d'autrui. C'est là le fond même du dialogisme bakhtinien, à savoir que tout énoncé est habité par de l'altérité, du déjà dit, et qu'il répond à d'autres énoncés. Chaque œuvre citée ou à laquelle il est fait allusion complexifie les propos du narrateur ou des personnages, les relie en quelques mots à des imaginaires divers, les ouvre à des pensées de toutes provenances. Les quelques exemples cités montrent de quelle manière la pratique intertextuelle de Mabanckou permet d'aménager un *espace critique au milieu et à l'égard de* discours qui se présentent comme détenteurs d'une vérité. L'écriture fabrique ce que Bakhtine nomme des « discours bivocaux, intérieurement dialogisés [dans lesquels] se trouve en germe un dialogue potentiel, non déployé, concentré sur lui-même, un dialogue de deux voix, deux conceptions du monde, deux langages⁸¹ ». Chaque phrase, dans *Black Bazar*, ne vient jamais seule : elle est toujours squattée par les propos des autres.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 58.

⁸¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 145.

Les quartiers de Château-Rouge et Château-d'Eau, où se déroule la plus grande partie de l'intrigue de *Black Bazar*, se présentent comme un espace où le vivre ensemble est fortement codifié par un ensemble de discours et où la capacité d'un individu à lire et interpréter les signes et les codes de la vie sociale propres à sa communauté est cruciale. Les plus habiles arrivent à se tailler une place en tournant à leur avantage les règles du jeu — parfois au détriment des autres — que ce soit par un art de la frime ou en exploitant les pratiques mimétiques qui caractérisent le comportement de leurs contemporains. Le Paris de Mabanckou se donne principalement à voir par le biais des discours qui y circulent. Ces derniers sont porteurs d'idéologies et de visions du monde diverses, généralement incompatibles et en lutte les unes avec les autres. Ce n'est que par l'utilisation de diverses *ruses* rhétoriques et stylistiques — ironie, apagogie, mise en place d'une esthétique polyphonique faisant jouer ces discours les uns contre les autres ou dialogisation des énoncés par le biais de l'intertextualité — que le récit parvient à prendre ses distances par rapport à ces idéologies qui tendent presque toutes, malgré leurs différences, à engendrer la division et la peur de l'autre.

Conclusion

Les portraits de Paris que dressent Alain Mabanckou et Santiago Gamboa sont multiples et changeants. Dans leurs romans, les visages de la ville se modifient sans cesse en fonction de celui qui l'observe et la décrit. Tour à tour « ville des voluptés peuplée de gens prospères », « ville misérable » où survivent des « fantômes », refuge permettant un nouveau départ et miroir aux alouettes, Paris dans *Le Syndrome d'Ulysse* est à la fois le lieu de tous les possibles et celui où les rêves viennent pour mourir. Dans *Black Bazar*, la cité est un espace social régi par des codes dont il faut s'assurer la maîtrise, un lieu où circulent anarchiquement les discours les plus divers et la capitale d'un ancien empire colonial détesté ou encensé selon le cas.

Malgré les visages polymorphes et différents qu'il affiche dans les deux romans, plusieurs des caractéristiques de Paris sont similaires d'une œuvre à l'autre et rappellent certaines des observations d'Émilie Brière et de Pierre Popovic concernant la ville contemporaine et ses représentations littéraires.

D'une part nous observons que « se réinstallent, en lieu d'une mixité sociale très souhaitable, de nouvelles séparations de classes, de groupes ou de communautés *intra* et *extra-muros*⁸² ». Paris se présente en effet dans les deux cas comme un lieu de déchirement et de division où prévalent et foisonnent tensions sociales et raciales, conceptions divergentes et problématiques du vivre-ensemble, affrontements de discours antagonistes, exclusivismes ou

⁸² Émilie Brière et Pierre Popovic (dir.), « Montréal, Paris, Marseille : la ville dans la littérature et le cinéma contemporains. Plus vite que le cœur des mortels », *Études littéraires*, *op. cit.*, p. 7.

contacts difficiles ou entre groupes et communautés. L'absence de « Français de souche » dans ces deux récits dont l'action ne sort pourtant jamais de Paris et de sa banlieue signale assez clairement que, s'il y a eu *insertion* d'individus ou de communautés, leur *intégration* à la société française est, pour le meilleur et pour le pire, loin d'être accomplie⁸³.

D'autre part nous remarquons que les motifs, thèmes et représentations qui servent à écrire et à dire la ville ne sont plus « la monumentalité, l'histoire, la grandeur passée [...] mais les lieux sans âme, les faits triviaux, la vie quotidienne, les recoins⁸⁴ ». On évoque plus volontiers le *Jip's* ou la plonge des *Goélands de Pyongyang* que Notre-Dame de Paris ou la place de la Bastille, plus naturellement les petites luttes de la survie quotidienne que la bataille de Waterloo. Point ici de grands récits et, lorsque l'histoire monumentale et le « Paris mythique » font leur apparition, c'est le plus souvent pour souligner la désillusion ou l'amertume des personnages à leur égard ou pour être aussitôt mis à distance ou détournés par divers procédés (ironie, apagogie, etc.)⁸⁵.

Le syndrome d'Ulysse et *Black Bazar* mettent donc en scène des récits de vie quotidienne dans une cité marquée par les séparations sociales et le repli sur soi des communautés. Il va sans dire que, par leur situation économique et sociale, leur qualité « d'étrangers » ou de sans-papiers, leurs différences culturelles et leur appartenance à des

⁸³ Pour Jacqueline Costa-Lascoux, « l'insertion » désigne « une introduction de fait » qui sous-entend que les individus ou les groupes « ne se fondront pas dans le corps social » et que, ultimement, « la société d'accueil pourra rompre le lien et expulser tel ou tel élément étranger ». (Jacqueline Costa-Lascoux, *De l'immigré au citoyen, op. cit.*, p.11.)

⁸⁴ Émilie Brière et Pierre Popovic (dir.), « Montréal, Paris, Marseille : la ville dans la littérature et le cinéma contemporains. Plus vite que le cœur des mortels », *Études littéraires, op. cit.*, p. 10.

⁸⁵ Cet estompement d'un Paris « historique » ou « monumental » au profit d'une écriture de la « vie quotidienne » est d'ailleurs bien synthétisé dans un passage de *Black Bazar* : « je lui disais de bien ouvrir les yeux pour admirer cet endroit où un poète était devenu très célèbre parce qu'il avait rappelé à ces aveugles de Parisiens que sous le pont Mirabeau coulait la Seine. Sinon eux ils ne l'auraient pas su, avec leur vie de métro boulot dodo. » (*BB*, 82)

groupes plus ou moins marginalisés — en raison finalement de tout ce qui constitue leur altérité par rapport à la société dite *d'accueil* — les narrateurs de ces récits et les nombreux personnages qui les entourent se retrouvent du mauvais côté de ces séparations ou, comme on le dit familièrement, du mauvais côté de la barrière. Cela les force à trouver des ruses, à inventer des manières de « faire avec », à mettre en place des pratiques souples et adaptables qui sont susceptibles de compenser le fait que « rien n'a été prévu pour eux » ou, au contraire, de les prémunir de *ce qui a bel et bien été prévu pour eux* (prison, expulsion, etc.). Ces pratiques et ces astuces, qui relèvent d'une forme d'intelligence rusée et d'un savoir-faire que les anciens Grecs nommaient la *mètis*, sont indissociables de la manière dont la vie sociale est abordée dans le cadre de la narration. Cette étude aurait été incomplète sans leur mention et nous proposons, en guise d'ouverture finale, de donner un aperçu de la manière dont cet usage de la *mètis* contribue à façonner l'image de Paris présentée dans ces œuvres.

En tant que nom propre, Mètis désigne une divinité grecque dont on sait peu de choses en dehors de ce qu'en dit la *Théogonie* d'Hésiode : première épouse de Zeus et mère d'Athéna, elle est une déesse astucieuse capable de changer de forme à volonté⁸⁶. En tant que nom commun, le terme renvoie à « une forme particulière d'intelligence⁸⁷ » qui « préside à toutes les activités où l'homme doit apprendre à manœuvrer des forces hostiles, trop puissantes pour être directement contrôlées, mais qu'on peut utiliser en dépit d'elles, sans jamais les affronter

⁸⁶ Henri Jeanmaire, « La naissance d'Athéna et la royauté magique de Zeus », *Revue archéologique*, n° 48, juillet-décembre 1956, p. 12-39.

⁸⁷ Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1974, p. 17.

de face⁸⁸ ». Pour Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, qui ont consacré un ouvrage à l'étude des représentations de la *mètis* dans la Grèce antique, celle-ci est un art de la ruse qui permet à celui qui sait en faire usage de « renverser une situation défavorable et de triompher de plus fort que lui⁸⁹ ». Les deux hellénistes citent, parmi de nombreux exemples, celui de Nestor qui, dans *Illiade*, présente la *mètis* comme l'attribut le plus important du conducteur de char : « Qui connaît les tours, même s'il conduit des chevaux médiocres, l'emporte⁹⁰ ». Popularisé par Detienne et Vernant dans le domaine des études classiques, le concept a été repris par des auteurs comme Michel de Certeau et Marília Amorim, qui en font un point central de leurs études des relations de pouvoir et du rapport de l'individu à la société.

Beaucoup de ces « tours » correspondent à ce que de Certeau appelle les « manières de faire » : « réussites du "faible" contre le plus "fort" (les puissants, la maladie, la violence des choses ou d'un ordre, etc.), bons tours, arts de faire des coups, astuces de "chasseurs", mobilités manœuvrières, simulations polymorphes⁹¹ ». Cette *mètis* enracinée dans les pratiques quotidiennes relève de la « tactique », terme que de Certeau oppose à « stratégie » :

J'appelle « stratégie » le calcul des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir est isolable d'un « environnement ». Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte. La rationalité politique, économique ou scientifique s'est construite sur ce modèle stratégique.

J'appelle au contraire « tactique » un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 57

⁸⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁰ *Illiade*, XXIII, 322.

⁹¹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, op. cit., p. XLVII.

Elle ne dispose pas de bases où capitaliser ses avantages, préparer ses expansions et assurer une indépendance par rapport aux circonstances. [...] la tactique dépend du temps, vigilante à y « saisir au vol » des possibilités de profit. [...] Il lui faut constamment jouer avec les événements pour en faire des « occasions ». Sans cesse le faible doit tirer parti de forces qui lui sont étrangères⁹².

Selon de Certeau, ces tactiques ne s'articulent pas nécessairement en discours, mais se situent plutôt dans le domaine de l'action directe et témoignent de la capacité du sujet à s'adapter, à « saisir au vol » les occasions dans des circonstances qu'il ne contrôle pas. Pour Marília Amorim, la *mêtis* est un art de la survie, terme qu'elle emploie « non pas pour désigner seulement les situations extrêmes, mais pour toute intelligence stratégique ou tactique qui se joue dans un combat de forces adverses, même si ce combat est quotidien⁹³. »

Cet art de la survie et les tactiques utilisées dans ces combats quotidiens prennent des formes diverses dans les romans qui nous ont intéressé. Dans *Le syndrome d'Ulysse*, Esteban peine à subvenir à ses besoins les plus primaires et la recherche de nourriture est pour lui une préoccupation constante. Il reste en conséquence à l'affût de toutes les occasions qui lui permettent de se sustenter gratuitement ou à bon marché. Il fréquente le Mabillon, restaurant universitaire qui sert à des « jeunes affamés », pour un prix modique, une « nourriture triste [...] pas faite pour être dégustée, mais pour s'alimenter, comme celle des casernes ou des prisons » (*SU*, 95), il squatte des fêtes où un buffet est mis à disposition des invités, profite de ses visites chez Paula pour se remplir la panse et n'hésite pas à effectuer un long trajet dans le

⁹² *Ibid.*, p. XLVI.

⁹³ Marília Amorim, *Raconter, démontrer, ... survivre. Formes de savoir et de discours dans la culture contemporaine*, Ramonville, Érès, coll. « Humus, subjectivité et lien social », 2007, p. 38.

froid sur une simple invitation à dîner, qui lui fait rendre « une action de grâces en hommage à la nourriture » (*SU*, 287). Ce savoir pratique, art de tirer parti des circonstances, lui permet de se tirer d'affaire tant bien que mal.

Le personnage de Lazlo est un autre exemple de cette *métis* à laquelle correspondent les arts de faire. Il gagne sa vie en faisant « un peu de tout » (*SU*, 168) : brocante d'insignes et d'objets militaires en provenance de Varsovie ou de Bucarest, commerce plus ou moins licite d'eau-de-vie et de saucissons, transport d'immigrés illégaux, etc. Dans une situation globale où beaucoup ont de la difficulté à se tailler une place, il arrive à tirer son épingle du jeu par son habileté à « "saisir au vol" des possibilités de profit », que ce soit, comme le chiffonnier de Baudelaire, en redonnant une valeur à des objets laissés de côté, ou en profitant des canaux d'une économie parallèle qui n'est rendue possible qu'à l'intérieur même du système de règles et de lois restrictives (qui exercent un contrôle sur le commerce ou l'immigration) qu'elle déjoue. Notons au passage en ce qui concerne Lazlo qu'il redonne aux métaphores de Michel de Certeau concernant les « pratiques braconnières » et les « astuces de chasseur » un sens propre en s'adonnant littéralement avec Esteban à un acte de braconnage près du pont d'Asnières⁹⁴.

L'usage de faux papiers dans *Black Bazar* témoigne lui aussi de la manière dont les personnages parviennent ou sont amenés à « faire des coups dans le champ de l'autre⁹⁵ ». Si l'obtention de documents illégaux leur permet en effet d'acquérir une identité (factice) aux yeux de l'état, rusant ainsi avec un système panoptique qui vise à contrôler les mouvements de

⁹⁴ Lazlo se sent d'humeur à cuisiner un canard mais, vu l'heure tardive, les marchés sont fermés : les deux comparses décident donc d'en attraper un au filet pour le faire rôtir. Autre manière, si l'on veut, de s'adapter aux circonstances.

⁹⁵ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, op. cit., p.65.

population sur le territoire français, la chose va beaucoup plus loin. Ainsi, un tel profite de l'achat de nouveaux papiers pour « diminuer son âge et continuer à vivre dans le foyer des jeunes travailleurs de Châtillon » (BB, 189) (entreprise qu'on imagine couronnée de succès, malgré le fait que le « jeune travailleur » a « trente-deux ans avec une longue barbe qui touch[e] par terre » (BB, 189)), tandis qu'un autre se procure un permis de conduire après avoir échoué pour la cinquième année consécutive son examen du code de la route. Ne se contentant pas de *compenser* la situation précaire dans laquelle les place leur situation d'immigrés illégaux, ces personnages utilisent de surcroît à *leur propre avantage* (en se procurant logement ou mobilité) un système où les documents légaux ont force de loi et sont les seuls garants de l'identité. Cette description des « ruses » mises en place par les individus, en offrant les images d'un bien peu crédible « jeune travailleur » à la longue barbe et d'un chauffard dangereusement armé d'un permis de conduire, tourne à l'absurde l'inefficacité de cette « bureaucratisation » des identités.

La sape, en tant que substitut apparent d'une mobilité sociale autrement difficile à atteindre, est elle aussi *mêtis* au sens où l'entendent Detienne et Vernant : « puissance de ruse et de tromperie [qui] agit par déguisement », « pour duper sa victime elle emprunte une forme qui masque, au lieu de le révéler, son être véritable⁹⁶ ». Pour Fessologue, elle fait aussi littéralement office de « technique de chasse », art du camouflage lui permettant de prendre les apparences de « ceux qui ont réussi » afin de séduire ses « proies » : femmes, badauds ou acheteurs de costumes italiens.

⁹⁶ Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*, op. cit., p. 29.

À cette liste de ruses se situant dans le champ d'action de la *mètis* s'ajoutent les trouvailles inventives d'Esteban et de Gaston pour retrouver la trace de Néstor sans alerter la police, de même que le commerce des « produits à dénégrier » auquel s'adonne pour un temps Couleur d'origine. Dans ce dernier cas, « l'occasion » à saisir est de type économique et son exploitation repose, comme on l'a vu, sur la compréhension d'une logique capitaliste tirant profit des structures de pensée héritées de la colonisation. Couleur d'origine exploite ainsi pour son propre bénéfice les règles du jeu de l'identité dictées par des schémas qu'elle ne contrôle pas, mais dans lesquels elle voit l'opportunité d'un gain.

Certaines des formes de *mètis* à l'œuvre dans ces romans ne relèvent toutefois pas directement des « arts de faire » au sens où l'entend Michel de Certeau puisqu'elles *s'ancrent* avant tout dans le discours (sans nécessairement le *produire* — nous y reviendrons) et non dans des « pratiques quotidiennes ». C'est le cas notamment de l'utilisation que font certains personnages des préjugés dont ils sont ordinairement les victimes, mais qu'ils arrivent par moment à retourner à leur avantage. Si les origines colombiennes d'Esteban l'empêchent de se trouver facilement un emploi (la réponse à la fameuse question « Vous aviez dit que vous étiez d'où? » (*SU*, 21-22) mettant généralement fin à l'entrevue d'embauche), il utilise par deux fois ce préjugé négatif comme une manière de gagner la confiance de ses interlocuteurs en leur faisant bien comprendre que, étant colombien, il est impensable qu'il puisse être un agent de police et qu'ils n'ont donc rien à craindre de lui. D'une manière tout à fait semblable, Fessologue exploite les préjugés de Couleur d'origine pour acquérir une certaine liberté et aller seul dans les « fêtes très courues » organisées par ses amis congolais, où il aura le loisir de draguer qui bon lui semble sans que sa compagne soit là pour le surveiller : « J'aimerais bien que tu viennes aussi, mais tu vas en avoir marre, y aura plusieurs tribus, et pas n'importe

lesquelles [...]. Je te jure qu'ils vont hurler toute la nuit jusqu'à l'arrivée des flics, ils vont pisser dans l'entrée de l'immeuble, sans compter qu'ils fumeront chacun pas moins d'une cartouche de cigarettes par heure [...] » (*BB*, 50). Dans les deux cas, les personnages récupèrent la rhétorique d'un discours qui discrédite leurs origines afin d'obtenir ce qu'ils désirent. Par ces détournements, Esteban et Fessologue ne se donnent pas pour but d'éduquer leur prochain sur les vertus de l'ouverture à la différence ou de lui faire comprendre que ses préjugés sont infondés, mais bien de le vaincre sur son propre terrain rhétorique : comme le fait valoir Marilia Amorim, la *mêtis* « ne se valide par aucun régime de vérité, c'est un savoir dont le seul critère de validation est l'opposition *réussite/échec*⁹⁷ ».

Bien qu'elles ne soient pas toutes à proprement parler des « usages » ou des « arts de faire », les différentes formes de *mêtis* mises en scène dans *Black Bazar* et dans *Le syndrome d'Ulysse* présentent la plupart des caractéristiques de ce que Michel de Certeau nomme des « tactiques ». Elles « n'ont pour lieu que celui de l'autre », où elles s'insinuent « sans pouvoir le tenir à distance » : elles sont contraintes de composer avec des espaces, des discours, des règles et un ordre social qui ne sont pas les leurs. Elles ne disposent d'aucune « indépendance par rapport aux circonstances » et doivent donc « jouer avec les événements pour en faire des "occasions" » en développant des savoirs : où trouver à manger, comment se loger à peu de frais, comment gagner assez d'argent pour vivre. Finalement, elles se caractérisent par « l'absence de pouvoir⁹⁸ » et doivent « tirer parti de forces qui leur sont étrangères » :

⁹⁷ Marilia Amorim, *Raconter, démontrer,... survivre. Formes de savoir et de discours dans la culture contemporaine*, op. cit., p. 42.

⁹⁸ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, op. cit., p.62.

détournement et réutilisation du discours que l'autre porte sur soi, profits tirés d'une économie parallèle, exploitation des failles d'un système contraignant, etc.

Sur le plan diégétique — dans le cadre du récit dans lequel elles sont mises en scène — ces tactiques n'ont pas pour objet le développement d'un discours, elles ne *montrent*, ne *valorisent* ou ne *critiquent* rien en elles-mêmes : elles ne sont rien d'autre que des moyens déployés par les personnages pour arriver à une fin. Leur mise en texte permet cependant de souligner la nature des relations de pouvoir qui se jouent dans l'espace social présenté par les romans et contribue à la construction de l'image de Paris qui y est développée. Sans décrire elles-mêmes la ville, ces tactiques en dressent un portrait : elles mettent en évidence ses points de tension, ses clivages sociaux, le repli sur soi des communautés. Sans produire elles-mêmes de discours, elles font signe vers les discours (sur l'immigration, le vivre-ensemble, la peur de l'autre, etc.) qui les rendent nécessaires. Leur omniprésence souligne pour ainsi dire *en creux* la nécessité de recourir à elles et renvoie, à la manière d'un négatif, l'image d'un Paris où l'autre ne peut trouver sa place qu'en conquérant quotidiennement la ville par les « tours » et par les « ruses ».

Si ces tactiques sont le symptôme d'un ordre social hiérarchiquement et symboliquement codifié laissant peu de place à l'altérité, elles sont aussi le signe d'une nécessaire part d'inventivité dans la manière de « vivre la ville » et le moyen d'y aménager des espaces de liberté. Elles s'inscrivent ainsi dans une série d'autres « ruses » dont le déploiement par les textes a été étudié tout au long de ce travail (polyphonie, détournements de sens, dialogisation des énoncés, intertextualité, ironie, apagogie, etc.), « tours » langagiers, narratifs ou rhétoriques, qui contribuent à introduire du mouvement dans les représentations fixes, à

faire germer du pluriel dans des conceptions du monde qui se voudraient uniques et à offrir une opposition aux discours polarisateurs et exclusivistes sur l'identité.

Bibliographie des œuvres et des travaux cités

1. Corpus primaire

1.1. Textes étudiés

GAMBOA, Santiago, *Le syndrome d'Ulysse*, Paris, Métailié, Coll. « Points », 2007.

MABANCKOU, Alain, *Black Bazar*, Paris, Seuil, 2009.

1.2. Autres textes considérés

GAMBOA, Santiago, *Esteban le héros*, Paris, Métailié, coll. « Bibliothèque hispano-américaine », 2003.

GAMBOA, Santiago, *El síndrome de Ulises*, Seix Barral, Madrid, 2005.

HOMÈRE, *Odyssée*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2008.

HOMÈRE, *Iliade*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2009.

MABANCKOU, Alain, *Bleu Blanc Rouge*, Paris, Présence Africaine, 1998.

MARECHAL, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Paris, Grasset, 2014.

MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, Paris, Pocket, Coll. « Pocket Classiques », 1998.

WALDMAN, Adelle, *The love affairs of Nathaniel P.*, New York, Henry Holt and co., 2013.

2. Corpus secondaire

2.1. Études relatives au corpus primaire

BREZEAULT, Éloïze, « Du malaise de la "condition noire" dans la société française : une identité composite en mal d'intégration dans quelques romans africains contemporains », *Nouvelles études francophones*, vol. 26, n° 2, Automne 2011, p. 142-157.

KNOX, Katelyn, « Selling (out) on the black market : *Black Bazar's* literary *sape* », *Research in african literatures*, vol. 46, n° 2, 2015, p. 52-69.

NATHAN, Robert, « The religion of the dream. Colonial myths and the epistemology of power in Alain Mabanckou's *Bleu Blanc Rouge* », *Matatu*, vol. 42, n° 1, 2013, p. 331-352.

UKIZE, Servilien, *De la pratique intertextuelle dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou*, Thèse de doctorat, University of Western Ontario, 2013.

2.2. Théorie, histoire et critique littéraires

ALBERT, Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005.

BAKHTINE, Mikhaïl (V.N. Volochinov), *Le marxisme dans la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Minuit, 1977.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 2011.

BRIÈRE, Émilie et Pierre POPOVIC, « Présentation », dans Émilie Brière et Pierre Popovic (dir.), « Montréal, Paris, Marseille : la ville dans la littérature et le cinéma contemporains. Plus vite que le cœur des mortels », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, été 2014, p. 7-12.

DETIENNE, Marcel et Jean-Pierre VERNANT, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1974.

DUCHET, Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 5-14.

DUCHET, Claude, « Introduction. Positions et perspectives », dans Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1979, p. 3-8.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982.

HANNEKEN, Jaime, « *Milikistes and Modernitas* : taking Paris to the "second degree" », *Comparative literature*, n° 60, 2008, p. 370-388.

HARDWICK, Louise, « Lire et enseigner le *Cahier d'un retour au pays natal* en Grande-Bretagne : un outil d'apprentissage en ligne », *Présence africaine*, n° 189, 2014, p. 243-254.

JEANMAIRE, Henri, « La naissance d'Athéna et la royauté magique de Zeus », *Revue archéologique*, n° 48, juillet-décembre 1956, p. 12-39.

JOUANNO, Corinne, *Ulysse. Odyssée d'un personnage d'Homère à Joyce*, Paris, Ellipses, 2013.

MARQUES, Isabelle Simoes, « Autour de la question du plurilinguisme littéraire », dans Laté Lawson-Hellu (dir.), « La textualisation des langues dans les écritures francophones », *Les Cahiers du GRELCEF*, n° 2, 2011, p. 227-244.

POPOVIC, Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152, décembre 2011, p. 7-38.

PUCCI, Pietro, *Ulysse Polutropos. Lectures intertextuelles de l'Iliade et de l'Odyssée*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « cahiers de philologie », 1995.

ROBIN, Régine, *Le mal de Paris*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2014.

ZIMA, Pierre V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard Éditeur, coll. « Connaissance des langues », 1985.

ZIMA, Pierre V., *Texte et société. Perspectives sociocritiques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2011.

3. Ouvrages généraux

ACHOTEGUI, Joseba, *La depresión en los inmigrantes. Una perspectiva transcultural*, Barcelone, Mayo, 2002.

ACHOTEGUI, Joseba, « Emigrar en situación extrema : el Síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple (Síndrome de Ulises) », *Norte de salud mental*, n° 21, 2004, p. 39-52.

ACHOTEGUI, Joseba, « Emigrar hoy en situaciones extremas. El síndrome de Ulises », *Aloma*, vol. 30, n° 2, 2012, p. 79-86.

AMORIM, Marilia, *Raconter, démontrer, ... survivre. Formes de savoir et de discours dans la culture contemporaine*, Ramonville, Érès, coll. « Humus, subjectivité et lien social », 2007.

BAECQUE, Antoine de, *Paris vu par Hollywood*, Paris, Flammarion, coll. « Skira Flammarion », 2012.

BLANC-CHALÉARD, Marie-Claude, *Histoire de l'immigration*, Paris, La découverte, coll. « Repères », 2001.

- CAILLOIS, Roger, « Paris, mythe moderne », dans *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1972.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990.
- COSTA-LASCOUX, Jacqueline, *De l'immigré au citoyen*, Paris, La documentation française, coll. « Notes et études documentaires », 1989, p. 8-12.
- DUTEURTRE, Benoît, *À nous deux, Paris!*, Paris, Fayard, 2012.
- GANDOULOU, Justin-Daniel, *Entre Paris et Bacongo*, Paris, Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, coll. « Alors : », 1984.
- HAUT CONSEIL À L'INTÉGRATION, *Pour un modèle français d'intégration : premier rapport annuel*, Paris, La documentation française, coll. « Rapports officiels », 1991.
- KELMAN, Gaston, *Je suis noir et je n'aime pas le manioc*, Paris, Max Milo Éditions, 2003.
- MAPPA, Sophia, « Introduction générale », dans Sophia Mappa (dir.), *Puissance et impuissance de l'état. Les pouvoirs en question au nord et au sud*, Paris, Karthala, 1996, p. 7-54.
- MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé précédé d'un portrait du colonisateur*, dans Albert Memmi, *Portraits*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète libre », 2015, p. 43-167.
- STOCZKOWSKI, Wiktor, « La pensée de l'exclusion et la pensée de la différence. Quelle cause pour quel effet ? », *L'Homme*, vol. 39, n° 150, 1999, p. 41-57.
- VAN GENNEP, Arnold, *The Rites of Passage*, Chicago, The University of Chicago Press, 1972.