En quête de transculturalisme : l'écriture de l'altérité dans les œuvres de Chimamanda Ngozi Adichie, Monica Ali, Bernardine Evaristo, Jhumpa Lahiri et Zadie Smith

Julia Siccardi

▶ **To cite this version:**

Julia Siccardi. En quête de transculturalisme : l'écriture de l'altérité dans les œuvres de Chimamanda Ngozi Adichie, Monica Ali, Bernardine Evaristo, Jhumpa Lahiri et Zadie Smith. Littératures. Université de Lyon, 2021. Français. NNT : 2021LYSEN041 . tel-03446775

HAL Id: tel-03446775
https://theses.hal.science/tel-03446775

Submitted on 24 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Numéro National de Thèse : 2021LYSEN041

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON
opérée par
l'École Normale Supérieure de Lyon

École Doctorale N° 484
Lettres, Langues, Linguistiques, Arts

Spécialité de doctorat : Études anglophones
Discipline : **Langues et littératures étrangères**

Soutenue publiquement le 30/09/2021, par :
Julia SICCARDI

En quête de transculturalisme : l'écriture de l'altérité dans les œuvres de Chimamanda Ngozi Adichie, Monica Ali, Bernardine Evaristo, Jhumpa Lahiri, et Zadie Smith

---

Devant le jury composé de :

LANONE, Catherine	Professeure	Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3	Rapporteure
TEULIÉ, Gilles	Professeur	Université d'Aix-Marseille	Rapporteur
MCCAN, Fiona	Professeure	Université de Lille	Examinatrice
TADIÉ, Alexis	Professeur	Université Sorbonne Université	Examinateur
GUIGNERY, Vanessa	Professeure	ENS de Lyon	Directrice de thèse

Remerciements

S'il faut un village pour élever un enfant, il en faut au moins autant pour venir à bout de l'écriture d'une thèse. J'aimerais remercier ici chaque personne qui, de près ou de loin, a concouru à l'achèvement de ce travail.

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de thèse, Vanessa Guignery, pour son accompagnement généreux, sa grande disponibilité et sa rigueur. Son exigence, la pertinence de ses réflexions et la justesse de ses conseils m'ont offert une source d'inspiration et de développement en tant que chercheuse comme en tant qu'enseignante. Ce fut un privilège d'être formée à ses côtés.

Je tiens à exprimer ma sincère reconnaissance aux membres de mon jury, Catherine Lanone, Fiona McCann, Alexis Tadié et Gilles Teulié pour le temps qu'ils m'accordent en me faisant l'honneur de lire mon travail.

Ces années de thèse m'ont permis de tisser autour de moi un réseau de collègues, jeunes chercheurs et chercheuses avec qui j'ai eu le bonheur d'échanger longuement et à qui je tiens à dire ma gratitude. Merci au « Bunch of Geniuses », ce joyeux groupe de soutien dont j'espère qu'il aura longue vie. Merci à mes relectrices et mon relecteur pour leurs efforts et leurs encouragements. Merci à Héloïse pour les conversations nocturnes et les gifs improbables. Merci à Natacha d'avoir lu de la théorie avec moi et de m'avoir remise sur pied chaque fois qu'il le fallait dans les dernières semaines.

Merci à mon ami Cédric, cher Maître Courtois, pour les longues discussions sur tous ces sujets qui nous passionnent.

Merci à Fernanda, qui la première m'a ouvert le chemin de la thèse et ne m'a jamais lâché la main. Tu as été mon roc.

Merci à Alexandra de m'avoir toujours encouragée à dépasser mes limites.

Merci à Céline pour « nos petits coups de fils de 17h », pour son soutien pratique durant ma première année de PRAG, ainsi qu'à toute l'équipe du BET de Paris 3 pour avoir fait en sorte que cette année soit aussi douce que possible, dans des conditions pourtant loin d'être optimales.

Merci à ces ami·e·s dont la foi a souvent dépassé la mienne : AnneK, Magda, Akiko, Coraline, Thibaut, Clémentine, Emma. Sans vous, ces années auraient eu une autre couleur.

J'éprouve une vive reconnaissance pour le soutien infaillible de mon compagnon, Amaury, qui a su m'encourager, me motiver ou m'apaiser durant toute cette expérience, ainsi que pour ses parents, qui ont toujours été présents. Ma gratitude va également à mon frère Ugo et à sa compagne, parce qu'ils ont su m'écouter mais aussi ne pas « m'en » parler.

Je remercie enfin mes parents, sans qui je ne serais pas allée au bout : ma mère, Dominique, pour ses encouragements constants, ses mille et une attentions, sa confiance indéfectible et son amour ; mon père, Michel, pour m'avoir ouvert son havre de paix et cuisiné des petits plats, lui aussi, avec amour.

Je dédie cette thèse au Docteur Daisaku Ikeda dont les écrits et la sagesse m'inspirent quotidiennement à m'élever.

Note sur le texte

Afin d'alléger la lecture, nous adoptons pour les œuvres du corpus primaire les abréviations suivantes, qui apparaîtront entre parenthèses après chaque citation :

- *A* pour *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie
- *BL* pour *Brick Lane* de Monica Ali
- *GWO* pour *Girl, Woman, Other* de Bernardine Evaristo
- *TN* pour *The Namesake* de Jhumpa Lahiri
- *OB* pour *On Beauty* de Zadie Smith. *NW* apparaît ainsi.

Cette thèse est rédigée en écriture inclusive, choix qui ne s'est pas opéré sans un certain nombre d'interrogations ayant trait à la lisibilité du texte et à la visibilité réelle des genres.

J'emploie le point médian pour les substantifs et adjectifs auxquels l'ajout d'un « e » suffit à former le féminin (« écrivain·e·s transculturel·le·s ») mais lorsque le suffixe change, j'ai préféré écrire les deux formes pleines (« le lecteur ou la lectrice »). Il me semble que cette graphie préserve la fluidité de la lecture. Consciente que cela risque d'alourdir le texte, j'y recours le moins possible, tout en préférant cette solution à l'invisibilisation du genre féminin. La seule exception concerne les couples hétérosexuels, auxquels je fais référence au masculin neutre classique. Il m'est apparu que dans ce cas, l'écriture inclusive aurait entravé la lecture.

J'admets volontiers que ces choix sont discutables. J'ai tâché, au mieux, de respecter la visibilité des genres, sans pour autant sacrifier au confort de la lecture.

Sommaire

REMERCIEMENTS **3**

NOTE SUR LE TEXTE **5**

INTRODUCTION **9**

Culture et multiculturalisme **11**

Le transculturalisme **14**

Le transculturalisme en littérature **23**

Le roman transculturel **31**

L'altérité **36**

PREMIERE PARTIE - LE TRANSCULTURALISME DANS L'ESPACE OCCIDENTAL : EN QUETE D'UN CHEZ-SOI **45**

CHAPITRE 1 - MANIFESTATIONS DU TRANSCULTURALISME ET DE L'ALTERITE DANS LES LIEUX ET ESPACES PUBLICS 53

1.1 De l'espace postcolonial aux lieux transculturels **54**

a) « Lost in migration »: la difficile émergence du transculturalisme 56
b) Générations transculturelles : quels espaces ? 67
c) Les lieux de cultures : des hétérotopies, terreaux de rencontres transculturelles 75

1.2 Des frontières infranchissables ? **83**

a) Les lieux diasporiques : reconstitution de lieux sûrs en réaction à l'altérisation 84
b) Espaces ouverts et frontières infranchissables 90

CHAPITRE 2 - RECREATION DU FOYER DANS LA LITTERATURE TRANSCULTURELLE 99

2.1 Être chez soi à l'étranger : de l'inquiétant familier à l'imaginaire **103**

a) Manifestations de l'inquiétant familier dans les villes du pays d'accueil 103
b) Contrées imaginaires : « Rooting oneself in ideas rather than places » 111

2.2 La réécriture transculturelle du roman domestique **114**

a) Invisibilisation, claustrophobie et enfermement 117
b) Ancrage culturel au sein des foyers 120
c) L'altérité au sein des foyers : « unhomely homes » 127

2.3 Le foyer en mouvement, le foyer comme mouvement..... 135

a) « The promise of a homecoming » : le retour au pays pour clore l'histoire ?.....135
b) En quête d'un foyer… en-dehors du foyer.....141

CHAPITRE 3 - RELATIONS TRANSCULTURELLES : LA REINVENTION D'UN CHEZ-SOI ? 151

3.1 « A shelter in each other » : trouver refuge dans le rhizome ? 152

3.2 Du réseau au rhizome : les communautés virtuelles et l'appartenance affective..... 159

a) « The sanctuary of chat rooms » : trouver ses pair·e·s en ligne.....160
b) Le rhizome du Net : briser la colonialité des espaces de savoir ?.....164

3.3. De l'altérité à l'aliénation : malaises dans les relations 170

DEUXIEME PARTIE - EN QUETE D'UNE ECRITURE TRANSCULTURELLE : DE L'ALTERITE A L'ALTERISATION.....177

CHAPITRE 4 - « PARTAGER L'EXPERIENCE DE L'AUTRE » : VERS UNE ECRITURE TRANSCULTURELLE ? 183

4.1 De la pluralité à l'incertitude : expériences de l'altérité dans l'écriture..... 184

a) Une écriture du multiple : de la pluralité naît l'altérité 185
b) Incomplétude et incertitude : des modalités du transculturalisme ? 204

4.2 Dialogisme et transtextualité : une écriture traversée par l'altérité..... 215

a) Transtextualité de l'écriture transculturelle : « Only connect » ? 217
b) Expérimentation littéraire : « the singularity of literature »..... 229

CHAPITRE 5 - DES IDENTITES AUTRES : PERFORMANCE, PERFORMATIVITE ET ECRITURE DES STEREOTYPES 241

5.1 Performance et relations de pouvoir : altérité des identités transculturelles 247

a) Du mimétisme à la performance 247
b) Les performances des femmes noires : écrire les rapports de pouvoir 262

5.2 « On our own terms » : complexifier les stéréotypes ?..... 278

a) Le stéréotype : au cœur de l'altérisation 280
b) Réécriture des stéréotypes : complexifier l'histoire unique ? 292
c) Déconstruire les stéréotypes : métatextualité et figure de l'intrus·e 306

TROISIEME PARTIE - LE TRANSCULTURALISME DANS LA FICTION : VERS UNE PRATIQUE DECOLONIALE ? 321

CHAPITRE 6 - LA FICTION COMME ESPACE TRANSCULTUREL 327

6.1 Hybridité de la fiction : un (tiers-)espace transculturel..... 329

a) L'hybridité dans la fiction : vers l'ouverture à l'altérité 332
b) Déconstruction constructive de l'hybridité : contre la pensée racinaire 344

6.2 L'autre du récit national : le roman comme espace transculturel..... 352

a) Présence des symboles nationaux : la perspective autre des récits transculturels....354
b) Création d'un corpus transculturel dans « l'esprit du temps »..... 365

CHAPITRE 7 - ÉCRITURES ET LOCALISATIONS TRANSCULTURELLES : VERS UNE PRAXIS DECOLONIALE ?..... 373

7.1 Majoration du mineur : reterritorialisation des œuvres dans le monde..... 374

a) Du mineur au majeur : sortir de « l'encerclement idéologique »..... 375
b) Romans transculturels et regards sur le monde : « devenir-guêpe de l'orchidée, devenir-orchidée de la guêpe » 380

7.2 « La place de la parole noire » : création de trans-espaces 385

CONCLUSION 393

BIBLIOGRAPHIE 401

INDEX 430

Introduction

En 2016, la maison d'édition britannique 4th Estate, en partenariat avec *The Guardian*, instaurait un prix de la nouvelle, 4thWrite Short Story Prize, réservé aux écrivain·e·s de couleur résidant en Grande Bretagne ou en Irlande[1]. Un an plus tard, le Jhalak Prize voyait le jour, qui récompense toute œuvre de « fiction, non-fiction, nouvelles, romans graphiques, poésie et tout autre genre »[2], publiée au Royaume-Uni et écrite par des écrivain·e·s de couleur. En 2021, ce prix fut étendu à la littérature de jeunesse. Sur la page des « Questions Fréquemment Posées » du Jhalak Prize, la troisième concerne l'aspect éthique de cette récompense : « Is this prize racist? How would you feel about a prize for only white authors? »[3] La réponse justifie le projet par une volonté de « redresser [un] déséquilibre particulier et faire face à [un] manque de représentation » et invite qui se sentirait lésé·e à « employer ses ressources pour créer un prix réservé aux écrivain·e·s blanc·he·s »[4]. Cette interrogation témoigne à la fois des réticences que peut susciter une telle entreprise et de la sensibilité de la question raciale, surtout lorsque des personnes de couleur prennent l'initiative de créer l'espace qui leur manque. Un élu Conservateur, Membre du Parlement, a d'ailleurs saisi la Commission pour l'Égalité et les Droits Humains (EHRC) afin de faire interdire ce prix, arguant qu'il discriminait les Blanc·he·s ; sa demande n'a toutefois pas abouti, la Commission estimant que le Prix n'enfreignait aucune loi[5].

Ce débat et l'apparition de tels prix témoignent d'un besoin de reconnaissance des personnes de couleur dans les institutions. Comme le remarque Danuta Kean dans un rapport publié en 2015 sur la présence des personnes de couleur dans le monde de l'édition,

> By 2051, one in five people in the UK is predicted to be from an ethnic minority; a rise from 14% in 2011 to at least 30%. In London, the proportion of BAME people is already 40%. […] What this means is that publishers' present concentration on People Like Us – White,

[1] Le prix est réservé aux personnes noires, asiatiques ou issues d'une autre minorité ethnique (BAME en anglais, pour Black, Asian and Minority Ethnic). Au moment de sa création en 2016, il s'intitulait The Guardian and 4th Estate BAME Short Story Prize. (« 4thWrite Prize 2021. » *4thestate.co.uk*. N.d. En ligne. Consulté le 6 juin 2021.)

[2] « About the Jhalak Prize. » *jhalakprize.com*. N.d. En ligne. Consulté le 6 avril 2021. Nous traduisons.

[3] « FAQs ». *jhalakprize.com*. N.d. En ligne. Consulté le 6 juin 2021.

[4] *Ibid*. Nous traduisons.

[5] Danuta Kean. « Tory MP's Complaint That Prize for Writers of Colour Was Unfair to Whites Dismissed. » *theguardian.com*. 28 avril 2017. En ligne. Consulté le 10 juin 2021.

> aged 35 to 55 and female – will not reflect the society of the future, no matter how much that elides with their own current workforce.[1]

Ce rapport fait état d'un manque de diversité criant, de l'aveu même des maisons d'édition et des agents littéraires, ce qui reflète la réticence des sociétés contemporaines à évoluer et à s'ouvrir aux multiples identités que le métissage de la population génère. Cette difficulté à exister en tant que personne issue d'une « minorité culturelle » qui n'a de minorité que le nom, dans un espace occidental dominé par la blanchité[2] (« whiteness »), constitue le cœur des œuvres qui composent cette étude. Les romans *Brick Lane* (2003) de Monica Ali, *The Namesake* (2003) de Jhumpa Lahiri, *On Beauty* (2006) et *NW* (2012) de Zadie Smith, *Americanah* (2013) de Chimamanda Ngozi Adichie et *Girl, Woman, Other* (2019) de Bernardine Evaristo remettent tous en question une conception homogène de la société et le refus d'en englober l'hybridité. En incluant le mot « Other » dans le titre de son roman, Evaristo donne une visibilité à l'altérité et revendique sa centralité dans le portrait qu'elle dresse de femmes contemporaines britanniques. Dans un essai en allemand datant de 1992, Wolfgang Welsh emploie pour la première fois le terme « Transkulturalität ». En 1999, il remanie ce texte et le traduit en anglais, et propose une conceptualisation de la culture proche de ce que les autrices du corpus dépeignent dans leurs œuvres : « The old homogenizing and separatist idea of cultures has furthermore been surpassed through *culture's external networking*. Cultures today are extremely interconnected and entangled with each other. Lifestyles no longer end at the borders of national cultures, but go beyond these, are found in the same way in other cultures ».[3]

Pourtant, ces propos s'inscrivent en tension avec les chiffres révélés par le rapport « Writing the Future » et c'est dans cette apparente contradiction entre le portrait sociologique d'une société transculturelle et des statistiques d'où la diversité est absente que se trouve le point de départ de notre réflexion. Avant de dessiner les contours du transculturalisme, et afin de comprendre comment penser le transculturel, il convient tout d'abord de s'intéresser aux définitions du terme « culture ».

---

[1] Danuta Kean. « Introduction: Why Writing the Future? » *Writing the Future: Black and Asian Writers and Publishers in the UK Market Place*. Éds. Danuta Kean et Mel Larsen. Londres : Spread the Word, 2015, p. 3.

[2] Le mot « whiteness » peut être traduit par « blancheur », « blanchité » ou encore « blanchitude ». Il s'agit d'un concept développé par les sciences humaines qui vise à remettre en question la neutralité et l'hégémonie du point de vue blanc, c'est-à-dire occidental (européen ou américain) pour montrer qu'il s'agit d'une construction socio-culturelle. Afin de le distinguer de la couleur et de nous référer sans ambiguïté au concept, nous avons choisi le terme « blanchité », qui, contrairement à « blanchitude », évite de faire écho au concept de négritude.

[3] Wolfgang Welsch. « Transculturality, the Puzzling Forms of Culture Today. » *Spaces of Culture: City, Nation, World*. Éds. Mike Featherstone et Scott Lash. Londres : Sage, 1999, p. 4.

Sauf indication contraire, tous les italiques sont dans les textes originaux.

Culture et multiculturalisme

Dans Le Grand Robert, le mot « culture » renvoie en premier lieu à l'action de cultiver la terre. La culture est donc avant tout une activité agricole et l'on perçoit dans cette origine un lien avec les lieux et les espaces et par conséquent, un ancrage géographique. Le deuxième sens donné par le dictionnaire porte sur les connaissances obtenues par « le développement des facultés intellectuelles », suggérant ainsi que la culture relève d'une activité intellectuelle et pas seulement physique. Ces connaissances communes à un groupe de personnes créent une culture, de laquelle sont exclu·e·s celles et ceux qui ne possèdent ou ne partagent pas ces données. Par extension, pour le Grand Robert, une culture est « l'ensemble des aspects intellectuels d'une civilisation ; idéologie ». De la terre, on en arrive ainsi à l'idéologie et aux valeurs qui portent un groupe de personnes et que celui-ci véhicule. Enfin, la culture est « l'ensemble des formes acquises de comportement, dans les sociétés humaines » : d'ores et déjà se dessine ici le lien entre ancrage géographique, connaissances et appartenance[1].

Dans son article « From Complex Culture to Cultural Complexity », Hans-Rudolf Wicker s'intéresse à l'évolution de la culture en tant qu'objet d'étude. Reprenant la définition de l'anthropologue britannique Edward Tylor, Wicker explique que la conception traditionnelle de la culture est celle d'un « ensemble complexe qui comprend les connaissances, les croyances, les arts, la morale, les lois, les coutumes »[2]. Selon lui, l'individu est façonné *par* la culture, et non l'inverse :

> Culture is conceived of in terms of objectifying philosophies with presumably no need for an active subject at all. In the classical concept, individuals appear mostly as carriers of culture. They exist for the sole purpose of lending expression to their culture, which, through them, is able to fulfill its true destiny.[3]

Cette approche revient à considérer que la culture est une entité existant au-delà des individus, à laquelle ceux-ci ne font qu'emprunter certains traits (des manières, des habitudes, des croyances…), sans exercer la moindre influence sur elle. Selon cette conception, « la culture nourrit les gens » et s'organise par conséquent en une « entité supra-individuelle »[4] qui produit des motifs reconnaissables, et donc connaissables. Wicker rappelle que cette perception est née de l'observation par les ethnologues de petites sociétés chez qui la cohérence, l'unité et l'homogénéité culturelles étaient aisément identifiables. Après avoir

---

[1] Définitions du Grand Robert en ligne consultées le 5 janvier 2020.

[2] Hans-Rudolf Wicker. « From Complex Culture to Cultural Complexity. » *Debating Cultural Hybridity: Multi-cultural Identities and the Politics of Anti-Racism.* Pnina Werbner et Tariq Modood (dir.). Londres : Zed Books, 1997, p. 31. Nous traduisons.

[3] *Ibid*., p. 32.

[4] *Ibid*., p. 31. Nous traduisons.

souligné que ce présupposé reste discutable, Wicker émet des doutes sur la transposition de ce modèle à des sociétés plus grandes et nécessairement plus complexes.

Wicker indique en outre que le fait de concevoir la culture comme un tout mène naturellement et pernicieusement à opérer des comparaisons entre les cultures et par conséquent, soulève des questions relatives à la tolérance et l'acceptation d'autrui. En effet, envisager une culture spécifique comme une totalité invite à la distinguer d'autres cultures, ce qui conduit à « insister sur les différences »[1] : « Thus […] the distinction between belonging to a culture and being alien to it is turned into a fundamental principle of human existence »[2]. Cette conception risque de renforcer les différences culturelles, et donc d'empêcher les contacts transculturels dans la mesure où le critère d'appartenance à une même culture devient fondamental dans le rapport à autrui. Ceci est précisément l'un des reproches qui fut adressé au multiculturalisme à partir des années 2000.

Pourtant, à son origine, on a pu penser que le concept de multiculturalisme, dont le préfixe « multi » invite à envisager plusieurs composantes considérées comme égales, était en mesure de favoriser des rapports harmonieux entre les cultures. La première occurrence connue du mot remonte aux années 1970 au Canada et en Australie, à une époque où ces deux pays faisaient face à une importante immigration ainsi qu'aux problèmes posés par le traitement irrespectueux souvent réservé aux populations indigènes[3]. Le multiculturalisme définit autant un ensemble de pratiques politiques et sociales qu'une position intellectuelle et philosophique, et s'appuie sur ce que John Arthur nomme « un lieu commun philosophique »[4], à savoir que tous les êtres humains doivent être considérés comme égaux. Will Kymlicka, philosophe politique spécialiste du multiculturalisme, lie l'émergence de cette position et de ces pratiques politiques à un vaste mouvement révolutionnaire en faveur des droits humains, qui s'est développé progressivement en Occident depuis la Seconde Guerre Mondiale[5]. John Arthur confirme que le multiculturalisme résulte d'un ensemble de facteurs tels que les luttes américaines pour les droits civiques, l'émergence du capitalisme et le développement de moyens de communication plus rapides, le déclin de l'attachement à la terre allant de pair avec l'industrialisation de l'agriculture, et bien sûr les vastes mouvements migratoires qui ont marqué la deuxième partie du XX^{ème} siècle. Ces derniers ont fortement

[1] *Ibid*. Nous traduisons.

[2] *Ibid.*, p. 32.

[3] John Arthur. « Multiculturalism. » *The Oxford Handbook of Practical Ethics.* Éd. Hugh LaFollette. Oxford : Oxford University Press, 2009, p. 1.

[4] *Ibid*., p. 2. Nous traduisons.

[5] Will Kymlicka. *Multicultural Odysseys. Navigating the New International Politics of Diversity.* Oxford : Oxford University Press, 2007.

changé la composition des sociétés occidentales qui ont jugé nécessaire l'instauration de politiques sociales régulant le vivre-ensemble de sociétés de plus en plus multi-ethniques.

Dans l'article « Multiculturalism » publié dans *The Year's Work in Critical and Cultural Theory* (2001), Vijay Mishra note toutefois que le multiculturalisme n'a pas la même signification, ni n'est envisagé de la même manière, pour des pays comme les États-Unis et l'Australie, que pour les pays européens. En effet, les pays du continent nord-américain ainsi que l'Australie sont des territoires de colons pour qui « la nation est un processus qui reste entièrement à définir », alors qu'en Europe, l'idée d'une nation temporellement inaltérable, fondée sur « un espace de valeurs communes »[1] domine. Selon François Levreau et Patrick Loobuyck dans *Comparative Migration Studies* (2008), le multiculturalisme comme pratique politique et sociale est né de la crainte « que les démocraties libérales puissent exercer une pression sur les minorités pour que celles-ci s'assimilent à la culture majoritaire »[2]. Du respect de la diversité culturelle aux politiques anti-discriminatoires, le multiculturalisme valorise en effet la cohabitation de plusieurs cultures au sein d'une même société, et apparaît comme une volonté politique de vivre-ensemble au sein des sociétés occidentales contemporaines.

Wolfgang Welsch, dans « Transculturality: The Puzzling Forms of Culture Today », reconnaît le progressisme du multiculturalisme qui prône la bonne entente, la tolérance et la compréhension mutuelle, mais il souligne que l'hypothèse de différences essentielles entre les cultures est maintenue, ce qui renforce les barrières qui les séparent. Notons également que Welsch semble préférer le terme « multiculturality » à celui de « multiculturalism » : le multiculturalisme ayant des origines politiques, le mot « multiculturalité » renverrait plutôt à la dimension sociologique du concept. Le danger de la multiculturalité, selon Welsch, est de mener à une ghettoïsation : « Compared to traditional calls for cultural homogeneity the concept [of multiculturality] is progressive, but its all too traditional understanding of culture threatens to engender regressive tendencies which by appealing to a particularistic cultural identity lead to ghettoization or cultural fundamentalism »[3].

Le concept de multiculturalité témoigne d'une certaine ouverture aux contacts interculturels car il permet à différentes cultures de jouir de leur espace propre au sein d'une même société, mais il ne se libère pas pour autant de la conception traditionnelle d'une

[1] Vijay Mishra. « Multiculturalism. » *The Year's Work in Critical and Cultural Theory* 8.1 (2001) : 236. Nous traduisons.

[2] François Levrau et Patrick Loobuyck. « Introduction: Mapping the Multiculturalism – Interculturalism Debate. » *Comparative Migration Studies* 6.13 (2008) : 3. Nous traduisons.

[3] Wolfgang Welsch. « Transculturality. » *Op. cit*., p. 3.

« homogénéité culturelle ». Par conséquent, de nombreuses critiques se sont élevées contre le multiculturalisme et l'impression d'échec des politiques multiculturelles a commencé à se faire sentir au tournant du nouveau millénaire. François Levrau et Patrick Loobuyck résument les critiques sur le multiculturalisme en avançant que selon eux, ce concept « fixe la culture dans une essence, […] favorise la ségrégation et mène en définitive à la fragmentation sociale »[1]. D'une manière générale, le multiculturalisme est tellement occupé à reconnaître les différences culturelles qu'il en vient à ignorer « l'importance des valeurs communes »[2]. L'écueil majeur du multiculturalisme est qu'à trop insister sur les minorités, il risque de saper la cohésion sociale. Dans un article intitulé « Transculture: A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism », le théoricien littéraire russe Mikhaïl Epstein définit le multiculturalisme comme l'état d'une société dans laquelle « une diversité de cultures différentes et se suffisant à elles-mêmes, avec leurs traditions propres » cohabitent en étant « non seulement indépendantes mais aussi incommensurables, à peine compréhensibles et pénétrables les unes pour les autres »[3]. Selon Epstein, le multiculturalisme, à force de souligner l'importance de la loyauté envers sa culture, revient à créer un « racisme inversé »[4]. En effet certaines communautés n'ont d'autre choix, pour exister, que de louer leur culture et de discréditer les autres, ce qui ne fait que renforcer leur isolement, créant ce qu'Epstein appelle des « proud ghettos »[5].

Le concept de multiculturalisme a donc montré ses limites pour rendre compte de l'organisation des sociétés contemporaines multi-ethniques et a amené divers·e·s théoricien·ne·s à se tourner vers la notion de transculturalisme.

Le transculturalisme

Le préfixe « trans- » signifie en latin « au-delà », « par-delà » et exprime l'idée de déplacement et de traversée. Le Petit Gaffiot fournit ainsi des exemples géographiques qui impliquent des déplacements physiques. En français, le préfixe signifie « au-delà de », « à travers » et désigne ce qui marque le passage ou le changement, comme dans le mot « transition ». Ces trois sens nous semblent pouvoir fournir des perspectives fructueuses sur le

[1] François Levrau et Patrick Loobuyck. « Introduction. » *Op. cit.*, p. 1. Nous traduisons.
[2] *Ibid*. Nous traduisons.
[3] Mikhail Epstein. « Transculture: A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism. » *American Journal of Economics and Sociology* 68.1 (janvier 2009) : 328. Nous traduisons.
[4] *Ibid*., p. 336. Nous traduisons.
[5] *Ibid*.

concept de transculturalisme, qui, à ce jour, ne figure pas dans le dictionnaire[1]. Le mot le plus proche est « transculturation », défini ainsi dans Le Grand Robert : « un processus de transition d'une culture à une autre, de la disparition de la culture traditionnelle jusqu'à l'acquisition de la culture nouvelle ». Il convient de noter d'une part que selon cette définition, la transculturation est un état passager et non permanent, ce qui justifierait l'inconfort de la position transculturelle, qui transparaît dans les œuvres du corpus. D'autre part, la définition évoque une culture « traditionnelle » vouée à « disparaître » au profit d'une nouvelle culture mais le terme « traditionnel » n'apporte que peu de précisions car toute culture est fondée sur une ou des traditions. Qui plus est, et contrairement à la définition du dictionnaire, ce n'est pas la disparition totale d'une culture que l'anthropologue Fernando Ortiz a théorisée dans *Cuban Counterpoint, Tobacco and Sugar*, publié en espagnol en 1940 avant d'être traduit partiellement en anglais en 1947. C'est en effet dans cet ouvrage que le mot « transculturation » est apparu pour la première fois. Ortiz s'inspire d'une métaphore agricole, revenant au sens premier du mot « culture », pour développer une théorie à propos de la formation de la culture cubaine dont l'histoire est « une transculturation très intense, très complexe et incessante de plusieurs masses humaines, toutes en passe de transition »[2]. Contrairement au mouvement d'acculturation, dans lequel une culture domine et s'impose, la transculturation est un phénomène au cours duquel les cultures en contact sont modifiées l'une par l'autre, suite à des résistances, des échanges et une appropriation réciproque :

> Nous estimons que le terme transculturation exprime mieux les différentes phases de cette transition d'une culture à une autre, parce qu'il ne consiste pas seulement à acquérir une culture distincte, ce que, à proprement parler, traduit le terme anglo-américain acculturation, mais qu'il implique aussi forcément la perte ou le déracinement d'une culture précédente, ce qu'on pourrait qualifier d'une déculturation partielle, et la création postérieure de nouveaux phénomènes culturels qu'on pourrait appeler une néoculturation.[3]

Dans la définition d'Ortiz, le mot « transculturation » renvoie à plusieurs phénomènes. La création d'un néologisme semblait donc nécessaire pour mieux rendre compte des « transculturations extrêmement imbriquées »[4] qui composent l'histoire de Cuba, car le mot existant, « acculturation », ne suffisait pas à en rendre compte. Remontant plus loin dans l'histoire de Cuba, Ortiz explique que la culture cubaine s'est toujours formée par phénomènes de transculturation, depuis les Indien·ne·s paléolithiques, puis néolithiques, à

[1] Dernière recherche effectuée dans Le Grand Robert, le Larousse et l'Oxford Dictionary le 30 mai 2021. Aucun de ces trois dictionnaires ne proposait le mot « transculturalisme », mais le Grand Robert et l'Oxford Dictionary renvoient au mot « transculturation », ce que ne fait pas le Larousse.

[2] Fernando Ortiz. *Controverse Cubaine entre le tabac et le sucre.* 1940. Trad. Jacques-François Bonaldi. Montréal : Mémoire d'encrier, 2011, p. 292.

[3] *Ibid*., p. 291-292.

[4] *Ibid*., p. 283.

l'arrivée des Espagnol·e·s puis à l'importation des esclaves venu·e·s d'Afrique, sans oublier toutes les cultures des immigrant·e·s, juive, portugaise, anglo-saxone, française, nord-américaine… Chacun·e de ces immigrant·e·s, rappelle Ortiz, était « comme un déraciné de sa terre natale en double passe de désajustement et de réajustement, de déculturation ou exculturation, et d'acculturation ou inculturation, et, en fin de synthèse, de transculturation. »[1] Aussi le phénomène de transculturation peut-il concerner plusieurs cultures en même temps, comme il peut n'en décrire que deux. Dans son essai, Ortiz développe plus particulièrement la rencontre entre la culture des Européen·ne·s et des indigènes : « Ce furent deux mondes qui se découvrirent réciproquement et s'entrechoquèrent. Le contact des deux cultures fut terrible. L'une d'elles périt presque totalement, comme foudroyée. Transculturation ratée pour les indigènes, radicale et cruelle pour les parvenus. »[2] La culture cubaine s'est donc formée par transculturations successives jusqu'à l'arrivée des colons espagnols qui ont détruit la culture indigène, tout en important leur propre culture mais aussi celle des Africain·e·s (ces dernier·e·s issu·e·s des cultures les plus diverses) qui étaient acheminé·e·s en tant qu'esclaves.

La théorie de la transculturation telle qu'elle est développée par Ortiz suggère qu'il est possible, quoique difficile, de sortir de rapports de domination, étant donné que chaque culture connaît des changements et se nourrit du contact avec d'autres. Toutefois, il convient de rappeler que pour clarifier ses propos, Ortiz s'appuie sur une métaphore dans laquelle le tabac et le sucre, les deux produits phares de la culture agricole cubaine, deviennent des allégories qui illustrent les contrastes de la société cubaine : la culture du tabac, plante délicate nécessitant un savoir-faire rigoureux, a entraîné l'immigration de Blanc·he·s et a donné naissance à une « classe moyenne, une bourgeoisie libre »[3]. Celle du sucre, physiquement éreintante et ne requérant pas de connaissances particulières, a provoqué la traite des esclaves qui a laissé des traces bien après son abolition dans le maintien d'un prolétariat qui continuait de vivre, lorsque Ortiz écrivait en 1940, dans les régions des champs de canne à sucre. « Le tabac et le sucre sont en rapport avec les races »[4] et chacun a façonné la société cubaine selon des rapports de pouvoir, des relations de maîtres et esclaves, dans une « passe douloureuse de transculturation »[5]. Ainsi, dans le transculturalisme d'Ortiz, les cultures sont dynamiques et font preuve d'adaptation mais elles sont toujours considérées

[1] *Ibid*., p. 284.
[2] *Ibid*., p. 286.
[3] *Ibid*., p. 161.
[4] *Ibid*., p. 145.
[5] *Ibid*., p. 291.

comme distinctes les unes des autres, avec leur structure propre, marquées par « une relation de pouvoir historiquement établie où l'une tend à dominer l'autre »[1].

Pour l'équipe éditoriale de *Engaging Transculturality*, la pensée transculturelle a émergé dans le sillage de la théorie postcoloniale :

> It was in this context of postcolonial research attitude that transculturality first arose, contesting traditional master narratives and enabling researchers to view research fields from different points of view, for instance by exploring ongoing colonial geographies, subaltern agency and the periphery as a site of theorization (Roy 2011). One of the principal assumptions of transcultural studies has been that a 'culture' is constituted by processes of interaction, circulation and reconfiguration.[2]

Ils·elles rejoignent ainsi la conception de Wolfgang Welsh élaborée en 1992, tout en soulignant le lien avec la théorie postcoloniale dont le transculturalisme serait un développement. L'année où est publié pour la première fois l'essai de Welsh est également celle qui voit la parution de *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, ouvrage dans lequel Mary Louise Pratt s'intéresse à la manière dont les écrits de voyage servent l'idéologie impériale : « empires create in the imperial center of power an obsessive need to present and re-present its peripheries and its others continually to itself. »[3] Pour Pratt, les rencontres entre les cultures durant la colonisation ont donné lieu à des « zones de contact » (« contact zones ») caractérisées par leur porosité et « des relations de domination et de subordination extrêmement asymétriques »[4]. Le début des années 1990 marque donc un tournant qui remet en question la supposée imperméabilité des cultures.

D'après Mikhaïl Epstein, le concept de transculturalisme trouve son origine dans la recherche en culturologie, équivalent russe de la théorie culturelle, dans les années 1980 en Russie, soit durant les dernières années de la Guerre Froide. Parce qu'il était politiquement risqué de s'opposer au régime totalitaire soviétique, les chercheurs et chercheuses en culturologie eurent l'idée d'effectuer des « transpositions culturelles », ce qui leur permettait de se positionner *au-delà* de la culture dominante, et non *contre* elle : « The aim was not to fight the political regime but to transcend the boundaries of the given culture by positing it as

---

[1] Afef Benessaieh, « « Multiculturalism, Interculturality, Transculturality. » *Transcultural Americas, Amériques Transculturelles.* Éd. Afef Benessaieh. Ottawa : Ottawa University Press, 2010, p. 16. Nous traduisons.

[2] Laila Abu-Er-Rub, Christiane Brosius, Sebastian Meurer, Diamantis Panagiotopoulos et Susan Richter. « Introduction: Engaging Transculturality. » *Engaging Transculturality: Concepts, Key Terms, Case Studies.* Éds. Laila Abu-Er-Rub, Christiane Brosius, Sebastian Meurer, Diamantis Panagiotopoulos and Susan Richter. Londres : Routledge, 2019, p. xxiii.

[3] Mary Louise Pratt. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. 1992. Londres : Routledge, 2008, p. 4.

[4] *Ibid.*, p. 7. Nous traduisons.

one among many historical and imaginable cultures »[1]. Ces transpositions permettaient d'imaginer d'autres possibles sans que cela ne remette en cause l'idéologie du Parti.

Une trentaine d'années plus tard, au début des années 2000, Epstein se saisit du concept de transculturalisme pour l'appliquer à un monde globalisé, au-delà du multiculturalisme. Pour Epstein, le transculturalisme est caractérisé par une ouverture et une humilité qui rendent les cultures accessibles les unes aux autres. Il représente un état culturel dans lequel toute personne jouit de la possibilité de se libérer de sa propre culture. Pour ce faire, il convient de s'aventurer aux « frontières de sa culture », « au carrefour avec d'autres cultures » ; il faut oser « l'expérience risquée des errements et des transgressions culturelles »[2]. Ce déplacement culturel peut être incommodant car il invite à être en contact avec une « altérité radicale »[3]. La lecture, et d'une manière plus générale, toute activité culturelle, joue un rôle fondamental dans ce processus, car elle met un individu en contact avec l'altérité. Epstein explique en effet qu'en lisant, en visitant un musée, en regardant des films, nous rencontrons un « non-moi »[4], et que ces expériences nous changent et ouvrent nos horizons en nous faisant expérimenter l'altérité. C'est là, d'après Epstein, que réside la finalité de toute œuvre culturelle : « to dissolve the solidity of one's natural identity and to share the experience of "the other" »[5]. Il s'agit d'accepter à la fois son identité au début du voyage culturel et les changements nécessairement apportés par les activités culturelles.

Plus généralement, le projet théorique d'Epstein consiste à remettre en question les théories essentialistes et le concept de multiculturalisme qui se construit autour de cultures spécifiques, auto-suffisantes, distinctes les unes des autres, cadre qu'Epstein trouve « rigide »[6]. Dans le modèle social multiculturel, chaque culture existe avec ses traditions propres, indépendamment des traditions des cultures qui l'entourent et chaque individu a sa place, définie par des circonstances qui s'imposent dès la naissance, voire avant. Pour Epstein, le multiculturalisme est par conséquent déterministe et enferme les cultures et les individus. Il lui oppose le transculturalisme, qui se base sur le modèle de l'interférence : ce sont les contacts entre les cultures, la navigation des individus d'une culture à l'autre, qui conduisent à la « dispersion des valeurs symboliques de chaque culture dans le champ

[1] Mikhail Epstein. « Transculture. », *Op. cit*., p. 331.
[2] *Ibid.*, p. 330. Nous traduisons.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*., p. 341. Nous traduisons.
[5] *Ibid*., p. 340.
[6] *Ibid*., p. 329.

d'autres cultures »[1]. Wicker dit sensiblement la même chose lorsqu'il écrit que la culture « n'existe que dans ses variations et ses transitions »[2], préférant l'allégorie de la rivière plutôt que de l'ensemble fermé pour représenter la culture, « forever changing within given perimeters of space and time, and eluding the grasp of science because of its liquid nature as a process. In this way, the concept of a coherent culture yields to the concept of a flowing cultural complexity »[3].

La culture comme flot, comme rivière, comme élément liquide impossible à saisir, autant de termes qui ne vont pas sans évoquer l'ouvrage séminal de Zygmunt Baumann, *Liquid Modernity* (2000), dans lequel le théoricien explore l'ère contemporaine qui se caractérise par une mobilité constante et des définitions identitaires plus complexes. Susan Arndt, dans un court essai intitulé « Euro-African Trans-Spaces? », réfléchit à la difficulté, née de l'interconnexion grandissante des cultures, de désigner correctement les écrivain·e·s afro-européen·e·s sans entretenir une asymétrie dans les dénominations, c'est-à-dire sans continuer à faire de la blanchité la position neutre, celle qu'il n'est jamais besoin de préciser. Arndt insiste sur la nécessité de choisir des dénominations précises et uniques, propres à chaque écrivain·e : si Buchi Emecheta était une écrivaine britannique noire d'origine nigériane, Joseph Conrad était quant à lui un écrivain britannique blanc issu de la diaspora polonaise. Elle reconnaît que c'est une tâche complexe, mais nécessaire afin de sortir d'une conception nationaliste de la culture qui n'a plus beaucoup de sens au regard de la « logique migratoire et mobile »[4] contemporaine. Introduire une plus grande fluidité dans les dénominations est donc incontournable.

Pour Afef Benessaieh, comme pour Wicker, la culture est un flot et la transculturalité désigne la compétence à vivre simultanément dans plusieurs flux culturels ; il ne s'agit donc pas seulement d'une transition. Il est à noter que Benessaieh préfère « transculturalité » à « transculturalisme » sans pour autant justifier son choix alors que dans le deuxième essai de l'ouvrage qu'elle dirige, *Transcultural Americas* (2010), elle prend soin de distinguer la transculturalité de termes proches comme « transculturation », « multiculturalisme » et « interculturalité ». Toutefois, sa définition de la transculturalité en tant qu'aptitude à se

[1] *Ibid*., p. 334.

[2] Wicker. « From Complex Culture to Cultural Complexity. » *Op.* cit., p. 39. Nous traduisons.

[3] *Ibid*.

[4] Susan Arndt. « Euro-African Trans-Spaces? Migration, Transcultural Narration and Literary Studies. » *Transcultural Modernities: Narrating Africa in Europe.* Éds. Elisabeth Bekers, Sissy Helff et Daniela Morella. Amsterdam : Rodopi, 2009, p. 116.

construire « un sens du soi pluriel »[1], glisser librement d'une culture à l'autre et capturer « la mixité complexe des cultures en contact rapproché »[2], nous semble proche de la définition du transculturalisme par Mikhaïl Epstein. La chercheuse estime en outre que la transculturalité, contrairement au processus de transculturation théorisé par Ortiz, n'est plus marquée par des rapports de domination, car dans ce flux culturel, « les relations de pouvoir sont plus difficiles à identifier »[3] du fait qu'aucune culture ne prévaut sur les autres. Nous reviendrons toutefois sur cette dernière remarque qui nous semble discutable. Les éditeurs et éditrices de *Engaging Transculturality* soulignent quant à eux « [un] paradoxe au cœur de la transculturalité » : « in order to point to the transcultural, one first has to assume separate cultures, while simultaneously negating their existence. »[4] Ils·elles estiment que pour sortir de ce paradoxe, il convient de conserver à l'esprit la dimension dynamique des cultures : « Borders are performed, acted and discussed and thereby define and redefine cultures. […] Therefore, in a transcultural view, nothing is truly static, rather, we only get to see snapshots of processual dynamics of (trans)culturation. »[5]

Ainsi, la nouveauté principale du concept de transculturalisme tient au fait que les cultures ne sont plus considérées comme fondamentalement différentes puisque les chercheurs et chercheuses insistent sur leur contiguïté (« relatedness » en anglais). C'est le cas de Wicker qui déclare : « we need to accept the fact that cultures and ethnic groups as actual, autonomous totalities, do not exist – or at least, no longer exist »[6]. De même, Paul Gilroy exprime le vœu de se libérer « de l'idée que les civilisations sont des unités culturelles fermées et finies qu'il faut préserver à tout prix »[7]. Dans un article sur les modernités transculturelles, Frank Schulze-Engler remarque quant à lui : « culture becomes open, fluid and amenable to change. Then, the clash within civilisations is more important than the supposed battle between them »[8]. Un choc interne aux civilisations, des ajustements intérieurs, une ouverture aux flux culturels : telles pourraient être des manières de comprendre le transculturalisme.

---

[1] Afef Benessaieh. « Multiculturalism, Interculturality, Transculturality. » *Transcultural Americas, Amériques Transculturelles.* Éd. Afef Benessaieh. Ottawa : Ottawa University Press, 2010, p. 29. Nous traduisons.

[2] *Ibid*, p. 16. Nous traduisons.

[3] *Ibid.*, p. 17. Nous traduisons.

[4] Abu-Er-Rub, Brosius, Meurer, Panagiotopoulos et Richter. « Introduction. » *Op. cit.*, p. xxvi.

[5] *Ibid*.

[6] Wicker. « From Complex Culture to Cultural Complexity. » *Op. cit*., p. 36.

[7] Paul Gilroy. « A New Cosmopolitanism. » *Interventions* 7.3 (2005) : 287-288. Nous traduisons.

[8] Frank Schulze-Engler. « Transcultural Modernities and Anglophone African Literature. » *Transcultural Modernities: Narrating Africa in Europe.* Éds. Élisabeth Bekers, Sissy Helff et Daniela Morella. Amsterdam & New York : Rodopi, 2009, p. 99.

Benessaieh rejoint Epstein sur un autre aspect de sa définition de la transculturalité, qui consiste à considérer celle-ci comme une compétence, celle de connaître les codes qui correspondent à un lieu et un moment, de savoir les choisir et s'y adapter :

> Derived from theoretical perspectives of culture as relational and dynamic, transculturality can be understood as a transcultural competence, a cohesive identity that transcends frontiers or time, or a plural sense of self for individuals and communities who see themselves as continuously shifting between cultural flows and worlds, rather than identifying with a single and monolithic culture.[1]

À l'échelle de l'individu ou à celle du groupe, Benessaieh conçoit la transculturalité à la fois comme une capacité à transcender les frontières et à entrer en contact avec autrui, et comme une réponse à la peur d'autrui, que la mondialisation et les migrations massives peuvent faire naître.

On peut se demander dans quelle mesure notre réflexion sur le transculturalisme se distingue du concept d'hybridité. Cette notion fut initialement utilisée dans les sciences naturelles puis dans les sciences humaines au XIX^{ème} siècle, où elle s'inscrivait en tension avec la notion de pureté, comme l'explique Axel Michaels : « Its normative association with 'less pure' and 'less valid', even 'threatening', continued in this realm especially in a teleological lineage of 'civilized' versus 'primitive', 'advanced' versus 'backwards'. »[2] Elle a ainsi servi à théoriser la supériorité de certaines « races humaines » sur d'autres afin de mieux justifier l'entreprise coloniale, comme le souligne Robert Young dans *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race* :

> Racial theory cannot be separated from its own historical moment: it was developed at a particular era of British and European colonial expansion in the nineteenth century which ended in the Western occupation of nine-tenths of the surface territory of the globe. There is an obvious connection between racial theories of white superiority and the justification for that expansion […].[3]

Si l'hybridité s'est détachée de la dimension raciste de sa conceptualisation et est aujourd'hui perçue plus positivement, elle n'en reste pas moins limitée pour analyser les échanges culturels. Marwan Kraidy ouvre son ouvrage *Hybridity or the Cultural Logic of Globalization* sur cette déclaration : « Hybridity is a risky notion. […] The varied and sometimes contradictory nature of its use points to the emptiness of employing hybridity as a universal description of culture. »[4] Le chercheur rappelle que l'hybridité est sortie du domaine

---

[1] Benessaieh. « Multiculturalism, Interculturality, Transculturality. » *Op. cit.*, p. 29.

[2] Axel Michaels. « Cultural Hybridity and Transculturality. » *Engaging Transculturality. Op. cit.*, p. 3.

[3] Robert C. Young. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. 1995. New York : Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 86.

[4] Marwan Kraidy. *Hybridity or the Cultural Logic of Globalization.* Philadelphia : Temple University Press, 2005, p. vi.

biologique pour être réinvestie dans le champ des études culturelles grâce à Mikhaïl Bakhtine et Homi Bhabha. Bakhtine y a eu recours pour théoriser « le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé »[1]. Pour Bhabha, elle est un outil de subversion face au pouvoir colonial qui vise à saper son autorité : « it is the name for the strategic reversal of the process of domination through disavowal […]. It unsettles the mimetic or narcissistic demands of colonial power but reimplicates its identifications in strategies of subversion that turn the gaze of the discriminated back upon the eye of power. »[2] Le concept d'hybridité s'inscrit donc dans des rapports de pouvoir et une volonté de subvertir les formes de domination. Cette approche se distingue de celle du transculturalisme qui s'ancre moins dans la revendication et la subversion que dans l'analyse « de processus plutôt que de formes culturelles statiques »[3], comme l'affirme Axel Michaels.

Ce rejet d'une compréhension statique des cultures est également ce qui caractérise la littérature transculturelle, qui s'inscrit selon Frank Schulze-Engler dans « un champ transculturel aux frontières troubles »[4] :

> 'Transcultural English Studies' thus stands for a genuinely transnational and transcultural perspective that is capable of encompassing both the literary practice of writers who can no longer be related to one particular 'national literary space' and the complex articulations that link individual works of literature not only to local or regional modernities with their specific social, linguistic, and cultural constellations, but also to the world-wide field of English-language literatures.[5]

L'image de la « constellation » est particulièrement adéquate pour illustrer une littérature transculturelle qui, comme le mentionne Arianna Dagnino, « tend à traverser les cultures et à reconnaître le pouvoir de transformation réciproque des cultures. »[6] Ainsi, la littérature transculturelle se démarque par « sa résistance à l'appropriation par un canon national ou une tradition culturelle uniques. »[7] Elle marque donc une nouvelle étape dans l'écriture et l'analyse des œuvres littéraires.

---

[1] Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978, p. 175.

[2] Homi Bhabha. *The Location of Culture*. Londres : Routledge, 1994, p. 112.

[3] Michaels. « Cultural Hybridity and Transculturality. » *Op. cit*., p. 11-12. Nous traduisons.

[4] Frank Schulze-Engler. « Introduction. » *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities*. Éds. Frank Schulze-Engler, Sissy Helff, Claudia Perner et Christine Vogt-William. Amsterdam : Rodopi, 2009, p. xvi. Nous traduisons.

[5] *Ibid*.

[6] Arianna Dagnino. « Transcultural Literature and Contemporary World Literature(s). » *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013) : 3. Nous traduisons.

[7] *Ibid*., p. 4. Nous traduisons.

Le transculturalisme en littérature

Arianna Dagnino décrit la littérature transculturelle comme « la plus jeune représentante des 'littératures de mobilité' »[1] :

> These literatures include those works of fiction which are particularly affected and shaped by migratory flows, wanderlust, and travel experiences, diasporic-exile-postcolonial conditions, expatriate statuses, and more recently, the multiple trajectories of transnational and neonomadic movements. […] More importantly, the transcultural perspective marks an attempt to overcome the limits that growing numbers of scholars find in postcolonial and multicultural approaches. Once cultures are no longer seen as monolithic entities or as mutually exclusive absolutes, but are perceived as hybridizing organisms in constant dialogue with each other, then it is easier to de-link literatures from their national-territorial-ethnic loci and at the same time to offer "an alternative to the dichotomic paradigm of postcolonialism" (Brancato 44).[2]

L'approche postcoloniale, caractérisée par l'opposition binaire qu'elle établit entre le centre et la périphérie, semble en effet moins appropriée dans un contexte culturel qui a vu l'émergence d'une organisation nouvelle, « a plurality of centers of techno-economic power, cultural creativity, and extended knowledge. »[3]

La publication par Zadie Smith de *White Teeth*, en janvier 2000, marqua considérablement le paysage littéraire britannique au début du troisième millénaire. Ce premier roman, que Smith publia à l'âge de vingt-et-un ans, fut accueilli par les éloges du public et de la critique, qui y voyaient une représentation fidèle de la Grande-Bretagne du début du siècle : moderne, complexe et multiculturelle. À l'époque, Paul Gilroy imaginait que la société se dirigeait vers une ère post-raciale dans laquelle « l'idée moderne de race ne peut être défendue éthiquement »[4] et le multiculturalisme offrait encore l'espoir d'une meilleure communication entre les cultures. Le transculturalisme émergeait à son tour, et promettait de dépasser les essentialismes identitaires. C'est dans ce contexte qu'ont été publiés certains des romans de notre corpus, alors que les plus récents couvrent la deuxième décennie du XXI^{ème} siècle. Notre sélection comprend en effet des romans publiés entre 2003 et 2019 par cinq autrices de couleur nées entre 1959 et 1977 et qui, pour la plupart, naviguent entre deux langues ou plus et s'inscrivent dans au moins deux cultures.

---

[1] *Ibid*. Nous traduisons.

[2] *Ibid*.

[3] *Ibid.*

[4] Paul Gilroy. *Between Camps: Nation, Cultures and the Allure of Race*. Londres : Allen Lane, 2000, p. 6. Nous traduisons.

Une interview de Chimamanda Ngozi Adichie par Zadie Smith[1], datant de 2014, dans laquelle les deux autrices échangent sur les thèmes de l'altérité, de l'appartenance, et sur des questions raciales et sociales, amorça l'élaboration de notre corpus. Ces deux autrices de la même génération[2], originaires elles-mêmes ou par leurs parents d'anciennes colonies britanniques, abordent toutes deux ces thématiques dans leurs œuvres, mais leur perspective, à l'image de leurs cultures, est assurément différente. Lors de cette conversation, Zadie Smith, dont le père est anglais et la mère jamaïcaine, avance qu'en Grande-Bretagne, on passe outre la couleur de peau car « tout le monde est censé être Britannique ». Le fait de naviguer entre le Royaume-Uni (où elle a grandi) et les États-Unis (où elle habite en partie depuis la fin des années 2000) l'amène à souligner le contraste entre les deux pays car, du côté américain, ses origines jamaïcaines par sa mère lui ont ouvert une forme d'appartenance à une communauté raciale. Dans *On Beauty* (2005), réécriture contemporaine de *Howards End* d'E.M. Forster, Zadie Smith s'intéresse aux relations de deux familles racialement mixtes ou métisses, dans une ville universitaire fictive proche de Boston qui ne va pas sans rappeler Harvard. L'un des propos de ce roman est de montrer à quel point il peut être difficile pour des personnes de couleur de s'approprier un espace majoritairement blanc, même lorsque ces personnes y ont grandi. Zadie Smith modernise ainsi un classique du XX^{ème} siècle qu'elle parsème d'allusions à Shakespeare[3], et développe une réflexion sur la complexité de la diversité raciale de l'Amérique contemporaine. Le troisième roman de Zadie Smith*, NW* (2012), est certainement le plus expérimental en termes de narration. Smith fait s'entrecroiser trois personnages principaux, chacun ayant une section dédiée, au style narratif différent, allant du flux de conscience à une narration plus traditionnelle semblable à celle des romans du XIX^{ème}, en passant par de courtes vignettes relatant des épisodes de vie. Zadie Smith explore à nouveau les questions raciales, la recherche d'identité et de sentiment d'appartenance, le tout ancré dans un espace bien défini, le Nord-Ouest de Londres. Zadie Smith a écrit deux autres romans (*The Autograph Man* [2002] et *Swing Time* [2016]), des essais et un recueil de nouvelles mais c'est *On Beauty* et *NW* que nous étudierons plus particulièrement dans ce travail car leur écriture s'inscrit de manière plus radicale dans le transculturalisme que celle de ses autres romans.

[1] Chimamanda Ngozi Adichie et Zadie Smith. « Between the Lines: Chimamanda Ngozi Adichie with Zadie Smith. » *Schomburg Center*. 19 mars 2014. En ligne. Consulté le 18 février 2020.

[2] Adichie est née en 1977 au Nigéria et Smith au Royaume-Uni en 1975.

[3] Le roman s'ouvre sur une histoire d'amour impossible entre les deux adolescents de deux familles ennemies, et l'un des pères de famille se prénomme Montague Kipps.

Adichie porte un regard différent sur la question raciale car, comme elle l'explique souvent, le fait d'être noire n'avait aucun sens politique pour elle avant qu'elle n'émigre aux États-Unis pour y poursuivre ses études[1]. Comme Smith, Adichie a publié très jeune son premier roman, *Purple Hibiscus* (2003), et a connu de grands succès commerciaux, avec *Half of a Yellow* Sun (2006) qui remporta ce qui s'appelait à l'époque le Orange Prize for Fiction (aujourd'hui Women's Prize) et fut adapté au cinéma, ainsi qu'avec *Americanah* (2013) relatant le parcours d'une jeune Nigériane qui émigre aux États-Unis pour ses études et devient l'autrice d'un célèbre blog analysant des questions raciales. Adichie a également publié un recueil de nouvelles (*The Thing Around Your Neck* [2009]) et donné des conférences Ted aux millions de vue, dont l'une, *We Should All Be Feminists*, a été publiée sous forme de livre en 2014. Dans le cadre de cette thèse, nous travaillerons principalement sur *Americanah*, son roman le plus transculturel en raison des croisements et comparaisons entre le Nigéria, les États-Unis et la Grande-Bretagne, ainsi que des réflexions poussées sur les questions raciales. Nous ferons parfois quelques comparaisons à des nouvelles de *The Thing Around Your Neck*, pour leur aspect transculturel.

Nous avons ensuite souhaité élargir notre corpus en rassemblant des auteurs ou autrices de couleur originaires de l'ancien Empire britannique et dont la langue natale est l'anglais, afin de comparer les manifestations du transculturalisme et les formes de l'altérité au Royaume-Uni et aux États-Unis qui, sans que ce dernier soit un ancien pays colonisateur, n'en sont pas moins marqués par une histoire raciale complexe. Aux regards nigérian, américain et britannique d'Adichie et Smith s'ajouteront ceux de deux écrivaines d'Inde et du Bangladesh qui ont vécu ou ont été éduquées en Grande-Bretagne ou aux États-Unis. Jhumpa Lahiri est née à Londres en 1967 de parents bengalais mais a grandi dans le Massachusetts. Son premier roman, *The Namesake* (2003), a retenu notre attention car la position transculturelle du personnage principal soulève des questions similaires à celles que l'on trouve dans *Americanah* d'Adichie, et le changement de focalisation au cours du roman qui passe du point de vue des parents indiens à celui de leur fils né aux États-Unis, permet d'aborder la relation à la culture américaine selon une perspective autant externe qu'interne. Dans ses œuvres, Lahiri explore sans relâche les difficultés d'intégration et d'adaptation liées à l'immigration de personnages d'origine indienne installés aux États-Unis mais c'est son premier roman qui est le plus transculturel. Ses recueils de nouvelles, *Interpreter of Maladies* (1999) et *Unaccustomed Earth* (2009), bien qu'ils mettent en scène des personnages naviguant entre

[1] Elle rappelle ce constat dans cette conversation avec Zadie Smith, dans ses Conférences TED et dans la plupart de ses entretiens et discours.

deux cultures et peinant à les concilier, sont plutôt axés sur des analyses psychologiques, détaillant des crises intimes, et nous n'y ferons référence que ponctuellement. Nous n'inclurons pas non plus *The Lowland* (2013) qui s'étend davantage sur des considérations d'ordre politique et psychologique, ni son dernier roman, *Dove Mi Trovo* (2018), que Lahiri a écrit en italien, puis traduit elle-même en anglais sous le titre *Whereabouts* (2021)[1].

En publiant *Brick Lane* (2003) trois ans après *White Teeth* et la même année que *The Namesake*, Monica Ali, née en 1967 au Pakistan oriental d'un père bengalais et d'une mère anglaise, enrichit la conversation sur le multiculturalisme et le transculturalisme britanniques en relatant l'adaptation difficile à la vie londonienne d'une jeune Bangladaise. Ce premier roman, qui fut présélectionné pour le Man Booker Prize et valut à son autrice d'être classée parmi les vingt meilleur·e·s jeunes romancier·e·s de la décennie par *Granta Magazine* avant même que le roman ne paraisse, donne lieu à des réflexions sur la migration et l'intégration, et fait écho au premier roman de Zadie Smith, *White Teeth*. Les autres romans de Monica Ali portent sur des thèmes variés tel *Untold Story* (2011) qui relève le pari original d'imaginer ce qu'il serait arrivé à la Princesse de Galles, Lady Diana Spencer, si elle avait survécu à l'accident parisien et surtout, si elle avait décidé de son plein gré de feindre sa propre mort pour échapper à une vie étouffante au sein de la famille royale. *Alentejo Blue* (2006), qui rassemble plusieurs personnages de divers horizons dans un petit village portugais, et *In The Kitchen* (2009), qui explore la vie de travailleurs et travailleuses immigré·e·s employé·e·s dans la cuisine d'un grand hôtel, n'ont pas été aussi bien reçus par la critique que son premier roman et l'esprit incisif qui caractérisait l'écriture d'Ali dans *Brick Lane* y fait défaut.

Bernardine Evaristo fut un ajout tardif, après que *Girl, Woman, Other* a gagné le Booker Prize en 2019, conjointement avec *The Testaments* de Margaret Atwood. Evaristo, titulaire d'un doctorat en écriture créative et enseignante à l'Université Brunel à Londres, partage avec Smith et Ali une culture et une éducation britanniques et avec Adichie, un père nigérian. Née en 1959, Evaristo est issue d'une famille hétéroclite : sa mère est britannique et l'arrière-grand-père de celle-ci avait immigré d'Allemagne dans les années 1860, tandis que son arrière-grand-mère était irlandaise. Le père d'Evaristo était nigérian, arrivé en Grande-Bretagne en 1949, et son grand-père paternel était un esclave affranchi du Brésil qui retourna au Nigéria où il épousa une femme originaire du sud-est du Nigéria. Evaristo est l'autrice de sept romans et un recueil de poésie (*Island of Abraham* [1994]) qui explorent des aspects de l'identité britannique noire ou de différentes formes de marginalité. Son premier roman, *Lara*

[1] Elle a également publié un recueil d'essais en italien, *In Altre Parole* (2015), qui relate son apprentissage progressif de l'italien.

(1997), comporte une dimension autobiographique ; écrit en vers, il retrace le parcours d'une jeune femme qui essaie de clarifier l'histoire de sa famille à travers les continents. *The Emperor's Babe* (2001), également en vers, conte la vie d'une jeune femme noire vivant à Londres en 1800 avant Jésus Christ tandis que *Mrs Loverman* (2003) dresse le portrait d'un homme caribéen secrètement homosexuel qui, derrière une vie de famille apparemment tranquille, entretient une relation avec un homme depuis plusieurs décennies. Dans *Soul Tourists* (2005), Evaristo mêle fiction et non-fiction, prose et poésie, réalisme et surréalisme, dans le récit d'un voyage en Europe mettant en scène les fantômes de personnages de couleur. *Blonde Roots* (2008) propose une audacieuse réécriture de l'histoire et dépeint un monde dans lequel les Européen·ne·s auraient été réduit·e·s en esclavage par les Africain·e·s. L'écrivaine explore un autre style avec *Hello Mum* (2011), roman épistolaire qui rend compte des vicissitudes vécues par un jeune homme de couleur embrigadé dans la culture des gangs. Plusieurs des thèmes et modalités d'écriture développés dans ces romans au cours d'une vingtaine d'années trouvent un écho dans *Girl, Woman, Other* où Evaristo fait entendre les voix de douze « fxmmes »[1] qui tentent de donner du sens à leurs origines diverses et de construire leur identité souvent transculturelle. Le récit se déroule des deux côtés de l'Atlantique et à ce titre offrira des points de comparaison avec les autres romans étudiés. Depuis le début de sa carrière, Evaristo cultive ainsi un intérêt pour celles et ceux que l'Histoire oublie et place à la marge et leur offre un espace par le biais de l'imagination, parfois inspiré de faits réels ou de sa propre vie.

Ces autrices ont fait l'objet de nombreuses études critiques et certaines, telles Adichie et Smith, Smith et Ali ou encore Ali et Lahiri, ont été analysées ensemble[2]. La masse critique sur les œuvres de Zadie Smith et Chimamanda Ngozi Adichie est plus conséquente que pour Jhumpa Lahiri, Monica Ali et Bernardine Evaristo, et comporte des articles, des chapitres publiés dans des livres sur la littérature postcoloniale ou contemporaine, ainsi que des

[1] On peut lire dans l'épigraphe : « For the sisters & the sistas & the sistahs & and the sistren & the women & and the womxn & and the wimmin & the womyn & our brethren & our bredrin & our brothers & our bruvs & our men & our mandem & the LGBTQI+ members of the human family ». Cette accumulation hyperbolique, incluant des orthographes diverses qui visent à faire entendre les accents et les dialectes des minorités aussi bien que la variété de la langue (on y lit de l'anglais standard aussi bien que du pidgin) énonce, au seuil du roman, une volonté d'inclusion totale (« the human family »). En français, le terme « fxmmes » est utilisé avec cette même volonté d'inclure les personnes non genrées ou non binaires.

[2] Voir par exemple Françoise Kral. « Shaky Grounds and New Territorialities in *Brick Lane* by Monica Ali and *The Namesake* by Jhumpa Lahiri. » *Journal of Postcolonial Writing* 42.1 (2007) : 65-76 ; Sara Upstone. « Same Old, Same Old : Zadie Smith's *White Teeth* et Monica Ali's *Brick Lane*. » *Journal of Postcolonial Writing* 43.3 (2007) : 336-349.

monographies et recueils d'essais[1]. Dans son introduction à la monographie *A Companion to Chimamanda Ngozi Adichie*, Ernest N. Emenyonu présente l'écrivaine ainsi : « she established herself as Africa's pre-eminent story teller »[2], ce qui témoigne de l'étendue de son impact. Grâce à *Purple Hibiscus* qui a suscité des lectures sur le thème du Bildungsroman[3] ainsi qu'à *Half of a Yellow Sun*, tous deux situés au Nigéria, Adichie est beaucoup étudiée en tant qu'autrice postcoloniale ou nationale[4]. En outre, *Americanah* a engendré de nombreux travaux de recherche sur les questions raciales et le féminisme, souvent analysées à travers le prisme des cheveux, sujet qu'Adichie a démocratisé en révélant les impératifs et les injonctions auxquelles leurs chevelures soumettent les femmes de couleur[5]. Les liens entre l'écriture littéraire et le commentaire social à travers le blog ont également constitué l'angle d'analyse d'un certain nombre de travaux[6] auxquels nous ferons référence.

Chez Zadie Smith, les principaux thèmes d'analyse relevés par la critique sont la représentation de la race au Royaume-Uni et aux États-Unis ainsi que l'expérimentation littéraire qui caractérise chacun de ses romans et qui constitue le cœur de deux analyses menées par Catherine Lanone et Vanessa Guignery[7]. Ces deux sujets forment d'ailleurs les axes majeurs développés dans le recueil *Critical Essays* édité par Tracey Loraine Walters. *White Teeth*, qui, en 2000, peignait la société britannique sous un jour nouveau, a concentré l'attention des chercheurs et chercheuses qui ont analysé ses représentations du

---

[1] Tracey Loraine Walters, éd. *Zadie Smith: Critical Essays*. New York : Peter Lang, 2008 ; Ernest N. Emenyonu, éd. *A Companion to Chimamanda Ngozi Adichie*. Suffolk : James Currey, 2017 ; Daria Tunca, éd. *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. Jackson : University Press of Mississippi, 2020.

[2] Ernest N. Emenyonu, éd. « Introduction. » *A Companion to Chimamanda Ngozi Adichie*, *Op. cit.,* p. 1.

[3] Cédric Courtois. « Itinéraire d'un genre. Variations autour du Bildungsroman dans la littérature nigériane contemporaine. » Thèse de doctorat soutenue à l'École Normale Supérieure de Lyon, sous la direction de Vanessa Guignery, 2019 ; Vijay Mishra. « Postcolonialism 2010-2014. » *Journal of Commonwealth Literature* 50.3 (2015) : 369-390.

[4] Maya Ganapathy. « Sidestepping the Political "Graveyard for Creativity": Polyphonic Narratives and Reenvisioning of the Nation-State in Chimamanda Ngozi Adichie's *Half of a Yellow Sun*. » *Research in African Literatures* 47.3 (2016) : 88-105 ; Serena Guarracino. « Tales of War for the 'Third Generation': Chimamanda Ngozi Adichie's *Half of a Yellow Sun*. » *Simplegadi* 15 (avril 2016) : 55-64 ; Meredith Coffey. « "She Is Waiting": Political Allegory and the Specter of Secession in Chimamanda Ngozi Adichie's *Half of a Yellow Sun*. » *Research in African Literatures* 45.2 (2014): 63-85.

[5] Cristina Cruz-Gutiérrez. « Hair Politics in the Blogosphere: Safe Spaces and the Politics of Self-Representation in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*. » *Journal of Postcolonial Writing* 55.1 (mai 2018) : 66-79 ; Jennifer Terry. « She Was Miraculously Neutral: Feeling, Ethics and Metafiction in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*. » *Reading Black British and African-American Women Writers*. Éds. George Sheldon et Jean Wyatt. New York : Routledge, 2020. 33-50 ; Dina Yerima. « Regimentation or Hybridity? Western Beauty Practices by Black Women in Adichie's *Americanah*. » *Journal of Black Studies* 48.7 (octobre 2017) : 639-650.

[6] Niyi Akingbe et Emmanuel Adeniyi. « 'Reconfiguring *Others*': Negotiating Identity in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*. » *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* IX.4 (2017) : 37-55 ; Gĩchingiri Ndĩgĩrĩgĩ. « 'Reverse Appropriations' & Transplantation in *Americanah*. » *A Companion to Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Ernest N. Emenyonu. Suffolk : James Currey, 2017. 199-211 ; Miriam Pahl. « Afropolitanism as Critical Consciousness: Chimamanda Ngozi Adichie's and Teju Cole's Internet Presence. » *Journal of African Cultural Studies* 28.1 (mars 2016) : 73-87.

[7] Catherine Lanone. « Mediating Multi-cultural Muddle: E. M. Forster Meets Zadie Smith. » *Études Anglaises* 60.2 (2007) : 185-197 ; Vanessa Guignery. « Zadie Smith's *NW* or the Art of Line-Crossing. » *E-rea* 11.2. (15 juillet 2014) : 1-18.

multiculturalisme. *On Beauty* a mené à des développements sur des questions politiques et éthiques : Milica Rađenović a par exemple analysé l'opposition politique entre les deux familles principales tandis que Anna Głąb s'est intéressée à la dimension éthique du roman[1]. *NW* est peut-être l'œuvre qui a été étudiée sous des aspects les plus variés : les questions raciales, sociales, la représentation de l'espace britannique, l'intertextualité sont autant de thèmes abordés dans diverses analyses[2].

Alors que la critique s'est intéressée de manière à peu près homogène aux romans de Smith et Adichie, un déséquilibre apparaît dans les travaux effectués sur les ouvrages de Lahiri, Ali et Evaristo. Ainsi, *The Namesake* est davantage étudié que *The Lowland* ou que les deux recueils de nouvelles de Lahiri, et *Brick Lane* a fait l'objet de nombreux articles universitaires tandis que les trois autres romans d'Ali ne sont analysés que de façon occasionnelle. Dans les travaux publiés sur Lahiri, les motifs du déplacement, du déracinement et de l'expérience de la diaspora indienne ont concentré l'attention des chercheurs et chercheuses, témoignant du fait qu'elle est perçue comme une écrivaine représentative de la diaspora indienne, quoiqu'elle se démarque stylistiquement, par sa sobriété, d'autres écrivains·e·s comme Salman Rushdie ou Amitav Ghosh[3]. La critique produite au sujet de Monica Ali offre le plus grand déséquilibre : si *Brick Lane* a donné lieu à un nombre conséquent d'études, ses autres romans ne constituent l'objet que de très peu d'analyses. L'intérêt s'est concentré sur son premier roman qui a engendré des débats sur la représentation des populations immigrées[4] ou l'hybridité de la langue[5]. Enfin, Evaristo n'a fait l'objet que d'un intérêt timide, relativement peu d'articles étant disponibles sur ses œuvres. *Girl, Woman, Other* étant encore récent, seuls deux articles, à notre connaissance, ont été

[1] Milica Rađenović. « Family Caught Between Left and Right in Zadie Smith's *On Beauty*. » *British and American Studies* 20 (2014) : 93-100 ; Anna Głąb. « The Ethical Laboratory of Beauty in Zadie Smith's *On Beauty*. » *Tulsa Studies in Women's Literature* 35.2 (2014) : 491-512.

[2] Eva Ulrike Pirker. « Approaching Space: Zadie Smith's North London Fiction. » *Journal of Postcolonial Writing* 52.1 (2016) : 64-76 ; Hui Wang. « We Are Not Free to Choose: Class Determinism in Zadie Smith's *NW*. » *Arcadia* 51.2 (2016) : 385-404 ; Molly Slavin. « Nowhere and Northwest, Brent and Britain: Geographies of Elsewhere in Zadie Smith's *NW*. » *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 48.1 (avril 2015) : 97-119.

[3] Ramona Bran. « Transplanted Identities in Jhumpa Lahiri's *Unaccustomed Earth*. » *East-West Cultural Passage* 2 (2011) : 88-99 ; Reshmi Lahiri-Roy. « Reconciling Identities: The Diasporic Bengali Woman in Jhumpa Lahiri's *The Namesake*. » *Transnational Literature* 7.2 (2015) : 1-10 ; Angelo Monaco. « Jhumpa Lahiri, the Interpreter of the New Indian Diaspora. » *Impossibilia* 9 (avril 2015) : 73-92.

[4] Jane Hiddleston. « Shapes and Shadows: (Un)veiling the Immigrant in Monica Ali's *Brick Lane*. » *The Journal of Commonwealth Literature* 40.1 (2005) : 57-72 ; Noemí Pereira-Ares. « The Politics of Hijab in Monica Ali's *Brick Lane*. » *The Journal of Commonwealth Literature* 48.2 (2013) : 201-220 ; Lydia Efthymia Roupakia. « Cosmopolitanism, Religion and Ethics: Rereading Monica Ali's *Brick Lane*. » *Journal of Postcolonial Writing* 52.6 (2016) : 645-658.

[5] Catherine Pesso-Miquel. « L'illusion d'une langue étrangère à elle-même : l'étrangeté linguistique dans *Brick Lane* de Monica Ali. » *Polysèmes* 18 (30 novembre 2017) : 1-14 ; Alistair Cormack. « Migration and the Politics of Narrative Form: Realism and the Postcolonial Subject in *Brick Lane*. » *Contemporary Literature* 47.4 (2006) : 695-721.

écrits à son sujet[1]. Les travaux déjà effectués sur ces autrices soulèvent des questions que nous aborderons également, mais l'originalité de notre travail tient, nous semble-t-il, à l'approche comparatiste qui nous permettra de souligner des similitudes et différences dans l'écriture de l'altérité et la conception du transculturalisme que chaque œuvre véhicule. Les différentes aires culturelles et géographiques rassemblées dans ce corpus n'ont en effet pas été comparées et ces rapprochements nous permettront de contraster les différentes manières dont transculturalisme et altérité s'inscrivent dans la littérature.

Bien que ce corpus soit entièrement féminin, le genre ou le sexe biologique des écrivaines n'a pas dirigé le choix de sa composition. Nous n'estimons d'ailleurs nullement que ce facteur suffise à lui seul à assurer la cohérence, la pertinence ou l'homogénéité d'un corpus. Le choix s'est porté sur des œuvres dans lesquelles sont représentées des dynamiques transculturelles par le biais d'une traversée de frontières, de la représentation de lieux transculturels ou de familles immigrées ou issues de l'immigration, par des questionnements sur la formation identitaire ou des remises en question du concept de « foyer ». En ajoutant à l'altérité raciale cette autre forme d'altérité qu'est le genre féminin, on obtient un point d'intersection particulièrement intéressant pour l'analyse du transculturalisme car le genre provoque une complexification de l'altérité. Par conséquent, bien que ce travail ne s'inscrive pas directement et délibérément dans le sillage des études de genre (« gender studies »), nous ne manquerons pas de recourir ponctuellement à ce champ théorique pour certaines de nos analyses.

Cette sélection d'ouvrages publiés entre 2003 et 2019 résulte d'une volonté de se consacrer à des œuvres parues depuis le début du siècle afin de rendre compte d'une évolution du champ théorique du postcolonialisme vers le transculturalisme et de tester la validité de ce dernier concept, populaire depuis une trentaine d'années. Il nous semblait également important, dans un contexte de montée des nationalismes, de replis et de revendications identitaires et essentialistes, de travailler sur des œuvres qui évoquent le monde d'aujourd'hui dans sa diversité, sa complexité et son hybridité, afin de lutter contre une représentation simpliste et réductive de nos sociétés. Dans son introduction à *Unreliable Truths: Transcultural Homeworlds in Indian Women's Fiction of the Diaspora*, Sissy Helff écrit : « This study argues that, although literature to a certain extent is borne along on political currents, it simultaneously responds to them and has the power to fashion alternative worlds

[1] Cédric Courtois. « Bernardine Evaristo's 'Black' British Amazons – Aesthetics and Politics in *Girl, Woman, Other*. » *Études britanniques contemporaines* 60 (2021) : 1-19 ; Merve Sarıkaya-Şen. « Reconfiguring Feminism: Bernardine Evaristo's *Girl, Woman, Other*. » *The European Legacy* 26.3-4 (2021) : 303-315.

which might be read as counter-narratives to 'real-world' situations »[1]. C'est dans cette lignée que nous souhaitons inscrire ce travail sur des œuvres qui mettent en valeur le riche potentiel des rencontres et des identités transculturelles, sans pour autant représenter un monde illusoire où ces échanges iraient de soi. C'est précisément parce que les romans du corpus dépeignent un transculturalisme complexe, parfois douloureux, et loin d'être toujours la célébration interculturelle que l'on voudrait qu'il soit, que nous avons jugé nécessaire et même urgent d'analyser de près ces romans transculturels.

Le roman transculturel

Dans « The Transcultural Novel », Sissy Helff énumère trois critères qui, selon elle, permettent de définir un roman comme transculturel et elle estime qu'il suffit que l'un d'eux s'applique pour parler de transculturalisme[2]. Ces trois critères sont les suivants : « if the narrator and/or the narrative challenge(s) the collective identity of a particular community; second, if experiences of border crossing and transnational identities characterize the narrators' lifeworld (*Lebenswelt*); and third, if traditional notions of 'home' are disputed. »[3] Dans les romans du corpus, un ou plusieurs personnages se distancient de leur communauté d'appartenance, que celle-ci soit une nation (comme dans *Americanah*), une diaspora (comme dans *Brick Lane*, *The Namesake* ou *NW*), une famille (dans *On Beauty* ou *Girl, Woman, Other*), une communauté raciale (dans *On Beauty* et *NW*, mais aussi *Girl, Woman, Other*) ou sociale (c'est le cas pour plusieurs personnages de *Americanah*, de *Girl, Woman, Other*, de *NW* et du personnage principal de *The Namesake*).

Le terme « lifeworld », que Helff emploie pour évoquer les expériences de traversée des frontières par les personnages, vient de l'allemand « Lebenswelt » et fut introduit en philosophie par Edmund Husserl. Il est utilisé en sociologie pour définir le monde tel qu'il est expérimenté par les individus et est donc empreint d'une forte dimension subjective, par opposition à la connaissance du monde que l'on peut acquérir par la science. Dans notre corpus, la plupart des personnages traversent des frontières géopolitiques mais pour certains, comme Gogol dans *The Namesake,* Carole et Yazz dans *Girl, Woman, Other* ou les enfants Belsey dans *On Beauty,* cette traversée est intérieure : ces personnages sont en effet nés au

[1] Sissy Helff. *Unreliable Truths. Transcultural Homeworlds in Indian Women's Fiction of the Diaspora*. New York : Rodopi, 2013, p. xiv.

[2] L'analyse de Helff porte sur *Other Secrets* de Farodia Karodia, *Cereus Blooms at Night* de Shani Mootoo, *Homework* de Suneeta Peres da Costa, *Anita and Me* de Meera Syal, *Strange Obsession* de Shobha Dé et *Tide Running* d'Oonya Kempadoo.

[3] Sissy Helff. « The Transcultural Novel. » *Transcultural English Studies*. Éds. Frank Schulze-Engler et Sissy Helff. New York : Rodopi, 2009, p. 83.

Royaume-Uni ou aux États-Unis de parents immigrés qui leur transmettent des bagages transculturels, ce qui génère parfois de l'inconfort. Aussi pourrait-on dire qu'ils ne traversent pas de frontières mais *sont traversés par* une (voire des) frontière(s) : à l'instar de leurs créatrices, ils se caractérisent par une identité transnationale due aux deux cultures, voire plus, qu'ils habitent.

La définition de Sissy Helff nécessite de cerner « les notions traditionnelles du 'chez-soi' », que la chercheuse décrit ainsi : « Home is traditionally seen as a static place with a variety of positive and negative attributes, functioning as a shelter, but one that is too narrow for self-realisation. »[1] Le foyer[2] en tant qu'« endroit statique » renvoie de manière traditionnelle à une maison ou un appartement, le plus souvent familial, voire à une ville ou un pays dans le cas de personnages immigrés (mais l'on parlera alors plutôt de « homeland », autre terme que nous définirons plus en détail tant il est sujet à caution). Helff précise que malgré des attributs positifs, le foyer qui a pour fonction d'être un refuge reste trop limité et restreint pour permettre une réalisation personnelle complète et être propice au développement narratif. C'est d'ailleurs souvent ce motif qui conduit les personnages d'un Bildungsroman à quitter le foyer familial. Néanmoins, dans les romans du corpus, le problème du foyer n'est pas tant qu'il soit localisé et circonscrit, mais plutôt que, du fait des contextes transculturels dans lesquels les ouvrages s'inscrivent, *être* chez soi, *se sentir* chez soi et *avoir* un chez-soi n'a rien d'évident. Nous aurons l'occasion d'analyser pourquoi et comment ce « chez-soi » est troublé dans les récits transculturels, quand il n'est pas entièrement perdu, et quelles sont les nouvelles formes de refuges qui remplacent le foyer dans sa forme traditionnelle. La définition du roman transculturel par Helff peut offrir un point de départ, et

[1] Helff. *Unreliable Truths. Op. cit.*, p. 13.

[2] Le mot « home » est réputé pour être difficile à traduire en français. Lorsque Taiye Selasi, dans *Ghana Must Go* (2013), fait dire à l'un de ses personnages : « I have a house, but not a home » (p. 124), elle met le doigt sur la distinction entre les deux définitions : un lieu où vivre d'une part, et la chaleur d'un foyer d'autre part. C'est pourquoi nous ne traduirons pas « home » par un mot qui renverrait à un bâtiment, tel que « maison » ou « appartement », car ceux-ci peuvent ne pas être des « homes » s'ils sont dépourvus de chaleur et d'affection. La nuance pourrait se traduire en français par le mot « foyer » ou par l'expression « un chez-soi » ou « un chez-moi ». Si le mot « foyer » qualifie bien « le lieu où habite une famille » (Larousse 2005), il porte en lui une certaine ambiguïté, due au fait qu'il est également employé pour désigner des lieux d'accueil pour des personnes défavorisées et généralement esseulées, adultes, enfants ou jeunes travailleurs et travailleuses. Quant à l'expression « chez-soi » ou « chez-moi », sa forme, comprenant un pronom personnel, ne permet pas un emploi très aisé : le « chez-soi » est paradoxalement impersonnel, le « chez-moi », trop personnel. Le mot anglais « home », qui figure d'ailleurs dans le dictionnaire français où il est qualifié de « vieilli », renvoie à ce chez-soi familial et chaleureux, pour lequel Selasi a inventé une expression très représentative, et particulièrement difficile à traduire : « that warm-yellow-glowing-inside-ness of home » (p. 123). Les tirets qui relient tous ces mots renforcent l'idée de cohésion et de solidité du foyer, comme si toutes ces qualités n'en formaient qu'une seule. Compte tenu des difficultés de traduction du terme « home », nous choisirons les mots « foyer » ou « chez-soi » selon les contextes, en gardant à l'esprit qu'aucune option n'est pleinement satisfaisante. (Taiye Selasi. *Ghana Must Go*. Londres : Penguin Books, 2013.)

cette thèse tâchera de moduler et nuancer sa proposition dont la dimension prescriptive semble contredire l'ouverture supposée par le transculturalisme.

Dans un article paru dans *Transcultural Americas*, Afef Benessaieh, directrice de l'ouvrage, propose pour sa part de définir ainsi les œuvres transculturelles :

> Transculturality as multi-situatedness can be used to qualify cultural productions in music, literature, food, film, clothing, and more generally works of art that deal with inner and more distant diversity and that combine material from differing cultures to create new shapes, genres and discourses that seek, not only to remain significant for the cultures they reference, but also to produce new meanings that can no longer be proclaimed authentic or otherwise with regard to their original components.[1]

Ces observations résument le positionnement précis d'une œuvre transculturelle : dans les romans choisis, et qui se déroulent sur deux continents, deux cultures au moins sont toujours représentées, chacune donnant à voir l'autre sous un jour différent, souvent nouveau. Dépeindre l'une à la lumière de l'autre est ce qui produit de « nouvelles significations ». Leur représentation conjointe crée des frictions en changeant les perspectives depuis lesquelles une habitude, une tradition ou même une expression linguistique sont observées. L'écriture transculturelle célèbre ainsi le mélange et l'éclectisme en se nourrissant des sources les plus diverses, qu'elles soient littéraires ou issues de la culture populaire.

Le corpus est articulé autour de formes d'écriture qui explorent des styles et des voix qui jouent avec les frontières (celles des genres littéraires mais aussi les frontières culturelles). Le premier point commun de ces romans est leur langue d'écriture : malgré leurs origines variées et le bilinguisme de certaines d'entre elles, toutes les autrices du corpus écrivent en anglais, à l'exception de Lahiri qui écrit désormais en italien et a traduit son dernier roman en anglais. La langue est un élément transculturel et nous nous intéresserons à la manière dont les écrivaines l'emploient et la déploient. Il ne s'agira pas de se demander comment elles se l'approprient puisque l'anglais est leur langue maternelle, mais d'étudier la manière dont leur position transculturelle peut, ou pas, transformer leur écriture et comment le transculturalisme est représenté dans la langue.

L'autre point commun des œuvres du corpus est leur genre. Nous avons choisi de nous intéresser au roman pour plusieurs raisons. Dans *La Littérature en péril*, Tzvetan Todorov écrit que « la littérature ne naît pas dans le vide, mais au sein d'un ensemble de discours vivants dont elle partage de nombreuses caractéristiques »[2]. Todorov rappelle que les œuvres

[1] Benessaieh. « Multiculturalism, Interculturality, Transculturality. » *Op. cit.*, p. 27-28.
[2] Tzvetan Todorov. *La Littérature en péril*. Paris : Flammarion, 2007, p. 14.

ne sont pas des ensembles clos mais une ouverture sur une « pensée et connaissance du monde psychique et social que nous habitons »[1]. Cela semble d'autant plus juste pour le roman, ce genre indéfinissable et hétérogène qui rassemble sous sa bannière des textes disparates. Dans *Roman des origines et origines du roman*, Marthe Robert rappelle que l'absence de règles est ce qui fait la règle du roman, qu'elle caractérise de « genre indéfini ». Celui-ci ne s'est jamais laissé limiter ni définir par un ensemble de règles constitutives et il ne serait pas exagéré de dire qu'il existe autant de règles du roman qu'il existe de romans. Ainsi, Marthe Robert explique que

> le roman s'approprie toutes formes d'expression, exploite à son profit tous les procédés, sans même être tenu d'en justifier l'emploi. […] Il s'empare de secteurs de plus en plus vastes de l'expérience humaine, dont il se targue d'avoir une connaissance approfondie et dont il donne une reproduction, tantôt en la saisissant directement, tantôt en l'interprétant à la façon du moraliste, de l'historien, du théologien, du philosophe.[2]

Le roman est un genre hybride, qui n'a de cesse de se multiplier et de multiplier les formes sous lesquelles il apparaît. Il s'approprie toutes formes langagières sans pour autant être dénaturé et reproduit autant de domaines de l'existence humaine qu'il sied à ses auteurs et autrices. Les romans de notre corpus offrent de la matière à penser et à analyser et se caractérisent par une prolifération de voix, des focalisations changeantes, des styles et des procédés d'écriture très différents. On trouve par exemple dans *Americanah* des extraits de blog, dans *Brick Lane*, des lettres écrites dans un anglais approximatif. La marque de fabrique de Zadie Smith est d'introduire des styles variés, allant du rap au langage populaire, en passant par l'anglais universitaire ou le flux de conscience. La prose d'Evaristo dans *Girl, Woman, Other* flirte avec la poésie et chaque chapitre donne voix à un nouveau personnage en focalisation interne semblable au flux de conscience à la troisième personne. Mikhaïl Bakhtine estime que la naissance du roman est aussi la naissance d'un langage et l'on espère montrer dans cette thèse que les autrices du corpus inventent un langage propre à dire le transculturalisme.

Ces écrivaines ne sont ni moralistes ni théologiennes mais, sans pour autant les réduire à cela, l'on pourrait s'aventurer à les qualifier de philosophes voire d'analystes de la société contemporaine dont elles étudient et représentent les dynamiques, les contradictions et les tendances[3]. Se parant du masque de la fiction, leurs romans n'en offrent pas moins des clés

---

[1] *Ibid*., p. 72.

[2] Marthe Robert. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard, 1977, p. 15.

[3] Dans un essai retentissant publié dans *The Guardian*, Ben Okri manifeste son irritation devant le fait que les écrivain·e·s noir·e·s et africain·e·s sont célébré·e·s non pour la qualité de leur art, mais pour les sujets qu'ils·elles abordent dans leurs œuvres : « The black and African writer is expected to write about certain things,

pour mieux appréhender certaines dynamiques sociales et raciales qui nous intéressent particulièrement dans le cadre d'une analyse du transculturalisme. Sissy Helff écrit que la littérature répond aux courants politiques et façonne des mondes alternatifs qui peuvent être lus comme des « contre-récits » (« counter-narratives ») aux situations que l'on rencontre dans le monde réel[1]. Dans *Roman du roman*, Jacques Laurent décrit le contexte particulier dans lequel naît le roman : « Ces livres supposent des sociétés desserrées dont chaque membre se heurte à des questions et n'attend la réponse que de lui-même. Il faut ce flou pour que le roman naisse ou renaisse »[2]. Si Laurent pense plutôt à la société du XVIII[ème] siècle et à des romans comme *La Princesse de Clèves*, l'expression qu'il emploie s'applique fort bien aux sociétés occidentales contemporaines changeantes où les identités se multiplient, se complexifient, où les échanges, a fortiori interculturels, manquent parfois de spontanéité et où la formation d'identités de plus en plus complexes est marquée par l'incertitude. Dans un essai sur les formes multiples que prend la modernité, Gisela Welz s'interroge d'ailleurs sur la manière dont la modernité peut s'accommoder de la différence culturelle[3]. Dans *Le Roman*, Pierre-Louis Rey explique pour sa part que le roman « montre l'homme dans son perpétuel devenir »[4] et il nous semble qu'en cette époque de changements rapides, de migrations multiples, les romans du corpus apportent un regard nouveau sur les problématiques soulevées par la modernisation des échanges et la généralisation des mouvements migratoires.

Dans *Roman des origines et origines du roman*, Marthe Robert fait la remarque suivante : « Semblable par bien des traits à la société impérialiste où il est né, […] [le roman] tend irrésistiblement à l'universel, à l'absolu, au tout des choses et de la pensée »[5]. Ces propos prennent une coloration particulière pour des autrices qui s'inscrivent dans un héritage postcolonial. En effet, les romancières travaillent certes une forme qui, historiquement,

---

and if they don't they are seen as irrelevant. » Okri soutient au contraire que le sujet n'est pas ce qui importe le plus : « Great literature is rarely about one thing. It transcends subject. The subject was always the least important element in works that have endured. […] If the subject was the most important thing we would not need art, we would not need literature. History would be sufficient. We go to literature for that which speaks to us in time and outside time. » (Ben Okri. « A Mental Tyranny is Keeping Black Writers from Greatness. » *theguardian.com* .24 décembre 2014. En ligne. Consulté le 7 mars 2021.) Vanessa Guignery commente ainsi les propos de l'écrivain nigérian : « His work undoubtedly reflects a form of political commitment but he prefers to see artists as *creative awakeners* and insists on the primary importance of language, dreams and myths. » (Vanessa Guignery. « Ben Okri: A Man of Many Arts. » *Callaloo* 38.5 (automne 2015) : 1000. Nous soulignons). Même si les œuvres de notre corpus comportent une dimension sociologique qu'il est impossible d'ignorer, c'est bien en tant que « creative awakeners » que les autrices seront analysées dans le cadre de ce travail.

[1] Helff. *Unreliable Truths. Op. cit.*, p. xvii.

[2] Jacques Laurent. *Roman du Roman*. Paris : Gallimard, 1977, p. 60-61.

[3] Gisela Welz. « Multiple Modernities, The Transnationalization of Cultures. » *Transcultural English Studies*. Éds. Frank Schulze-Engler et Sissy Helff. Amsterdam & New York : Rodopi, 2009, p. 37-57.

[4] Pierre-Louis Rey. *Le Roman*. 1992. Paris : Hachette, 1997, p. 4.

[5] Robert. *Roman des origines et origines du roman. Op. cit.*, p. 14.

tendait à « l'universel » et « l'absolu », mais elles le font en y insérant l'altérité, en déplaçant le prisme colonial centré sur l'Occident. S'emparant d'une forme européenne par excellence, elles s'inspirent d'écrivains tels que Chinua Achebe[1] ou Salman Rushdie[2] et poursuivent mais aussi dépassent le programme postcolonial de ces auteurs, déconstruisant la pensée impérialiste binaire et tendant vers une approche décoloniale qui valorise la pensée élaborée « en-dehors et dans les frontières et fissures du monde occidental Nord-Atlantique »[3]. Cette déconstruction se joue notamment dans l'inclusion et la représentation de l'altérité, notion avec laquelle les autrices ne cessent de jouer et qu'il convient désormais de définir.

L'altérité

Le Grand Robert définit l'altérité comme le « fait d'être autre, caractère de ce qui est autre ». Le mot « autre » est quant à lui défini ainsi : « qui n'est pas le même, qui est distinct », « différent par quelque supériorité, importance, difficulté »[4]. Ces deux définitions se font écho sans réellement clarifier une notion sur laquelle les philosophes ont abondamment écrit : de Descartes à Paul Ricœur en passant par Montesquieu, Heidegger, Lacan, ou Lévinas, l'altérité est un sujet qui a fait couler beaucoup d'encre. L'antonyme d'altérité étant « identité », la notion renvoie à la construction du soi par opposition à autrui, à ce qui n'est pas soi. Pour Descartes, le soi est ce dont on ne peut douter et c'est justement le cogito qui donne à la conscience de soi son unité en tant que sujet pensant, comme l'explique Sylvie Courtine-Denamy[5]. Dans ses *Méditations cartésiennes* (1929), Husserl revient sur la philosophie cartésienne en analysant la difficulté de saisir l'autre pour ce qu'il est : une entité vivante constituée en tant que sujet, par le soi. Ainsi, c'est le soi qui constitue l'autre en tant qu'alter ego, car il reconnaît que l'autre n'est pas juste une chose. Dès ces propos préliminaires se dessine l'importance de la relation dans la compréhension de l'altérité, élément sur lequel nous reviendrons.

---

[1] La nouvelle « The Headstrong Historian », parue dans le recueil *The Thing Around Your Neck*, de Chimamanda Ngozi Adichie est une réécriture féminine, pour ne pas dire féministe, de *Things Fall Apart* d'Achebe tandis que *Purple Hibiscus*, son premier roman, s'ouvre sur les mots : « Things started to fall apart […] » (Chimamanda Ngozi Adichie. *Purple Hibiscus*. 2003, Londres : Harper Perennial, 2005, p. 3.)

[2] Zadie Smith est souvent comparée à Salman Rushdie. Stephanie Merritt écrit en introduction d'un entretien avec l'écrivaine : « [*White Teeth*] has already earned its author comparisons with Salman Rushdie » et Stephen Moss affirme que son éditeur a surnommé Smith « the new Salman Rushdie » (Stephen Moss. « *White Teeth* by Zadie Smith. » *theguardian.com*. 26 janvier 2000. En ligne. Consulté le 1er juin 2021).

[3] Walter D. Mignolo et Catherine E. Walsh, éds. *On Decoloniality*. Londres : Duke University Press, 2018, p. 2. Nous traduisons.

[4] Définitions du Grand Robert en ligne consulté le 6 avril 2020.

[5] Les références aux philosophes classiques (Descartes, Husserl, Kant et Sartre), dans le paragraphe qui suit, trouvent leur source dans l'article « Altérité » de l'Encyclopédie Universalis, rédigé par Sylvie Courtine-Denamy. (Sylvie Courtine-Denamy. « ALTÉRITÉ, philosophie. » *Encyclopædia Universalis.* N.d. En ligne. Consulté le 6 avril 2020.)

Toutefois, selon la sociologue féministe Christine Delphy, la philosophie occidentale se constitue dans un solipsisme si contraint qu'elle semble ne pouvoir concevoir l'autre personne que comme un danger : « Penser la condition humaine, pour la tradition occidentale, c'est la penser à partir d'un être humain seul sur terre, et qui préférerait le rester. »[1] Cette critique incisive invite à reconsidérer les fondements de la philosophie occidentale en envisageant sa part de responsabilité dans la construction d'une altérité insurmontable, que le colonialisme exploitera à l'envi. Pour Kant, l'expérience de l'altérité naît dans le respect, qui se manifeste dans l'impératif kantien d'agir de manière à ce que mon action puisse être érigée en maxime universelle, ce qui implique le devoir de reconnaître autrui, quand bien même ma compréhension du monde part du « je ». Cet aspect relationnel du rapport à autrui sera fondamental dans nos analyses. Sartre retourne quant à lui la philosophie husserlienne en ce qu'il réfute l'hypothèse d'un soi constitué comme sujet. Au contraire, c'est autrui, par le regard qu'il pose sur moi, qui me permet de me reconnaître comme ego. Lorsque je suis seul·e, mes gestes ne sont destinés à personne ; c'est le regard d'autrui qui me constitue en « être-vu », mais ce faisant, il place la relation, de fait, dans le conflit car « autrui me fige en objet »[2]. Ce processus d'objectification du moi s'observe à de nombreuses reprises dans les romans du corpus et participe des mécanismes de création de l'altérité. Pour Emmanuel Levinas, autrui « n'est ni une signification culturelle, ni un simple donné. Il est sens primordialement »[3]. Chez Levinas et contrairement à ce qu'énonce la philosophie de Husserl, autrui ne dépend pas du sujet pour avoir du sens, ce qui peut se rapprocher d'une conception postcoloniale car autrui n'est pas perçu comme un objet ou un moyen permettant d'arriver à une fin. Les stratégies narratives employées par les autrices du corpus invitent à effectuer une lecture lévinasienne des romans qui rendent visible cette « signification culturelle » toujours « déjà présente » chez celui ou celle qui est considéré·e comme autre. Cette thèse s'attachera à relever et analyser les procédés littéraires et narratifs par lesquels les autrices y parviennent.

Édouard Glissant, dans *Le Discours Antillais* (1981), propose un mode de contact plus apaisé que celui de Sartre et sa vision complète celle de Levinas. Selon Glissant, si « la relation à l'autre détermine l'être », elle le fait « sans le figer d'un poids tyrannique »[4], ce que n'ont jamais cessé de faire la philosophie occidentale en général et l'idéologie colonialiste en particulier. Comme l'explique Adélaide Gregorio-Fins dans une analyse de la pensée

[1] Christine Delphy. *Classer, dominer : qui sont les « autres » ?* Paris : La Fabrique, 2008, p. 11.
[2] Courtine-Denamy. « ALTÉRITÉ. » *Op. cit.*
[3] Emmanuel Levinas. *Humanisme de l'autre homme*. Paris : Livre de Poche, 1987, p. 50.
[4] Édouard Glissant. *Le Discours Antillais.* Paris : Gallimard, 1981, p. 283.

glissantienne, la poétique de la relation élaborée par Glissant dans l'essai du même nom (*Poétique de la Relation* [1990]) invite autant à l'ouverture à autrui qu'à l'ouverture à soi. Il ne s'agit pas d'une ouverture qui se ferait au détriment de l'un des deux partis, mais un double mouvement de rencontre qui offre une voie de sortie du rapport binaire entre dominant·e·s et dominé·e·s. Ainsi, pour définir l'identité créole, qui a des points communs avec l'identité transculturelle bien qu'elle appartienne à un contexte historique, géographique et linguistique bien particulier, Glissant recourt au concept du rhizome, qu'il emprunte à Deleuze et Guattari (1980), et qui lui permet de sortir de ce qu'il appelle « la pensée de système », qui est une pensée binaire et universaliste. La figure du rhizome, explique Muriel Rosemberg, « vise à concilier ce qui n'est contradictoire que dans le cadre d'une pensée binaire » et la relation rhizomique s'effectue sur « un mode non hiérarchique et aléatoire »[1]. Ainsi, il conviendra de se mettre à l'écoute des philosophes non-européen·ne·s tel·le·s que Glissant, qui ont su repérer l'universalisme européen et s'en extirper pour développer une pensée de l'altérité non binaire, affranchie des hiérarchies et, dans une perspective décoloniale, proposant des savoirs issus du Sud global.

Derek Attridge, dans *The Singularity of Literature* (2004), définit l'altérité comme une relation, dans la mesure où l'autre n'est autre que par rapport à moi, à mes cadres de pensée, à ce qu'Attridge nomme « l'idioculture », c'est-à-dire tous les codes culturels qu'un individu incarne, par son comportement et ses modes de pensée. Ces codes sont à la fois représentatifs d'une culture et forment une identité, par rapport à laquelle autrui s'inscrit dans une différence. En effet, autrui, loin de surgir de nulle part et d'être vierge de toute idioculture, résiste à ces cadres parce qu'il en possède d'autres : c'est la raison pour laquelle je le constitue comme *autre*. Pour reconnaître pleinement l'unicité d'autrui, qui ne peut se réduire à des schémas généraux, je dois penser hors de mon idioculture et renoncer à le faire entrer dans mes cadres[2]. L'altérité est ainsi intrinsèquement liée à la création : elle me rend plus créatif ou créative dans ma réponse à l'autre, puisque je dois abandonner mes schémas habituels. Elle est en fait, d'après Attridge, la définition même de la création, qu'il conçoit comme le lieu du surgissement de la nouveauté, par opposition à la production qui, répétition du même, ne laisse aucune place à l'altérité. Cette idée ne va pas sans faire écho à Glissant pour qui la « Relation ne donne pas sur le même » mais « augmente le divers »[3]. Attridge

[1] Muriel Rosemberg. « La géopoétique d'Édouard Glissant, une contribution à penser le monde comme Monde. » *L'Espace géographique* 45.4 (2016) : 324.
[2] Derek Attridge. *The Singularity of Literature*. Londres : Routledge, 2004, p. 29-33.
[3] Rosemberg. « La géopoétique d'Édouard Glissant. » *Op. cit.*, p. 325.

comme Glissant voient entre l'altérité, la relation et la création, des liens essentiels. Ainsi, Attridge remarque : « To create an artwork, then, is to bring into existence a configuration of cultural materials that, at least to a certain group and for a certain time, holds out the possibility of a repeated encounter with alterity »[1].

Dans cette thèse, c'est « la possibilité d'une rencontre répétée avec l'altérité »[2], ainsi que les effets de ces rencontres, notamment sur la créativité de l'écriture, qui seront plus particulièrement analysés. De fait, il serait plus judicieux d'utiliser un pluriel, tant les formes de l'altérité sont multiples : de l'altérité culturelle à l'altérité sexuelle (les relations hommes-femmes, le féminisme, mais aussi les thèmes de l'homosexualité et de l'identité de genre[3] seront régulièrement abordés), en passant par l'altérité raciale qui occupe une grande partie des romans. Ceux-ci rassemblent des personnages venus des horizons les plus divers : des Américain·e·s aisé·e·s peu conscient·e·s du privilège blanc (« white privilege ») dont ils·elles jouissent ; des immigré·e·s venu·e·s du Nigéria, des Caraïbes, du Bangladesh ou de l'Inde, enlisé·e·s dans les complications administratives des demandes de visa et de titres de séjour, voire dans la peur de la clandestinité ; des enfants de deuxième génération d'immigré·e·s, que les habitudes culturelles de leurs parents exaspèrent ou embarrassent ; des jeunes de la banlieue londonienne, désœuvré·e·s et dépourvu·e·s de toute perspective d'avenir… La grande diversité de cet éventail invite à s'arrêter sur la notion d'altérité analysée dans un contexte transculturel. En effet, en faisant état des difficultés à se rencontrer et à vivre ensemble, les romans font émerger un certain nombre de questions. Comment se rencontre-t-on lorsqu'on n'a ni la même couleur de peau ni la même culture d'origine, mais que l'on parle pourtant la même langue ? Comment peut-on vivre ensemble lorsque l'origine culturelle est érigée en frontière ? Est-il possible de dépasser les différences culturelles et les barrières sociales et/ou raciales, et si oui, comment ? Quels sont les enjeux de pouvoir qui se manifestent dans l'altérité ?

Gayatri Chakravorty Spivak, dans « Can the Subaltern Speak? » (1988), a mis en garde les intellectuel·le·s de l'Occident à la fois contre l'essentialisation de leurs objets d'étude et contre la croyance erronée qu'il est possible de parler *pour* quelqu'un, pour autrui, sans déformer son message. Spivak rappelle que sans expérience personnelle, on ne peut

[1] Attridge. *The Singularity of Literature*. *Op. cit.*, p. 28.

[2] Nous traduisons.

[3] Nous traduisons ainsi « gender identification » qui est habituellement traduit par « identification sexuelle », ce qui n'est pas exactement la même chose, le genre et le sexe ne se superposant pas l'un à l'autre. De plus, « identité de genre » a le mérite de distinguer clairement la question de l'identification de celle de l'orientation sexuelle.

comprendre qu'une partie du vécu d'autrui, et qu'une compréhension réduite risque d'essentialiser le sujet. Or Spivak considère qu'un sujet est le résultat de multiples effets et qu'il importe de renoncer à le fixer dans une essence. Cela implique donc, pour l'intellectuel·le occidental·e, d'être toujours conscient·e de son point de vue de fait limité et de ne pas céder à la tentation du logocentrisme.

Dans le corpus de cette thèse, il est une autre forme d'altérité qui mérite d'être prise en compte : celle qui est créée par les autrices elles-mêmes. Les romans invitent en effet à prendre en considération le point de vue depuis lequel nous écrivons et nous lisons. Parmi les différentes formes d'altérité présentes dans les romans apparaît ainsi la propre altérité d'un lectorat blanc, occidental (et, pourrait-on ajouter pour achever de l'inscrire dans un cadre normatif, hétérosexuel)[1]. Des personnages dans lesquels tel lecteur ou telle lectrice pourrait se reconnaître sont décrits, analysés, observés, critiqués, et lui tendent un miroir : les protagonistes blanc·he·s ou occidentaux et occidentales, qui représentent l'altérité lorsqu'ils·elles sont vu·e·s par des personnages de couleur ou non-occidentaux, sont donc rendu·e·s autres dans la production littéraire d'autrices non blanches, en un retournement qui subvertit les rapports de pouvoir inhérents aux représentations. Ces écrivaines non blanches ne prennent pas comme point de vue par défaut celui de la blanchité mais traitent celui-ci comme un point de vue parmi d'autres. Ce faisant, elles déconstruisent à la fois les essentialismes identitaires et le point de vue dominant de la blanchité, s'inscrivant dans le sillage de la pensée décoloniale. Elles permettent ainsi au lectorat occidental blanc, et notamment à l'universitaire, de réévaluer la blanchité en tant qu'objet d'étude et non plus en tant que point de vue par défaut. C'est dans cette même dynamique que nous aimerions développer la réflexion de cette thèse, en nous demandant en particulier comment ces romans d'autrices non blanches permettent de percevoir et d'analyser la blanchité comme une forme d'altérité.

Dans un article de 2017 paru sur le site du Réseau d'Études Décoloniales, l'anthropologue Marie Meudec appelle à développer une approche décoloniale de l'anthropologie, discipline forgée par la pensée colonialiste. Elle y explique que l'anthropologie a constitué artificiellement l'autre comme tel afin de pouvoir le coloniser et l'assujettir. Or,

> cette altérisation de l'Autre non-occidental, ou *Othering* (Spivak, 1999, p. 113), construit l'Autre comme à la fois subalterne et incomplet. Penser en termes d'altérité c'est donc

[1] Les romans du corpus n'ont certes pas été écrits à destination exclusive du lectorat occidental, mais lorsque celui-ci se plonge dans ces œuvres, sa propre altérité lui est révélée.

> reproduire cette vision du monde binaire qui sépare l'Occident des « Autres ». Cette partition sort tout droit des discours philosophiques occidentaux et elle a servi les volontés politiques liées à l'expansion coloniale et capitaliste.[1]

Meudec invite donc les anthropologues à parler d'altérisation, terme qui a le mérite de signaler que l'altérité, « un phénomène socialement et historiquement situé »[2], nécessite un processus, lequel suppose et impose une « hiérarchisation » sociale. Meudec définit l'altérisation comme

> l'ensemble des processus discursifs et des actions sociales et politiques, s'appuyant sur des critères de disqualifications et des jugements, qui attribuent, à certains individus ou groupes sociaux, une altérité irréductible et combinée à des valeurs morales généralement négatives. L'altérisation est donc généralement vue comme un processus de moralisation négative et de stigmatisation car la production d'un « Autre » va souvent de pair avec une de ces formes : essentialisme, homogénéisation, fixité historique, spatialisation.[3]

Cette approche permet de souligner les limites de la notion d'altérité, qui du fait de son origine idéologique, empêche une réelle ouverture à l'autre. De même que la philosophie occidentale a théorisé la conscience du soi dans une opposition à autrui ontologique et insurmontable, les sciences sociales et l'anthropologie en particulier, ont élaboré une irréductibilité de l'altérité en l'inscrivant dans un rapport hiérarchique afin de satisfaire les besoins de l'idéologie colonialiste. Cette compréhension de l'altérité s'inscrit en tension avec le concept de transculturalisme qui développe une vision plus positive de l'altérité et la fin de rapports de domination au profit d'échanges réciproques.

Ces propos préliminaires ont mis en évidence le fait que le transculturalisme et l'altérité sont intrinsèquement liés et que l'une des conséquences du colonialisme est qu'on ne peut penser l'un sans l'autre. Or, dans les analyses théoriques du concept de transculturalisme, le rôle primordial de l'altérité et la situation des personnes altérisées n'est pas toujours mis en avant[4]. Les romans du corpus mettent en scène des personnages issus de cultures dites minoritaires, ou minorisées[5], immigrés ou natifs des États-Unis ou de la Grande-Bretagne, pour qui le transculturalisme pourrait offrir un espoir de dépasser les différences culturelles,

---

[1] Marie Meudec. « Pour une anthropologie décoloniale au service de la justice sociale. » *Revue d'Études Décoloniales*, 1 octobre 2017, p. 3.

[2] *Ibid*.

[3] *Ibid*.

[4] Bien qu'ils ne figurent pas dans les dictionnaires, nous utiliserons désormais les termes « altérisation » et « altériser » sans guillemets, pour faire référence au concept tel qu'il est défini par Marie Meudec.

[5] On entend usuellement par « culture minoritaire » toute culture autre que les cultures occidentales centrées autour de l'hégémonie américaine et européenne. Cette dénomination est problématique en ce qu'elle appartient à une pensée binaire, pour ne pas dire manichéenne, imprégnée de relents colonialistes. Afin de ne pas laisser penser que nous souscrivons à une telle idéologie mais au contraire, pour mieux nous en détacher et la donner à voir, nous préférerons, au risque d'alourdir la phrase, l'expression « cultures *dites* minoritaires » ou utiliserons l'adjectif « minorisées ».

érigées en barrières par les cultures dominantes. Les cultures dites minoritaires présentées dans les romans sont liées à l'histoire coloniale et à la contemporanéité postcoloniale, et il est essentiel de prendre en compte cette origine coloniale dans la construction du transculturalisme. Alors que le transculturalisme, dans ses définitions théoriques, semble ouvrir à une compréhension plus fluide des identités culturelles, les romans du corpus tendent à dépeindre les impasses auxquelles ce concept peut mener. L'objet de cette thèse consistera par conséquent à analyser les limites éventuelles du transculturalisme, à la lumière d'une écriture transculturelle qui met en avant non seulement l'altérité, mais aussi les processus d'altérisation.

Le seul fait que l'on associe le transculturalisme aux cultures dites minoritaires, ce qui est en soi problématique, est révélateur d'inégalités et amène à se demander si le transculturalisme ne serait pas une façon de s'effacer, afin de ne pas être vu·e en tant qu'autre, dans une société occidentale. Ceci amène à s'interroger sur les rapports entre lieux et espaces d'une part et transculturalisme d'autre part : dans quels contextes, à propos de quels lieux et de quels espaces parle-t-on de transculturalisme ? Alors que les théoricien·ne·s du concept indiquent que celui-ci permet de s'affranchir de sa propre culture, les romans du corpus semblent plutôt mettre en lumière une dimension indépassable de l'altérité, héritée à la fois du colonialisme et de la tradition philosophique européenne. C'est de cette apparente contradiction dont nous souhaitons rendre compte, en analysant les tensions entre transculturalisme et altérité dans les romans du corpus. Si l'altérité est indépassable, le transculturalisme est-il un concept valide ? On ne peut penser le transculturalisme sans le concept d'altérité, mais celui-ci tend à empêcher de sortir de la pensée coloniale. Les limites du transculturalisme viendraient-elles précisément du concept d'altérité, sorte de point aveugle de la pensée ? Le travail de l'écriture transculturelle consiste-t-il alors à mettre au jour ces limites, et si oui, comment ? Comment le transculturalisme est-il réapproprié, ou nuancé, dans les œuvres du corpus ? Enfin, parce que les œuvres de ce corpus décentrent leur lectorat occidental et/ou blanc et présentent la blanchité comme une autre forme d'altérité, nous nous interrogerons sur la nature du projet éthique qu'elles portent.

Notre réflexion, organisée en trois parties, commencera par rendre compte de la manière dont le transculturalisme s'inscrit ou non dans les espaces et lieux occidentaux. En tant que positionnement qui traverse les cultures, les identités transculturelles peuvent compliquer le sentiment d'appartenance et cette insécurité se donne à voir dans les rapports aux lieux et espaces. Qu'ils soient publics ou privés, ceux-ci perturbent l'élaboration d'un chez-soi, ce qui

amène les autrices à suggérer des mouvements de déterritorialisation et à recréer le sentiment de chez-soi dans les relations.

Toutefois, l'analyse des relations révèle la persistance d'un certain malaise dû à des rapports de pouvoir et à la force de l'altérisation. La deuxième partie s'attachera à montrer comment les écrivaines du corpus mettent en valeur ces phénomènes d'altérisation dans l'écriture. Nous nous interrogerons alors sur la validité de la notion « d'écriture transculturelle » et en analyserons les différents aspects caractéristiques.

Pour finir, nous suggérerons que la fiction semble se constituer en un espace transculturel en lui-même, apte à véhiculer une perspective décoloniale et à déconstruire les pensées racinaires par le biais de certains procédés stylistiques. Parce qu'elles développent un regard autre sur les espaces occidentaux, nous avancerons que les autrices de ce corpus proposent une littérature qui vise à inviter l'altérité au sein des sociétés transculturelles dans lesquelles leurs romans sont localisés. Leurs œuvres ainsi que la place qui leur revient en tant qu'écrivaines reconnues nous conduiront à analyser dans quelle mesure elles permettent la création de trans-espaces.

Première Partie
Le transculturalisme dans l'espace occidental : en quête d'un chez-soi

Deux romans du corpus, *Brick Lane* et *NW*, ont pour titre un nom propre si localisé et spécifique que les traducteurs et traductrices français·e·s[1] les ont modifiés, afin que les nouveaux titres soient plus évocateurs pour un lectorat francophone. *Brick Lane* est ainsi devenu *Sept Mers et Treize Rivières*, allusion aux contes que sa mère racontait à Nazneen, le personnage principal, mais aussi à la distance physique qui sépare Nazneen de sa sœur, restée au Bangladesh. Le titre français n'évoque plus un lieu urbain réel, connu pour sa forte population bangladaise, mais lui confère plutôt une dimension poétique, voire onirique. Quant à *NW* qui renvoie à une zone postale située au nord-ouest de Londres, il a été traduit par *Ceux du Nord-Ouest* : Emmanuelle Aronson et Philipe Aronson ont ajouté un pronom démonstratif qui évoque une présence humaine, tout en conservant la référence géographique que la lecture du roman explicitera. Un troisième roman du corpus, *Americanah*, fait allusion à un pays, quoi qu'indirectement, par le biais du suffixe *-nah* qui met en évidence l'influence de l'Amérique sur le personnage principal originaire du Nigéria.

Au-delà de ces titres situés géographiquement, les romans du corpus s'inscrivent tous dans des lieux (habitations privées, universités, lieux culturels, rues, quartiers populaires ou résidentiels…) qui peuvent être examinés et comparés dans le cadre d'une analyse du transculturalisme, car ils n'ont pas simplement vocation à fournir un décor à l'action romanesque. Les personnages traversent en outre divers types de frontières (l'un des critères qui, d'après Sissy Helff, définit le roman transculturel), engendrant des changements dans la manière dont ils se perçoivent et sont perçus. Dans la grande majorité des cas, c'est l'arrivée dans un pays occidental qui provoque ces ajustements, bien que l'inverse puisse aussi se produire, lorsque des personnages métisses nés en Occident se rendent dans le pays d'origine de leurs parents où ils sont perçus comme autres. Les romans du corpus se concentrent essentiellement sur les expériences de personnages qui, comme leurs autrices (à l'exception d'Adichie), sont issus de la deuxième génération de familles immigrées. Sans avoir traversé de frontières géographiques, ils vivent souvent une mise à distance culturelle qui leur est imposée et la plupart souffrent d'être en permanence altérisés. Ce sont ces personnages métisses, aux cultures multiples, qui « font le transculturalisme » de certains lieux ou espaces.

Bien que les termes « lieux » et « espaces » soient souvent employés indistinctement dans le langage courant, leurs définitions respectives suggèrent des différences sur lesquelles il convient de s'attarder. Nous soulignerons également certaines divergences entre les conceptions de l'espace et du lieu proposées par plusieurs géographes et philosophes, en

[1] *Brick Lane* a été traduit par Isabelle Maillet et *NW* par Emmanuelle Aronson et Philipe Aronson.

particulier Yi-Fu Tuan, Michel de Certeau et Doreen Massey, afin de déterminer notre cadre théorique. D'après *Le Grand Robert*, l'espace est un « milieu idéal, caractérisé par l'extériorité de ses parties, dans lequel sont localisées nos perceptions, et qui contient par conséquent toutes les étendues finies »[1], tandis qu'un lieu est une « portion déterminée de l'espace »[2]. Il semble donc y avoir entre les deux termes un rapport hiérarchique de grandeur, ainsi qu'une différence de nature, en ce que l'espace est défini par « l'extériorité de ses parties », c'est-à-dire qu'il n'est pas contenu par des murs (mais l'est-il par des frontières ?). Ainsi parle-t-on « d'espace public » ou « d'espace vert » pour désigner des zones urbaines généralement vastes, aux caractéristiques précises : ici, le public et non le privé, là, la verdure et non le béton. Dans *Space and Place: the Perspective of Experience*, le géographe Yi-Fu Tuan souligne néanmoins que l'espace est une quantité mesurable et que dans l'espace se trouve *de* l'espace. En outre, selon lui, « Space means room »[3], où « room » peut faire référence à un espace métaphorique, c'est-à-dire à un champ d'action offrant une agentivité, ce qui engendre une sensation de liberté : « space is freedom »[4] et inversement « freedom is space: having the power and enough room in which to act »[5]. Le lieu (« place ») est, quant à lui, plus restreint. Tuan considère que notre rapport au lieu trouve son origine dans l'enfance, lorsque « la mère [représente] le lieu primaire de l'enfant », « his essential shelter and dependable source of physical and psychological comfort »[6]. Puisque la mère symbolise un endroit primitif, familier et réconfortant, le lieu, par extension, est un endroit rassurant : « Enclosed and humanized space is place. […] Compared to space, place is a calm center of established values »[7]. Ackbar Abbas, parmi de nombreux et nombreusses théoricien·ne·s, oppose lui aussi les deux notions de « place » et « space » dans un article de 1994 : « We think of a place in terms of definable physical characteristics and situatedness, at most as a symbolical structure. A space by contrast is a changing field of tensions and contradictions, where the physical is imbricated and competes with social, political and cultural dimensions. »[8] Il reviendra toutefois sur ces propos en 1997, en notant que « place » et

[1] « Espace, n. », *Le Grand Robert en ligne*, consulté le 28 avril 2020. Définition du philosophe André Lalande.
[2] « Lieu, n. », *Le Grand Robert en ligne*, consulté le 28 avril 2020.
[3] Yi-Fu Tuan. *Space and Place: the Perspective of Experience*. 1977. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2001, p. 51.
[4] *Ibid*., p. 3.
[5] *Ibid*., p. 52.
[6] *Ibid*., p. 29. Nous traduisons.
[7] *Ibid*., p. 54.
[8] Ackbar Abbas. « Building on Disappearance: Architecture and Colonial Space. » *Public Culture* 6.3 (printemps 1994) : 442.

« space » ne peuvent être envisagés séparément[1], ce qui le conduira à modifier sa perception du lieu : « It is clearly not possible to think of place merely in terms of definable physical characteristics and situatedness because the changing nature of space—that results from information technology for example—inevitably entails a changing idea of place. »[2] Abbas prend ici en compte l'impact des nouvelles technologies sur le rapport à l'espace qui se définit moins en termes physiques qu'en termes d'accès électronique. Cette nouvelle conception de l'espace, « as nonphysical and dematerialized »[3], influe nécessairement sur la conception du lieu que les seules frontières physiques ne suffisent plus à délimiter.

Pour Yi-Fu Tuan, seule l'expérience peut transformer un espace en lieu : « when space feels thoroughly familiar to us, it has become place »[4]. Il suggère par là qu'espace et lieu se perçoivent depuis et par l'humain : « the human body is the measure of direction, location and distance »[5] ; en d'autres termes, on situe toujours les choses dans l'espace par rapport à soi. Sans êtres humains, point d'espace, ou du moins, point de conception de l'espace. Contrairement à Tuan, Michel de Certeau ne s'intéresse pas tant à l'humain qu'aux frontières qui délimitent l'espace et organisent la spatialité : « c'est la partition de l'espace qui le structure », écrit-il dans *L'Invention du quotidien*[6]. Toutefois, de Certeau définit également l'espace en termes de mobilité et caractérise l'espace par « un croisement des mobiles ». La présence simultanée de délimitations et de mobilité dans la définition de Michel de Certeau est pertinente pour l'analyse du transculturalisme qui naît justement des mobilités des individus au-delà des frontières. « [A]nimé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient », l'espace est « l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent »[7]. On trouve dans cette définition un écho à celle de Tuan pour qui l'espace représente la possibilité d'agir. Si le lieu, pour de Certeau, est caractérisé par une stabilité, un ordre où « la loi du propre règne », l'espace, pour sa part, n'a « ni l'univocité ni la stabilité d'un "propre" »[8]. En outre, et contrairement à Tuan pour qui le lieu a une dimension affective, de Certeau avance que le lieu relève d'un ordre impersonnel, celui « selon lequel des éléments

---

[1] Tuan estime lui aussi qu'on ne peut considérer les notions de lieu et d'espace séparément : « from the security and stability of place we are aware of the openness, freedom and threat of space, and vice versa ». Tuan. *Space and Place. Op. cit.*, p. 6.

[2] Ackbar Abbas. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997, p. 69.

[3] *Ibid*.

[4] Tuan. *Space and Place. Op. cit.*, p. 73.

[5] *Ibid.*, p. 44.

[6] Michel de Certeau. *L'Invention du quotidien : 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990, p. 181.

[7] *Ibid.*, p. 173.

[8] *Ibid*.

sont distribués dans des rapports de coexistence »[1]. Pour de Certeau, c'est l'espace, lorsqu'il est « pratiqué », lorsqu'il est « saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation »[2], qui prend une dimension plus personnelle. Les deux théoriciens s'accordent toutefois sur le fait que le lieu représente une « pause », une « configuration instantanée de positions »[3]. Tuan écrit : « if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place »[4]. Au contraire, parce qu'il est liberté pour Tuan et a besoin d'être « pratiqué » pour de Certeau, l'espace est mouvement. Cette thèse s'appuiera davantage sur la définition de Tuan car la dimension affective des distinctions entre lieux et espaces n'est pas anodine dans l'analyse du transculturalisme.

La théoricienne qui semble rejoindre les vues de Tuan et celles de Certeau est la géographe Doreen Massey qui, dans *Space, Place and Gender*, définit l'espace comme un réseau de relations, c'est-à-dire l'ensemble des interactions des membres d'une société. Cette conception signifie qu'un même espace peut être vécu de manière différente par les membres de la société : « the social relations of space are experienced differently »[5]. Massey appelle ainsi à prendre en compte la « multiplicité simultanée inhérente à l'espace »[6] et établit une connexion entre spatialité, relations sociales et pouvoir, tout comme le fait Tuan en corrélant pouvoir et espace.

En outre, puisque les relations sociales existent dans le temps, l'espace ne peut être considéré comme une entité statique d'où le temps serait absent. Massey remet par conséquent en cause la dichotomie de la pensée occidentale, largement fondée sur des dualismes simplistes : on ne trouve pas d'un côté l'espace, de l'autre le temps, mais plutôt des espace-temps. Cette clarification permet à Massey de mettre en garde contre une conception figée de l'espace, qui peut conduire à des « revendications exclusivistes »[7]. La géographe indique en effet que depuis les années 1980, les chercheurs et chercheuses ont pu constater l'émergence de tendances à « figer le sens d'espaces particuliers, à les clôturer, à leur conférer des identités fixes et à les revendiquer pour soi »[8]. Ces conceptions reviennent à envisager l'espace comme une « stase », « limité, […] singulier, figé et dont l'identité va de soi »[9]. Appréhender au contraire l'espace comme temporellement dynamique conduit à reconsidérer

[1] *Ibid*., p. 172.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*.
[4] Tuan. *Space and Place. Op. cit.*, p. 6.
[5] Doreen Massey. *Space, Place and Gender*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1994, p. 3.
[6] *Ibid*. Nous traduisons.
[7] *Ibid*., p. 4. Nous traduisons.
[8] *Ibid.*
[9] *Ibid*., p. 5.

ces notions fixes, à échapper au danger de l'immobilité, ce à quoi le concept de transculturalisme aspire également.

Si l'espace est un réseau de relations, les lieux sont davantage encore le berceau de relations étroites et intimes. D'après Massey, certain·e·s chercheurs et chercheuses se méfient du concept de lieu en raison de son association avec « la mémoire, la stase et la nostalgie »[1] : « 'Place' in this formulation was necessarily an essentialist concept which held within it the temptation of relapsing into past traditions »[2]. Sitôt que l'on évoque « l'authenticité » d'un lieu, on l'enferme hors du temps et on lui attribue une identité factice, *parce qu'*elle est figée et essentialiste. Massey plaide pour sa part pour une réévaluation du concept de lieu qu'elle suggère de considérer comme « a particular moment in […] intersecting social relations »[3]. « The global is in the local in the very process of formation of the local »[4], poursuit la géographe, soulignant par là même une porosité des lieux et des espaces :

> Thinking of places in this way implies that they are not so much bounded areas as open and porous networks of social relations. It implies that their 'identities' are constructed through the specificity of their interaction with other places rather than by counterposition to them. It reinforces the idea, moreover, that those identities will be multiple (since the various social groups in a place will be differently located in relation to the overall complexity of social relations and since their reading of those relations and what they make of them will also be distinct).[5]

En les définissant par la temporalité et par les relations qui s'y nouent, Massey propose une conception vivante et novatrice des lieux et des espaces, qui peut apporter un éclairage pertinent sur la manière dont le concept de transculturalisme s'y manifeste. La porosité des concepts d'espaces et de lieux dans la pensée de la géographe s'inscrit en effet dans la même lignée que la théorie transculturelle qui vise à sortir des catégorisations et du binarisme colonial. Cette porosité permet à Massey de remettre en question la conception coloniale de la division de l'espace en un centre et une marge dont nous étudierons diverses manifestations dans les pages qui suivent.

Il s'agira, dans cette première partie, de déterminer comment le transculturalisme, ainsi que l'altérité qui lui est corrélée, s'inscrivent dans les lieux et les espaces des romans. Nous nous demanderons si des personnages migrants ou métisses peuvent s'approprier des espaces (mouvants, ouverts) pour en faire des lieux (stables et rassurants) et nous interrogerons sur la capacité des lieux et espaces, ou plus précisément de celles et ceux qui y sont attaché·e·s, à

---

[1] *Ibid.*, p. 119. Nous traduisons.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*., p. 121.
[4] *Ibid*., p. 120.
[5] *Ibid*., p. 121.

accepter l'ouverture transculturelle, l'altérité, et le bouleversement des « valeurs établies » dont parle Tuan. Existe-t-il des lieux et des espaces spécifiques qui favorisent l'émergence du transculturalisme ? Facilitent-ils les relations transculturelles ou créent-ils au contraire des ghettos qui stigmatisent l'altérité des différentes communautés ? Les lieux et les espaces dans les romans du corpus témoignent-ils d'une perpétuation d'une organisation spatiale coloniale ?

Dans un premier temps, nous analyserons l'émergence du transculturalisme dans les lieux et les espaces publics des romans. Il s'agira d'étudier les représentations des lieux et espaces où l'altérité est omniprésente, de rendre compte de ses effets sur les rencontres transculturelles, et de s'interroger sur la porosité, ou non, des frontières entre les différents lieux et espaces. Passant du public au privé, notre réflexion nous conduira ensuite à réévaluer le concept de « home » pour les personnages transculturels, pour qui le sentiment d'appartenance ou celui « d'être chez soi » sont fréquemment remis en question. Enfin, nous examinerons comment les mouvements de déterritorialisation et de reterritorialisation dans les relations permettent, ou non, d'échapper à des processus d'altérisation qui stigmatisent celles et ceux qui en sont victimes. Il conviendra de s'interroger sur le rôle des relations personnelles dans l'élaboration d'un sens du chez-soi qui permette de se libérer de l'héritage colonial du rapport à l'espace.

Chapitre 1
Manifestations du transculturalisme et de l'altérité dans les lieux et espaces publics

Le transculturalisme est une affaire de rencontres et d'échanges entre des cultures, résultat des mutations culturelles et sociales engendrées par l'essor des mouvements migratoires et des moyens de communication technologiques. La théorie transculturelle ne revient pas, ou peu, sur les divisions et les stigmates laissés par la colonisation et l'ère postcoloniale, soulignant au contraire la fluidité des échanges depuis que l'espace mondial n'est plus divisé entre un (ou des) centre(s) impérialiste(s) et des espaces colonisés. Ce chapitre vise à analyser la manière dont les personnages des romans, qui sont soit immigrés, soit nés de parents migrants dans un pays occidental tel que les États-Unis ou le Royaume-Uni, évoluent et s'approprient (ou pas) les lieux et les espaces de ces anciens centres coloniaux. Le concept « d'espace diasporique » d'Avtar Brah fournira un cadre à notre compréhension de l'espace occidental contemporain tel qu'il est représenté dans les romans, c'est-à-dire un espace où la présence de migrant·e·s met en avant l'entrelacement des concepts de diaspora, de frontières et de dé/localisation et où les traditions sont mises au défi de se renouveler. Brah estime que la présence de diasporas dans une société donnée engendre des fissures mais aussi des fusions culturelles, ce qui laisse supposer l'émergence d'identités transculturelles. Les romans du corpus localisent leur intrigue dans ces espaces diasporiques occidentaux et leur analyse permettra d'interroger la manière dont ces fusions et fissures se produisent. Le regard portera ainsi dans un premier temps sur les espaces et les lieux publics, ceux dans lesquels les relations sociales sont les plus codifiées, et peut-être les plus à même de révéler des tensions. Examinant des espaces aussi vastes que les pays, les villes ou les quartiers, mais aussi des lieux plus restreints qui accueillent des publics variés, il s'agira de déterminer comment le transculturalisme et l'altérité s'y manifestent. Comment les pays occidentaux dans lesquels se déroulent les romans accueillent-ils l'altérité que représentent les personnages migrants ou transculturels ? Comment, et où, le transculturalisme trouve-t-il à s'incarner ?

Dans un premier temps, nous tâcherons de démontrer comment et pourquoi l'espace occidental résiste à sa dimension diasporique en conservant des traces d'une organisation coloniale et postcoloniale, et en limitant les manifestations du transculturalisme à certains

lieux seulement. Nous nous interrogerons ensuite sur l'imperméabilité ou la porosité des frontières qui quadrillent l'espace occidental, et sur la manière dont les personnages transculturels parviennent, ou non, à les traverser.

1.1 De l'espace postcolonial aux lieux transculturels

Dans *La Production de l'espace*, paru en 1974, Henri Lefebvre développe l'idée selon laquelle l'espace est une production humaine, ce qui fait de lui « l'enjeu principal des luttes et des actions visant un objectif »[1]. Loin d'être une donnée neutre, l'espace se présente en effet comme un objet de luttes pour les différents groupes sociaux qui cherchent à s'y inscrire. La création d'une identité, personnelle ou communautaire, s'accomplit également dans et par l'espace, ainsi que le constate Lefebvre : « un groupe, une classe ou fraction de classe, ne se constituent et ne se reconnaissent comme 'sujets' qu'en engendrant (produisant) un espace. »[2]

Les personnages transculturels qui peuplent les romans du corpus ont un rapport complexe à l'espace. Leur identité *traverse* des aires culturelles immatérielles et peine souvent à s'ancrer dans un espace concret. Une identité transculturelle se caractérise par la capacité à emprunter aux différentes cultures de l'héritage familial et du pays d'accueil pour les populations diasporiques et à naviguer librement entre elles. C'est ce que l'on a défini par le terme « transculturalité » en introduction de ce travail, c'est-à-dire une habilité à s'approprier divers codes pour communiquer et s'intégrer dans chaque espace. Contrairement à une identité multiculturelle qui suppose la séparation nette des cultures et une appartenance biologique et biographique à celles-ci[3], la transculturalité se veut fluide, en « transition permanente », comme le note Patrick Imbert[4]. Mikhaïl Epstein la définit ainsi : « the freedom of every person to live on the border of one's inborn culture or beyond it. »[5] Ainsi, les identités transculturelles concentrent à la fois une grande liberté et une grande incertitude, car la transculturalité peut rendre délicates l'identification à une culture et la construction d'un sentiment d'appartenance. En effet, les personnes transculturelles sont souvent définies comme « autres », quelle que soit la société dans laquelle elles se trouvent. Afua Hirsch, dans *Brit(ish). On Race, Identity and Belonging*, ouvrage où la journaliste mêle son histoire

[1] Henri Lefebvre. *La Production de l'espace*. Paris : Éditions Anthropos, 1974, p. 471.
[2] *Ibid.*, p. 478.
[3] Mikhaïl Epstein. « Transculture: A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism. » *American Journal of Economics and Sociology* 68.1 (2009) : 334.
[4] Patrick Imbert. « Transculturalité et Amériques. » *Transcultural Americas*. Éd. Afef Benessaieh. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2010, p. 50.
[5] Epstein. « Transculture ». *Op. cit.*, p. 334.

personnelle à celle de la question raciale au Royaume-Uni, décrit ainsi la forme d'aliénation qui naît de cette position :

> If I were to single out the most persistent reminder of that sense of not belonging, it would be The Question. The Question is: *where are you from?* Although I have lived in five different countries as an adult, nowhere have I been asked The Question more than right here where I started, where I *am* from, in Britain. […]
>
> [B]eing asked where you're from in your own country is a daily ritual of unsettling. […] The Question is reserved for people who look different, and, thanks to it, someone who looks like me is told that they are different and asked for an explanation, every single day, often multiple times.[1]

Rappel constant de la différence, la question « d'où venez-vous ? » renforce le sentiment d'aliénation et d'altérité, parce qu'elle remet en cause le caractère incontestable de l'appartenance à un groupe. Développer une identité transculturelle implique de composer avec ce rejet plus ou moins franc, plus ou moins violent, de l'idée qu'une personne de couleur puisse appartenir et être originaire de pays tels que les États-Unis ou le Royaume-Uni (pour les pays qui nous occupent dans le cadre de cette thèse).

Malgré une aspiration à la fluidité et à l'adaptation, le transculturalisme engendre fréquemment chez les individus une difficulté à s'inscrire dans l'espace, à produire leur propre espace, pour reprendre les termes de Lefebvre. L'analyse portera ici sur le transculturalisme représenté dans les espaces publics compris au sens large, qui englobent à la fois les sociétés et les pays occidentaux. Notre acception de l'expression « espace public » ne correspond donc pas au sens commun puisqu'elle pourra concerner des espaces larges tels que le pays, la ville et le quartier qui eux-mêmes pourront comprendre l'espace public au sens courant. Il s'agira, par le biais des romans du corpus, de déterminer l'évolution de la représentation de l'espace occidental dans la littérature transculturelle. Si la littérature postcoloniale tendait à ramener l'attention vers la périphérie, la littérature transculturelle, marquée par la fluidité, n'aurait-elle pas pour fonction de mêler le centre et la périphérie ? Comment la littérature transculturelle met-elle en évidence le passage d'une organisation coloniale et postcoloniale de l'espace à l'émergence d'espaces autres, ou hétérotopies pour reprendre le concept de Michel Foucault, dans lesquels le transculturalisme peut s'incarner ? À première vue, le transculturalisme semblerait s'inscrire, peut-être davantage que le postcolonialisme, dans la relation : il ne s'agit plus de séparer ou d'insister sur les différences, mais de sortir de la dichotomie centre/périphérie et de créer du lien, de mêler, de traverser. Cette première étape de notre réflexion visera à appréhender le rapport des personnages transculturels aux espaces occidentaux, dans lesquels ils se voient si souvent attribuer une

[1] Afua Hirsch, *Brit(ish). On Race, Identity and Belonging*. Londres : Penguin Books, 2018, p. 32-33.

forme d'altérité. Des distinctions dans la façon dont se construit leur identité transculturelle apparaissent entre les personnages qui ont migré depuis un ancien pays colonisé vers un pays occidental et ceux qui sont nés en Occident de parents immigrés. L'âge des personnages, l'époque à laquelle ils migrent, mais également la date à laquelle les romans furent écrits font également émerger des différences. Il est à noter toutefois que la différentiation s'opère non pas strictement entre les personnages, qu'il serait réducteur de classer en catégories d'âge ou d'origine, mais entre les contextes de migration.

Une première section s'intéressera par conséquent aux personnages originaires de l'ancienne périphérie colonisée pour lesquels la lente émergence de la transculturalité se manifeste dans le cadre d'une migration postcoloniale. Les enjeux de cette rencontre des cultures en pays d'accueil diffèrent de la situation des personnages nés en Occident de parents immigrés, qui s'inscrivent dans un transculturalisme portant toujours les stigmates d'une pensée coloniale, objet de la deuxième sous-section. Malgré ces tensions entre transculturalisme et postcolonialisme, la troisième sous-section tentera de montrer que certains lieux de culture fonctionnent comme des hétérotopies qui rendent possibles des rencontres transculturelles et l'incarnation concrète du transculturalisme dans l'espace.

a) « Lost in migration »[1]: la difficile émergence du transculturalisme

Si les romans du corpus ont tous été écrits dans les vingt premières années du XXI^{ème} siècle, l'histoire de leurs personnages commence souvent quelques décennies plus tôt, à une époque où la décolonisation est un souvenir encore récent. À quelques exceptions près, c'est sur eux que portera cette analyse, dont l'objectif est de démontrer que le développement d'une identité transculturelle est fortement influencé par la pensée coloniale et postcoloniale du centre et de la marge. Dans *Brick Lane* de Monica Ali, *The Namesake* de Jhumpa Lahiri, *Girl, Woman, Other* de Bernardine Evaristo et, avec des différences qui seront approfondies, *On Beauty* et *NW* de Zadie Smith, des personnages migrent vers le Royaume-Uni ou les États-Unis dans les années 1970 ou 1980 (un peu plus tard pour *On Beauty* et *NW* qui se déroulent au début des années 2000) et s'installent dans la périphérie de grandes villes, ou à la marge de leur centre. Leur lieu de résidence inscrit ces personnages dans une marge géographique et sociale, ce qui les distingue du groupe de migrants haïtiens qui hantent *On Beauty* : ces derniers, en effet, sont le plus visibles dans le centre de Boston où ils vivent, ou plutôt

[1] Sabine Lauret. « The Going Home Syndrome in Monica Ali's *Brick Lane*. » *India and the Diasporic Imagination*. Éd. Christian Rita et Judith Mishra-Barak. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2001, p. 203.

survivent, de la vente à la sauvette. Bien qu'ils se trouvent physiquement *dans* le centre, leur appartenance raciale et sociale les altérise radicalement : ils ne sont pas *du* centre. C'est sur toutes ces situations de migration qui reproduisent une division coloniale et postcoloniale de l'espace que portera la réflexion : dans les villes et les quartiers des pays occidentaux, le transculturalisme peine à devenir réalité et à supplanter la pensée coloniale.

Des différences nettes apparaissent entre les genres des personnages et cette analyse portera dans un premier temps sur la situation des hommes qui ont migré aux États-Unis ou au Royaume-Uni dans les années 1960, et appartiennent donc à la même génération. C'est le cas des personnages de *The Namesake* et *Brick Lane* qui sont originaires de la même région du monde, l'Inde et le Bangladesh. Si Ashoke et Ashima Ganguli (*TN*) sont hindous, alors que Chanu et Nazneen (*BL*) sont musulmans, les deux familles parlent bengali et émigrent à la même époque respectivement aux États-Unis et au Royaume-Uni. Ashoke et Chanu sont des hommes instruits, le premier diplômé de MIT, le second, en littérature anglaise ; ils ont émigré dans l'espoir de trouver un travail et une situation stables. Dans *Girl, Woman, Other*, Augustine, nigérian et docteur en économie, émigre au Royaume-Uni afin d'obtenir un emploi à la hauteur de sa formation, « a job in a government or business as befitting his PhD in Economics […] a job that would take him around the world as a globetrotting businessman or consultant »[1], et il emménage en attendant dans un HLM, dans un quartier périphérique de Londres. Les Ganguli vivent quant à eux dans la périphérie de Boston où ils sont les seuls Indiens du voisinage, tandis que Chanu installe sa famille à Tower Hamlets, un quartier de Londres peuplé de familles bangladaises, surnommé « Banglatown », ce qui le situe dans une forme de marge culturelle. Ces trois personnages sont par conséquent localisés dans une périphérie à la fois géographique, professionnelle et sociale.

La marge est ce qui se situe en dehors de l'espace principal, ce qui dépasse de la bordure. Pour Michel Foucault, dans *Surveiller et Punir*, la marge est l'élément à partir duquel l'exercice du pouvoir, inscrit dans un projet normatif, se trouve fondé et légitimé, tout en procurant un lieu de résistance. Ashcroft, Griffiths et Tiffin, dans *Post-Colonial Studies, The Key Concepts*, observent pour leur part : « The marginal […] indicates a *positionality* that is best defined in terms of the limitations of a subject's access to power. »[2] Les auteurs énoncent toutefois une mise en garde : la résistance à la marginalité ne devrait pas viser à remplacer le centre mais plutôt à déconstruire le binarisme de cette structure de pouvoir, ce

[1] Bernardine Evaristo. *Girl, Woman, Other*. Londres : Penguin, 2019, p. 166.
[2] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. Londres : Routledge, 2007, p. 121.

qui est l'ambition du discours postcolonial. Les romans du corpus comportent plusieurs exemples de personnages migrants éduqués et diplômés qui, dans leur pays d'accueil, ne parviennent pas à se faire une place dans l'espace professionnel et sont contraints de demeurer à la marge, reproduisant ainsi la division coloniale de l'espace qui empêche la circulation des cultures et la naissance d'une société transculturelle. Obtenir un emploi à la hauteur de leurs compétences et de leurs diplômes constituerait pour ces personnages migrants une sortie de la marge et un déplacement vers le centre ; plus exactement, cela contribuerait à gommer les frontières entre marge et centre, amorçant une organisation transculturelle de l'espace public, au sens métaphorique du terme. Le transculturalisme trouverait alors sa source moins dans l'organisation géographique de l'espace que dans son organisation sociale. Par « espace public métaphorique », il faut comprendre l'espace comme société, comme tissu de relations sociales, ainsi que le définit Doreen Massey. L'analyse qui suit tendra toutefois à montrer que pour certains personnages, ni l'espace public géographique ni l'espace public métaphorique ne laissent d'ouverture à des échanges transculturels.

En effet, dans *Brick Lane* et dans *Girl, Woman, Other*, les parcours respectifs de Chanu et d'Augustine illustrent la difficulté à « accéder au pouvoir » et à sortir de la marginalité dans laquelle leur position de migrant les a placés. Isolés professionnellement et socialement, ils n'ont pas d'occasions de s'engager dans des échanges transculturels et ne connaissent de la société britannique que ses mécanismes de rejet. Alors que les romans ont été écrits à seize années d'intervalle (2003 pour *Brick Lane* et 2019 pour *Girl, Woman, Other*), la même destinée vient briser leurs rêves d'intégration : Chanu et Augustine deviennent chauffeurs de taxi, une profession qui renforce ou recrée le stéréotype de l'immigré qui n'a pas réussi professionnellement et qui vit dans un entre-soi culturel. Les deux hommes fréquentent majoritairement des immigré·e·s et les échanges transculturels, même dans le cadre de leur travail, restent rares, et ils occupent une place marginale dans l'espace public géographique de la ville. Si Augustine accepte cette situation avec une pointe d'humour, la voix narrative rappelle discrètement les frontières qui le contraignent : « Augustine joked he was acquiring a second doctorate in shortcuts, bottlenecks, one-way streets and dead ends / while transporting passengers who thought themselves far too superior to talk to him as an equal » (*GWO* 167). Dans ce non-lieu qu'est le taxi, pour reprendre le terme de Marc Augé[1], les échanges culturels et personnels sont difficiles et la frontière entre chauffeur et client·e·s est figurée par l'espace blanc sur la page (ici signalé par la barre oblique). L'impossibilité de la rencontre entre

[1] Marc Augé. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie sur la modernité.* Paris : Le Seuil, 1992.

cultures est également suggérée par les « bottlenecks, one-way streets and dead ends », autant de métaphores qui dépeignent les obstacles rencontrés par Augustine dans la ville (l'espace géographique) et dans la société (l'espace social ou espace public au sens métaphorique). Dans *Brick Lane*, Chanu nourrit une grande amertume envers sa clientèle qui le méprise. Parce qu'il n'a pu s'affranchir des frontières sociales ni traverser les barrières culturelles au Royaume-Uni, il économise pour rentrer au Bangladesh et recommencer une nouvelle vie là-bas. Il espère ainsi se réapproprier le peu de pouvoir économique qui lui reste :

> 'You see, all my life, I have struggled, and for what? What good has it done? I have finished with all that. Now, I just take the money. […] You see, when the English went to our country, […] [t]hey never left home. Mentally. Just taking money out. And that is what I am doing now. What else can you do?' (*BL* 214)

Chanu retient de la colonisation l'absence quasi-totale d'interactions transculturelles avec les colonisateurs et colonisatrices, qui ne se sont jamais réellement installé·e·s sur place (« [t]hey never left home ») mais sont seulement venu·e·s pour le commerce. La présence de Chanu en Angleterre ne lui offre pas davantage la possibilité d'échanges transculturels. Si elle témoigne du fait qu'une rencontre tangible entre cultures a bien eu lieu (sans quoi Chanu ne vivrait pas au Royaume-Uni) et qu'elle a pu créer des situations culturelles hybrides (il est diplômé de littérature anglaise et possède une connaissance approfondie des grands classiques), il reste un Autre au sens où Edward W. Said l'entend : produit de la pensée orientaliste, il est considéré comme fondamentalement différent, voire inférieur, ce que le mépris de ses client·e·s lui rappelle constamment. Si une hybridité et des échanges culturels existent bel et bien, ils ne s'inscrivent pas dans une dynamique transculturelle, dans la mesure où la culture occidentale ne s'ouvre pas volontiers à la présence d'une autre culture. Conscient de ce facteur, Chanu entre dans une attitude de résistance vis-à-vis du centre qui ne lui laisse pas de place. Augustine, quant à lui, meurt d'une crise cardiaque assez rapidement dans la narration, imprimant le roman d'une présence marquante mais éphémère.

Ces deux personnages symbolisent ainsi l'échec d'une rencontre transculturelle, caractérisée par l'ouverture et la fluidité, et cela en dépit de leur érudition, comme en témoigne ce constat de Nazneen au sujet de son mari : « Chanu and all his books. How much he knew and how baffled he seemed. » (*BL* 262) Ses connaissances littéraires et sa culture générale ne lui sont d'aucune aide pour comprendre les rouages d'une société qui ne l'accepte pas, ce qui suggère que le savoir culturel théorique ne suffit pas pour développer une identité transculturelle. La marginalité culturelle de Chanu est à ce point radicale que lorsque, trente

ans après son arrivée au Royaume-Uni, il emmène sa famille en excursion à Buckingham (à quelques kilomètres de là où il vit), il est pris pour un touriste étranger.

Des personnages similaires apparaissent en marge d'*Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie, où dès les toutes premières pages du roman, la voix narrative commente la tension entre Ifemelu et les chauffeurs de taxi nigérians :

> She hoped her driver would not be a Nigerian, because he, once he heard her accent, would either be aggressively eager to tell her that he had a master's degree, the taxi was a second job […], or he would drive in sullen silence, giving her change and ignoring her "thank you", all the time nursing humiliation, that this fellow Nigerian, a small girl at that […], was looking down on him. Nigerian taxi drivers in America were all convinced that they really were not taxi drivers.[1]

Il est significatif que la voix narrative, par le biais de la focalisation interne, fasse état de ces dissentiments si tôt dans le récit. D'une part, les chauffeurs de taxi sont placés au seuil du récit et non au cœur du roman : leur présence est reconnue mais ils ne font pas pour autant partie de la narration principale. D'autre part, à la tension sociale qui oppose les conducteurs à la jeune femme privilégiée s'ajoute une dimension sexiste. Mais surtout, Ifemelu fige ces personnages dans leur rôle, voire leur identité, de chauffeurs de taxi, leur refusant toute mobilité sociale et rejetant toute identification relative à leurs origines communes. Ces quelques lignes illustrent ainsi la puissance des forces qui cantonnent certains hommes immigrés à des positions de marginalité et reproduisent la distribution coloniale de l'espace entre centre et marge.

La situation est toutefois différente pour Ashoke Ganguli dans *The Namesake* : arrivé aux États-Unis en tant qu'étudiant, après l'Immigration Act de 1965 dont l'objectif était d'attirer une main d'œuvre diplômée, il n'est jamais mis à l'écart sur le plan professionnel et ses diplômes américains lui ouvrent les portes d'un emploi stable et prestigieux en tant que professeur. Contrairement à Chanu et Augustine, Ashoke est le bienvenu dans son pays d'accueil qui, à la différence du Royaume-Uni, ne partage pas une histoire coloniale avec l'Inde. Le contexte dans lequel Ashoke émigre n'est donc pas aussi chargé de tensions et Lahiri ne suggère jamais que son personnage rencontre des difficultés d'intégration. Sa marginalité raciale, qui est surtout visible dans son lieu de résidence, un quartier majoritairement blanc, est par conséquent compensée par son insertion professionnelle qui témoigne de sa capacité à naviguer entre la culture indienne et la culture américaine. L'exemple d'Ashoke reste cependant isolé dans le corpus. À l'exception de ce protagoniste, l'identité de migrants de ces personnages les condamne à une marginalité et une altérisation

[1] Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*. 2013. Londres : Fourth Estate, 2014, p. 8.

héritées du colonialisme et le développement d'une identité transculturelle s'en trouve limité, tant les opportunités d'échanges, de rencontres et de dialogues sont rares.

Ce positionnement marginal des immigré·e·s perdure bien après la décolonisation et les années 1960 et 1970, puisque dans *On Beauty* de Zadie Smith, des migrants haïtiens[1] qui ont fui la tourmente politique et la corruption qui infestent leur pays se retrouvent dans une situation encore plus précaire que celle de Chanu et Augustine. Un doute plane sur la légalité de leur statut en tant que migrants alors que, sans emploi, ils occupent les rues du centre-ville où ils vendent des articles à la sauvette. Une visite de Levi, le plus jeune fils de la famille Belsey qui se prend d'amitié pour eux[2], à Choo, l'un de ces migrants, donne à ce dernier l'occasion de s'épancher sur l'injustice de sa situation. Alors qu'il était professeur de français et de littérature à Haïti, il se retrouve contraint d'accepter des travails précaires qu'il trouve dégradants, comme celui de serveur au repas de fin d'année de l'université de Wellington :

> Fucking serving like a monkey… teacher becomes the servant. It's painful! […] I teach, I am a teacher, you know, in Haiti. That's what I am. I teach in high school. French literature and language. […] And now […] my cousin says – come and do this, serve them one night, thirty dollars in hand, swallow your pride! Wear a monkey suit and look a monkey and serve them their shrimps and their wine, the big white professors. (*OB* 361)

À la frustration et même l'humiliation professionnelle s'ajoute la tension raciale entre les « big white professors » et ce migrant qui, dans son pays, aurait pu être assis à la table des convives et qui, au lieu de cela, se sent rabaissé et dénigré, comme un « singe ». La répétition des pronoms « them/them/their/their » d'une part et de « monkey » d'autre part met en évidence l'impossibilité des échanges entre les groupes, maintenus dans des espaces étanches par un protocole strict (les serveurs doivent porter un uniforme noir et blanc, dont le contraste de couleurs dit bien l'absence d'échanges), hérité d'une culture élitiste. En Amérique, Choo doit donc se conformer aux stéréotypes comme le souligne Regine Jackson : « The positions of Haitians in *On Beauty* also highlights realities of racism that are usually invisible. In order to secure employment, for instance, blacks and other minorities often have to conform to stereotypes that compromise their dignity. »[3] Survivre à l'instabilité et la précarité de sa position de migrant implique de « ravaler sa fierté » et de « s'habiller comme un singe » pour satisfaire le décorum de l'élite et perpétuer les frontières entre les groupes sociaux et raciaux, là où l'on pourrait attendre des rencontres et des échanges culturels qui donneraient jour à une

[1] L'absence d'écriture inclusive est intentionnelle : ce groupe ne se compose que d'hommes.

[2] L'amitié entre Levi, né d'une mère afro-américaine et d'un père britannique blanc, et les migrants haïtiens n'est pas dénuée d'une idéalisation naïve de leur identité noire.

[3] Regine Jackson, « Imagining Boston: Haitian Immigrants and Place in Zadie Smith's *On Beauty*. » *Journal of American Study* 46.4 (2012) : 868.

situation véritablement transculturelle. Cette logique de mise à la marge des migrant·e·s est reflétée dans la narration même : les Haïtiens représentent en effet une altérité si radicale que la voix narrative ne donne jamais accès à leur point de vue en focalisation interne. Tout comme les chauffeurs de taxi qui sont mentionnés en passant dans *Americanah*, ou Augustine qui est surtout vu à travers les yeux de son épouse et disparaît rapidement du récit, les Haïtiens, privés d'intériorité, sont toujours observés de l'extérieur, par d'autres personnages. Dès 1980 dans *L'Invention du quotidien*, Michel de Certeau constatait qu'à « l'intérieur des frontières, l'étranger est déjà là, exotisme ou sabbat de la mémoire, inquiétante familiarité. »[1] Aux yeux de certain·e·s Occidentaux et Occientales, les Haïtiens et les chauffeurs de taxi nigérians représentent cet exotisme et cette inquiétante familiarité, par leur altérité même et l'échec du développement d'échanges transculturels. Leur présence au cœur des centres-villes mais à la marge des romans révèle les limites de l'espace occidental qui, fondamentalement, reproduit le binarisme spatial colonial et perpétue la séparation entre les cultures.

Les épouses de la plupart de ces personnages ont un parcours notoirement différent. Plus souvent limitées à l'espace domestique, Nazneen (*Brick Lane*), Ashima *(The Namesake*) et Bummi (*Girl, Woman, Other*) développent très lentement des relations et un mode de vie transculturels. Peut-être parce qu'elles jouissent d'une forme de contrôle sur leur espace domestique, ces femmes sortent ensuite dans l'espace public, au sens métaphorique comme au sens littéral, reprenant à leur compte l'équivalence établie par Tuan (et rappelée plus haut) entre espace et agentivité[2]. Comment et pourquoi réussissent-elles, là où leurs maris ont échoué, à développer une identité transculturelle ?

Bummi se démarque d'Ashima et de Nazneen par son éducation et ses diplômes et par le fait qu'elle ne reste pas femme au foyer. Cependant, elle subit les mêmes limitations que son mari Augustine et que Chanu car elle est contrainte de travailler en tant que femme de ménage. À leur arrivée dans le pays d'accueil, Ashima et Nazneen se renferment dans leur foyer, lieu restreint et contenu, le seul sur lequel elles peuvent exercer un contrôle. Isolées socialement, elles continuent de vivre comme elles auraient vécu dans leur pays d'origine, portant les mêmes tenues (des saris) et cuisinant les mêmes plats. Pourtant, ces femmes s'adaptent progressivement. Cette évolution est provoquée par le départ et/ou la mort de leur mari qui les contraint à sortir de leur univers monoculturel pour s'engager dans l'espace public par le biais d'un travail. Celui-ci les amène soit à tisser des liens transculturels, soit à comprendre les rouages de la société dans laquelle elles vivent, pour mieux gagner en

[1] de Certeau. *L'Invention du quotidien. Op. cit.*, p. 186.
[2] Tuan. *Space and Place. Op. cit.*, p. 52.

autonomie. Alors que depuis son arrivée aux États-Unis, Ashima sortait très peu et ne fréquentait que des Indien·ne·s, après la mort subite de son mari, elle passe le permis de conduire, symbole d'autonomie et d'appropriation de l'espace géographique, et commence un travail à mi-temps : elle ouvre ainsi son foyer à l'altérité que représentent les Américain·e·s, et visite des lieux typiquement occidentaux en leur compagnie. Le caractère transculturel de l'identité de Bummi dans *Girl, Woman, Other* se manifeste surtout dans sa maîtrise de l'espace public que nous appelons métaphorique, c'est-à-dire par son habileté à jouer avec des codes implicites qui la maintiennent à la marge de la société. Comme Ashima, elle perd brutalement son mari, mais la douleur causée par cette disparition cède bientôt la place à une nouvelle détermination :

> the more she asked, the more she understood she must do what Augustine was himself too weak to do
> she was going to become someone who employed others, rather than someone waiting to be employed
> she was going to become the proprietor of her own cleaning company, which would be an Equal Opportunities Employer, like all other cleaning companies
> she wished Augustine was around to share the joke (*GWO* 170)

Contrairement aux hommes qui restent bloqués dans une dynamique binaire consistant à obtenir un travail correspondant à leur diplôme ou exercer un métier temporaire en attendant, Bummi fait preuve d'adaptation, de flexibilité, de créativité et d'humour, autant de qualités qui sous-tendent une identité transculturelle. Usant de son diplôme, certes autrement que comme elle l'aurait imaginé, elle crée une entreprise qui lui permet d'acquérir une stabilité économique salutaire et qui symbolise son appropriation de l'espace social. Puisqu'elle ne peut aspirer qu'à des postes subalternes, elle manifeste son agentivité en prenant possession d'une position décisionnaire et autonome, ce que la mise en page reflète, avec des sauts de lignes qui font ressortir l'anaphore de « she was going to become ». Tout en restant à la marge de l'espace occidental (géographiquement, par son lieu de vie, et socialement, par son emploi), elle parvient à tirer profit de sa situation grâce à sa bonne compréhension du fonctionnement de la société britannique, ce dont témoigne son trait d'humour au sujet de l'égalité des chances. L'activité professionnelle de ces personnages féminins les amène donc à créer lentement une identité plus transculturelle que monoculturelle.

À la fin de *The Namesake*, Ashima rentre en Inde, quoi qu'en tant que citoyenne américaine : « Ashima has decided to spend six months of her life in India, six months in the States. […] True to the meaning of her name, she will be without borders, without a home of her own, a resident everywhere and nowhere. » (*N* 276) Lahiri dépeint ici Ashima comme une migrante qui s'est affranchie des attaches affectives à un lieu unique. L'expression finale,

« resident everywhere and nowhere », ne va pas sans rappeler ces lignes de Salman Rushdie au sujet de l'identité des Indien·ne·s de la diaspora : « We are Hindus who have crossed the black water; we are Muslims who eat pork. And as a result […] we are now partly of the West. Our identity is at once plural and partial. Sometimes we feel that we straddle two cultures; at other times, that we fall between two stools. »[1] Ashima embrasse sa position *trans*culturelle et la manifeste dans sa décision de partager son temps entre ses deux pays, s'émancipant des limites imposées par les frontières culturelles ou géographiques. Le fait d'être « without borders » signale un effacement des frontières et montre son évolution identitaire vers une citoyenneté mondiale, telle que l'envisage l'écrivaine Taiye Selasi dans une conférence Ted intitulée « Don't ask where I'm from, ask where I'm a local ». Selasi s'oppose en effet à la définition de l'identité en fonction d'un pays qui, selon elle, n'est qu'un concept : « How can a human being come from a concept? », demande-t-elle, avant d'ajouter : « To me, a country […] hardly seemed the basis for understanding a human being. »[2] Selasi explique ainsi qu'elle cherche à se définir « au-delà de la logique de l'État », et c'est également ce que fait Ashima à la fin de *The Namesake*. Métamorphosée par ses années aux États-Unis (« She has learned to do things on her own, and though still wears saris, still puts her long hair in a bun, she is not the same Ashima wo had once lived in Calcutta. » [*TN* 276]), elle finit par incarner le sens même de son prénom, « she who is limitless » (*TN* 26).

La capacité d'adaptation de Nazneen et son ouverture à la culture du pays d'accueil se devinent dès les premières pages de *Brick Lane*. Le roman, comme son titre l'indique, est resserré sur le quartier de Tower Hamlets et Nazneen ne s'aventure presque jamais au-delà de ses rues. Lorsqu'elle le fait, ce mouvement signale un moment d'ouverture à la société occidentale, son appropriation de l'espace de la ville matérialisant son intégration progressive. Au début du roman, après qu'elle a reçu une lettre de sa sœur Hasina lui annonçant qu'elle s'est enfuie de chez son mari qui la battait, Nazneen, bouleversée, quitte l'appartement pour se perdre dans les rues de Londres. Échappant au carcan du foyer, elle s'ouvre à la ville occidentale et à une rencontre, aussi timide soit-elle, avec l'altérité. Alors qu'un homme vient lui parler, d'abord en hindi, puis en urdu, puis en anglais, Nazneen, incapable de le comprendre, secoue la tête en disant « sorry » (l'un des seuls mots anglais qu'elle connaît) et l'homme la salue avant de s'en aller. Ironiquement, dans cet échange avorté, c'est

[1] Salman Rushdie. *Imaginary Homelands*. Londres : Granta Books, 1991, p. 15.
[2] Taiye Selasi. « Don't ask where I'm from, ask where I'm a local ». *Ted.com*. Octobre 2014. En ligne. Consulté le 18 septembre 2020.

l'acceptation d'une impossibilité de communiquer qui fait office de communication. Un changement s'opère alors en Nazneen :

> It rained then. And in spite of the rain, and the wind which whipped it into her face, and in spite of the pain in her ankle and arm, and her bladder, and in spite of the fact that she was lost and cold and stupid, she began to feel a little pleased. She had spoken, in English, to a stranger, and she had been understood and acknowledged. It was very little. But it was something. (*BL* 61)

La malencontreuse aventure de Nazneen s'achève sur un changement intérieur, minime mais incontestable ; le contraste entre les phrases courtes en début et fin de paragraphe et l'envolée lyrique marquée par l'anaphore de « in spite of », la polysyndète, un rythme ternaire et la rime interne (rain/pain) et les allitérations (wind/which/whipped) mettent en lumière la force nouvellement acquise de Nazneen, qui se sent enfin reconnue parce qu'elle a réussi à prononcer un mot en anglais. Cette reconnaissance s'accomplit par une appropriation de l'espace, même si celle-ci s'opère sur le mode de l'interrogation et de l'incertitude.

Au fil du roman, Nazneen maîtrise de plus en plus l'espace londonien, jusqu'à l'une des scènes finales où elle se livre à une autre course éperdue pour retrouver sa fille aînée, Shahana, qui s'est enfuie. Nazneen n'a alors plus rien de la jeune femme effarouchée qui, bien des années auparavant, ne comprenait pas le fonctionnement des feux rouges. Lors de sa première fuite, les rues dans lesquelles elle s'engageait étaient anonymes : « She turned down the first right, and then went left. From there she took every second first and every second left until she realised she was leaving herself a trail. Then she turned off at random […] » (*BL* 55). Désormais, Nazneen sait exactement quelles rues prendre pour retrouver sa fille : « Nazneen ran. Down Bethnal Green Road. Turned at Vallence Road. Jogged down New Road. Stitch in her side on Cannon Street. » (*BL* 466-467) Chaque nom de rue est accompagné d'un verbe d'action dans des phrases courtes et saccadées, Ali illustrant ainsi l'agentivité de Nazneen et sa bonne connaissance de l'espace. À l'errance paniquée de sa première sortie succède une course propulsée par un objectif spécifique : interrompre la fugue de sa fille. Des années plus tôt, pour traverser une grande avenue après avoir manqué de provoquer un accident, Nazneen avait marché dans les pas d'une autre femme : « she waited next to a woman and stepped out with her, like a calf with its mother » (*BL* 55). Elle est désormais la mère qui cherche son petit dans un espace qu'elle maîtrise. C'est cette volonté implacable qui met en évidence l'évolution de la manière dont Nazneen se repère dans la ville et son acquisition de l'espace est une manifestation du développement de son identité transculturelle.

Contrairement à Ashima, Nazneen manifeste sa liberté, son autonomie, et sa transculturalité, en décidant de rester au Royaume-Uni avec ses deux filles, alors que son mari

Chanu retourne au Bangladesh. Lorsque Chanu rapporte les billets d'avion, Nazneen s'étonne de leur légèreté : « Nazneen examined the sloping red letters of the Biman Airline logo on the ticket wallet. She ran her finger over each ticket and was surprised how flimsy they were, how lacking in substance. » (*BL* 422) Françoise Kral interprète de la façon suivante la fragilité des billets : « [t]heir lack of weight evokes the immateriality of their life in England, which is meant to become a page in the family history, easily written and easily turned. »[1] Toutefois, puisque Nazneen a déjà pris la décision de rester, l'immatérialité des billets pourrait tout aussi bien symboliser l'irréalité de son avenir au Bangladesh. *Brick Lane* s'achève sur une fin ouverte et emblématique d'une rencontre de cultures, alors que Nazneen, après en avoir rêvé pendant des années, s'apprête à faire ses premiers pas sur la glace d'une patinoire, toujours vêtue de son sari :

> She looked at the ice and slowly it revealed itself. The criss-cross patterns of a thousand surface scars, the colours that shifted and changed in the lights, the unchanging nature of what lay beneath. A woman swooped by on one leg. No sequins, no short skirt. She wore jeans. She raced on, on two legs.
>
> 'Here are your boots, Amma.'
>
> Nazneen turned round. To get on the ice physically – it hardly seemed to matter. In her mind she was already there.
>
> She said, 'But you can't skate in a sari.'
>
> Razia was already lacing her boots. 'This is England,' she said. 'You can do whatever you like.' (*BL* 492)

Alors que Nazneen a toujours vu les patineuses à la télévision en jupes courtes à paillettes, la vision de la jeune femme en jean apparaît comme une promesse de liberté transculturelle, que Razia confirme avec le mot de la fin. Si la patinoire symbolise la capacité des individus transculturels à s'adapter et à évoluer dans l'espace public, alors Nazneen est déjà une patineuse car ses choix et ses actions (rester au Royaume-Uni alors que son mari rentre, prendre un amant puis le quitter, apprendre l'anglais) témoignent de son ouverture au mélange des cultures, symbolisé par la variété des choix vestimentaires que l'on trouve sur la glace (les jupes à paillettes, les jeans, les saris…).

Pour les migrant·e·s issu·e·s des anciennes colonies, l'appropriation de l'espace semble dépendre de la classe sociale, mais pas seulement. Dans *Brick Lane* et *Girl, Woman, Other*, Monica Ali et Bernardine Evaristo mettent en scène des personnages qui peinent à vivre leur identité transculturelle, faute d'être intégrés dans la société d'accueil et qui, comme l'illustrent les exemples de Chanu et de Bummi, ne sont jamais perçus comme les intellectuel·e·s qu'ils·elles sont. Chez Ali et Evaristo, la focalisation interne et le

[1] Françoise Kral. « Shaky Grounds and New Territorialities in *Brick Lane* by Monica Ali and *The Namesake* by Jhumpa Lahiri. » *Journal of Postcolonial Writing* 42.1 (2007) : 69.

positionnement de la voix narrative à l'intérieur de la sphère privée permettent de mettre au jour les limitations imposées aux personnages tandis que Zadie Smith, dans *On Beauty*, opte pour une stratégie narrative différente, qui maintient les personnages migrants à la marge du récit. Quelle que soit la stratégie narrative adoptée, il apparaît que le développement d'une identité transculturelle ne peut s'opérer qu'au prix de certains sacrifices. Les personnages migrants doivent bien souvent renoncer aux rêves de réussite professionnelle qui les ont amenés en Occident, car l'organisation coloniale qui oppose un centre à une population de la marge y prévaut encore. Si Epstein définit le transculturalisme comme la capacité à vivre aux frontières ou même au-delà de sa propre culture, les romans du corpus montrent l'inconfort de cette position, dans la mesure où une identité transculturelle est avant tout perçue comme une forme d'altérité insurpassable. Les personnages migrants, malgré leur volonté de faire partie de la société d'accueil, sont toujours perçus comme « autres », extérieurs à celle-ci, ce qui s'observe tant dans leur position sociale (ils exercent des métiers subalternes) que dans leur localisation géographique (ils habitent les quartiers périphériques des grandes villes). Pour occuper concrètement l'espace, ils se voient imposer une condition : rester à la marge. Ainsi, la division coloniale entre la marge et le centre persiste.

b) Générations transculturelles : quels espaces ?

Les personnages étudiés dans la première sous-section ne sont pas nés dans une position transculturelle mais, suite à leur immigration dans un pays occidental, ont dû développer une identité transculturelle, ce qui ne s'est pas toujours fait sans difficultés. Les romans du corpus présentent également des personnages qui, par leurs origines métissées, vivent dans une position transculturelle depuis leur naissance. Dans la plupart des cas, ces personnages sont des enfants d'immigré·e·s ou descendant·e·s d'esclaves (c'est le cas de Kiki et ses enfants, dans *On Beauty*). Parce qu'ils ont toujours vécu dans l'espace occidental, ils en connaissent les codes. Toutefois, une forme d'altérité leur est souvent imposée, quelle que soit la génération de migrants à laquelle ils appartiennent, et c'est sur cette logique coloniale d'altérisation de personnages transculturels que porte cette section. Quelles sont les limites imposées à ces personnages transculturels et à quoi sont-elles dues ? Quelles stratégies mettent-ils en œuvre pour prendre place dans l'espace public occidental qui est le leur mais d'où ils sont toujours un peu exclus ?

Un certain nombre de personnages transculturels nés en Occident sont altérisés de manière radicale par la société dans laquelle ils vivent. Dans *NW*, Shar, issue d'une deuxième génération d'immigré·e·s du continent indien, et Nathan Bogle, d'origine jamaïcaine, sont

sans domicile fixe et errent à la lisière du quartier éponyme. Dans *Brick Lane,* aucune information n'est donnée à propos du lieu d'habitation de Karim, l'amant de Nazneen, fils d'immigré·e·s bangladais·e·s qui peine à trouver sa place dans la société britannique. Bien que ces trois personnages soient nés au Royaume-Uni, l'altérité qui leur est imposée est si forte qu'ils ne parviennent pas à se créer leur propre espace, et à plus forte raison, leur « lieu ». Shar vit illégalement dans un squat, Nathan dort dans la rue, et Karim est toujours un invité, soit chez Nazneen, soit dans la salle municipale où il mène les réunions de son groupe de militant·e·s musulman·e·s. C'est donc le plus souvent dans un espace public qu'ils·elles apparaissent, des espaces où ils·elles sont rarement les bienvenu·e·s.

Dans *Brick Lane*, le militantisme de Karim est représentatif de la lutte de personnages transculturels qui ne se sentent pas chez eux dans le pays où ils sont nés. Le jeune homme est constamment en position de résistance pour faire reconnaître la légitimité de sa présence sur le sol britannique. La salle municipale dans laquelle Karim et quelques autres activistes musulman·e·s se réunissent est un espace public qui leur est prêté et il n'est pas anodin qu'elle se trouve à la limite du quartier : « The meeting was in a low building at the edge of the estate. It had been built without concession to beauty and with the expectation of defilement. » (*BL* 236) La construction inesthétique de cette salle témoigne du peu d'espace qui est laissé à la communauté musulmane de Brick Lane. Les militant·e·s s'y réunissent malgré tout afin de revendiquer leur place dans le quartier, sans pour autant renoncer à leur appartenance religieuse autour de laquelle les tensions, dans l'espace public, se cristallisent. « This meeting is open to all Muslims. I'm talking about the ummah[1] here. Every brother and every sister, wherever they come from », clame Karim lors de leur première réunion (*BL* 238). Le choix du mot arabe pour désigner les liens entre membres de la même communauté de croyance renforce la cohésion transculturelle entre les personnes présentes, issues de diasporas différentes mais partageant la même foi ; ce mot met en évidence le souhait des participant·e·s de ne pas renoncer à leur religion pour mieux s'intégrer. La raison de leur rassemblement est claire : « Out there, right now, are people who are twisted with hatred for us and for Islam. They are planning to march on our doorsteps, and we are not going to let them get away with it. » (*BL* 417) Pour légitimer sa présence, Karim est prêt à passer à l'action et à s'opposer par la violence aux factions racistes qui s'attaquent aux membres de la communauté. Conscient de la raison pour laquelle ces dernier·e·s sont rejeté·e·s, il choisit la voie de l'activisme et de la résistance, qui passe par l'occupation de l'espace, en groupes. Il

[1] « Ummah » est un mot arabe qui signifie « communauté », et qui désigne la communauté des croyant·e·s musulman·e·s, quelle que soit leur nationalité.

diffère ainsi du solitaire Nathan Bogle (*NW)* dont les initiales, comme le suggère Eva Ulrike Pirker[1], pourraient figurer un acronyme pour « *nobody* », et qui est lui aussi lucide sur la position de la société britannique à son égard :

> Everyone loves a bredrin when he's ten. After that he's a problem. Can't stay ten always. [….] There's no way to live in this country when you're grown. Not at all. They don't want you, your own people don't want you, no one wants you. Ain't the same for girls, it's a man ting. That's the truth of it right there. (*NW* 317)

Ces propos désabusés témoignent de sa résignation tandis que son accent, que Smith reproduit en orthographiant phonétiquement certains mots, contribue à l'altériser. Tout comme Karim, Nathan se trouve à une « intersection » de l'altérisation. L'intersectionalité est un terme et un concept créé en 1989 par la juriste et professeure Kimberlé Crenshaw pour mettre en évidence la manière dont la race, la classe et le genre s'entrecroisent et se chevauchent, multipliant les sources de discrimination pour certains individus. Ainsi, Karim et Nathan, par leur appartenance ethnique et leur origine sociale, sont « autres ». Nathan cumule quant à lui d'autres caractéristiques altérisantes, car il est sans domicile fixe et toxicomane. De plus, contrairement à Karim, il évolue seul et n'a aucune communauté vers laquelle se tourner, puisque ni sa famille, ni les habitant·e·s de son quartier qui le connaissent depuis l'enfance, ni ses ancien·ne·s ami·e·s ne fraient avec lui. *NW* est structuré en cinq sections, toutes dédiées à un personnage différent, et lorsque Smith en accorde une à Nathan, il doit la partager avec Natalie. Nathan se trouve donc à la marge de la société, de l'espace public *et* de la narration, comme le remarque Vanessa Guignery : « such a ghostly existence is led by Nathan Bogle, an outcast, who appears furtively in each section, and is significantly always wearing a hoodie. […] His apparitions are almost spectral […] [and i]n each case, the homeless junkie remains in the shadow. »[2] Hantant le roman d'une présence spectrale et vaguement menaçante, Nathan est toujours aperçu errant dans l'espace public, que ce soient des rues, des parcs ou même un cimetière, comme si leur occupation était son unique et ultime forme de résistance au rejet dont il est victime.

Ces personnages qui occupent l'espace public dans un mouvement contestataire illustrent la définition que propose Michel de Certeau du délinquant : celui qui n'existe qu'en se déplaçant. Pour le philosophe, la délinquance sociale naît lorsque des individus perdent l'espoir d'avoir un espace, « quand une société n'offre plus d'issue symbolique et d'expectations d'espaces à des sujets ou des groupes », quand « il ne reste que le rangement

[1] Eva Ulrike Pirker. « Approaching Space: Zadie Smith's North London Fiction. » *Journal of Postcolonial Writing* 52.1 (2016) : 68.

[2] Vanessa Guignery. « Zadie Smith's *NW* or the Art of Line-crossing. » *E-rea* 11.2 (2014) : 10.

disciplinaire ou la dérive illégale »[1]. La lucidité poignante de Karim et Nathan sur les mécanismes d'oppression dont ils sont victimes ne leur permet pas pour autant d'y échapper. *Brick Lane* s'achève sans que la lutte de Karim ne trouve de résolution et alors que celui-ci se radicalise de plus en plus, et Nathan, à la fin de *NW*, est devenu un meurtrier. Les deux personnages, habités par la colère, quadrillent la ville dans une errance qui rappelle la conception développée par de Certeau sur l'espace comme mouvement, traversé par des frontières. À la fin de *Brick Lane,* Karim a organisé une manifestation militante qui contraint les forces de l'ordre à boucler l'accès au quartier ; dans *NW*, Nathan marche sans but avec Natalie et les positionnements géographiques indiqués par la voix narrative permettent au lecteur ou à la lectrice de suivre les deux personnages dans Londres. Ainsi, les deux romans illustrent l'idée de Michel de Certeau selon laquelle le récit est « délinquance en réserve »[2], compatible avec l'ordre établi tout en laissant proliférer « une mobilité contestatrice »[3]. Formellement, les romans étudiés ici concilient en effet les caractéristiques du genre romanesque (une relative longueur, un éventail de personnages, un récit fictif, une ou des voix narratives…), tout en incluant les « mobilités contestatrices » de ces personnages « délinquants » selon la définition du philosophe.

S'inscrivant dans le sillage de la littérature postcoloniale qui, dès l'après-guerre, mettait au centre de la narration des personnages non-blancs (Sam Selvon dans *The Lonely Londoners* [1956] et George Lamming dans *The Emigrants* [1954] déplaçaient déjà le regard vers la marge géographique et sociale d'une société qui n'était pas encore pleinement *post*coloniale), ces romans continuent d'interroger une conception de l'espace public qui maintient certains corps à la marge. Lefebvre remarque que « les rapports sociaux, abstractions concrètes, n'ont d'existence réelle que dans et par l'espace. *Leur support est spatial*. »[4] Or, l'espace est spécifiquement ce qui est nié aux minorités culturelles que représentent Nathan et Karim, et ce dernier va s'attacher à revendiquer l'existence de son espace propre. Pour Lefebvre, « [les espaces sociaux] existent 'réellement' par des réseaux et filières, des gerbes ou des faisceaux de relations. »[5] La mission de Karim est précisément de rassembler les corps non-blancs éparpillés pour « faire corps » dans l'espace public, et mettre en avant la transculturalité de la société dans laquelle il est né ; Nathan, malgré son crime, continue d'arpenter les rues, sans chercher à fuir la ville, en évitant seulement la police. Leur

[1] de Certeau. *L'Invention du quotidien*. *Op. cit.*, p. 190.
[2] *Ibid*., p. 191.
[3] *Ibid*.
[4] Lefebvre. *La Production de l'espace*. *Op. cit.*, p. 465.
[5] *Ibid*., p. 103.

corps, porteur de leur identité transculturelle, devient ainsi *leur* espace, et avec leur corps, ils occupent l'espace public ou les espaces publics (quartier, ville, société) qui tendent à les exclure.

Tous les personnages transculturels ne sont toutefois pas autant à la marge que Karim et Nathan. Les romans du corpus présentent de nombreux personnages qui sont intégrés dans la société et exercent des professions réputées. Gogol Ganguli (*N*) est architecte et son épouse Moushumi enseigne à l'université, Carole (*GWO*) est vice-présidente d'une grande banque, Natalie Blake *(NW*) est avocate. Leur intégration professionnelle témoigne de leur capacité à vivre dans la société occidentale, bien que leurs familles soient ancrées dans d'autres cultures. La question du transculturalisme ne se pose donc pas dans les mêmes termes que pour les migrant·e·s, car il n'est pas question *d'apprendre* à naviguer dans la culture occidentale, qui est leur culture originelle. Le malaise provoqué par leur position transculturelle naît plutôt de leur remise en question permanente, alors que leur évolution dans des milieux majoritairement blancs font d'eux·elles les rares, si ce n'est les seul·e·s, non-Blanc·he·s. S'ils·elles ont su obtenir une place concrète dans l'espace public, grâce à leur profession, ces protagonistes ne sont pas pour autant dispensé·e·s de commentaires et questions sur leurs origines : leur altérité est toujours remarquable et remarquée. Le transculturalisme, même sous son meilleur jour, semble donc comporter des limites à l'intégration de personnes vues comme « autres ».

Pour certains personnages, le prénom s'avère un marqueur fort de leur altérité, car son originalité, dans un contexte occidental, peut faire obstacle au sentiment d'appartenance. Dans *The Namesake* (traduit en français par *Un nom pour un autre*), le nom de Gogol Ganguli, hommage à l'écrivain russe Nikolai Gogol, inscrit le jeune homme dans un isolement total : « And so it occurs to him that no one he knows in the world, in Russia or India or America or anywhere, shares his name. Not even the source of his namesake. » (*TN* 78) Les prénom et nom de Gogol Ganguli disent ainsi son extériorité absolue d'un point de vue culturel et le privent d'un espace partagé où il pourrait, par exemple, rencontrer un homonyme : il est Américain, né de parents indiens, et son prénom est un patronyme russe. Malgré cette richesse culturelle, il ne se sent appartenir à aucun des trois espaces, la Russie, l'Inde ou l'Amérique, auxquels son nom fait référence. Lorsqu'il adopte officiellement le prénom bengali « Nikhil », qui efface son héritage culturel russe et dont l'abréviation en « Nick » lui offre habilement la possibilité d'estomper l'ancrage bengali, il reste dans une position transculturelle souvent incomprise. À celles et ceux qui l'ont toujours connu, il doit rappeler

sa nouvelle identité : « ‘I’m Nikhil now’, Gogol says, suddenly depressed by how many more times he will have to say this, asking people to remember, reminding them to forget » (*N* 119). Les participes présents « asking » et « reminding » suggèrent une tâche sans fin, tandis que l’oxymore « reminding them to forget » met en évidence la nécessité pour Gogol de faire inlassablement oublier son altérité, ce qui, paradoxalement, la renforce car d’une part, changer de prénom est relativement peu commun, et d’autre part, son ancien prénom qui dit sa transculturalité est toujours présent dans les mémoires. Dans *NW*, Natalie Blake change elle aussi de prénom : née Keisha, elle devient Natalie durant ses études pour gommer, du moins sur le papier, ses origines jamaïcaines. Mais comme Gogol, elle doit « demander à ses ami·e·s d’oublier », et ce qui, pour elle, représente un enjeu d’appartenance culturelle n’est qu’un lapsus insignifiant pour les autres, même pour sa meilleure amie : « ‘Guys, this is Keisha, she –’ ‘No, Natalie.’ ‘Sorry, this is Natalie, we went to school together,’ said Leah. » (*NW* 206) Dans *The Namesake*, Nikhil, des années après avoir adopté ce prénom, doit toujours justifier et expliquer ses origines, comme lors de cet échange avec une convive lors d’un dîner, qui suppose que parce qu’il a des origines indiennes, il ne doit pas avoir de problème de santé lorsqu’il se rend en Inde : « ‘But you’re Indian,’ Pamela says, frowning. ‘I’d think the climate wouldn’t affect you, given your heritage.’ ‘Pamela, Nick’s American.’ » (*N* 157) L’emploi de l’abréviation « Nick » (plutôt que « Nikhil ») étroitement associée à l’adjectif « American » met en évidence l’appartenance identitaire et onomastique du personnage à la société américaine. Pour Natalie et Gogol[1], changer de prénom est une manière d’occuper l’espace social en masquant un signe trop apparent de leur altérité, et de rendre leur identité britannique ou américaine plus manifeste ; mais au lieu de gommer leur différence, ce changement ne fait que la rendre plus visible car chacun·e doit sans cesse « rappeler d’oublier ». Lorsque le changement de prénom est finalement acquis, leur origine ethnique, signe manifeste de leur différence, cristallise la remise en question de leur appartenance.

Les questions et suppositions sur les origines de ces personnages rappellent constamment, comme l’explique Afua Hirsch, que leur appartenance ne va pas de soi : s’ils habitent *ici*, ils ne peuvent pas être *d’ici*. Cette altérisation raciale participe d’une logique coloniale, car malgré leur connaissance de la société occidentale dans laquelle ils sont nés et ont toujours vécu, il leur est difficile de se faire une place. Ces personnages sont transculturels parce que leurs ancêtres ont été colonisé·e·s (ou réduit·e·s en esclavage, dans le cas de Kiki Belsey), mais les romans montrent que les sociétés contemporaines britannique et américaine

[1] Malgré son changement de prénom, la voix narrative continue d’appeler Gogol par son premier prénom et « Nikhil » reste une identité extérieure à Gogol. Nous ferons donc de même.

acceptent difficilement de devenir transculturelles. Les conversations telles que celle à laquelle Gogol prend part, citée plus haut, sont nombreuses et semblent suggérer que le corps des personnages transculturels dérange parce qu'il n'est pas dans l'espace assigné par la pensée coloniale. Pour Regine Jackson, le défaut d'appartenance de ces personnages est l'un des thèmes principaux de *On Beauty* : « the existence of diversity does not mean that belonging can be taken for granted, especially for Blacks. »[1] Dans le roman de Zadie Smith, Kiki Belsey est afro-américaine et vit, avec son mari britannique blanc et ses enfants métisses, dans un quartier huppé, l'équivalent fictif de Harvard. Tout comme son fils Levi, elle souffre de son isolement culturel et reproche à son mari de ne pas se rendre compte qu'elle est la seule personne noire de leur entourage. Cette protestation révèle les contradictions et les limites de la position transculturelle de Kiki, qui, tout comme Natalie Blake dans *NW*, est une espèce en danger (« endangered species ») dans son environnement (*NW* 221).

Kiki Belsey a adopté le style de vie de son mari, un intellectuel qui ne vit que pour les controverses universitaires, mais en choisissant ce cercle géographique, social et culturel, elle s'aliène une partie de son identité qui n'a plus d'espace : le soir de son anniversaire de mariage, elle imagine les invité·e·s se demander si elle est une domestique et, d'une manière générale, elle sait que les seules références culturelles de femmes noires pour les personnes de son entourage sont des êtres fictifs caricaturaux : « I'm the Aunt Jemima on the cookie boxes of their childhoods, the pair of thick ankles Tom and Jerry played around. » (*B* 51) Kiki souffre donc d'évoluer dans un environnement où sa présence, exceptionnelle, ne renvoie qu'à des icônes culturelles stéréotypées. Levi, quant à lui, se dit qu'il devrait acheter pour rassurer les femmes de son quartier : « a T-shirt that just had on it YO-I'M NOT GOING TO RAPE YOU. He could use a T-shirt like that. […] There was always some old lady who needed to be reassured on that point. » (*OB* 80) Malgré la dimension humoristique de cette remarque, Levi est lassé de se sentir observé, voire surveillé, dans son propre voisinage. Kiki et Levi sont plus attaché·e·s que Jerome et Zora (les frère et sœur de Levi) à la culture noire américaine, voire diasporique (Levi se prend d'amitié, on l'a vu, pour les Haïtiens), mais cet attachement révèle les limites du transculturalisme car il les aliène des espaces publics blancs dans lesquels ils vivent, où il n'y a que peu de place pour leur transculturalité. Dans *NW*, Natalie Blake, bien que consciente de son exceptionnalité dans son milieu, parvient mieux que Kiki à supporter d'être la seule Noire, car elle est moins attachée à son héritage familial que Kiki. Néanmoins, Vanessa Guignery souligne la circularité de son parcours : « Despite Natalie's repeated efforts

[1] Jackson. « Imagining Boston. » *Op. cit.*, p. 866.

to raise herself above her working-class condition and away from Willesden Green, she eventually returns to live in North West London (though in a posher district) »[1].

Tous ces exemples montrent que le transculturalisme, loin de faciliter des échanges culturels, voit se cristalliser des tensions autour d'appartenances culturelles et ethniques, au cœur de l'espace public occidental. Le roman le plus récent du corpus, *Girl, Woman, Other*, offre tout de même une lueur d'espoir avec les personnages de Yazz et Carole qui, toutes deux nées de mère africaine ou d'origine africaine, parviennent à concilier harmonieusement leurs cultures et à en faire un atout. Contrairement à Natalie, Carole Williams n'a pas à changer de nom car ses parents ont souhaité lui donner une identité « britannique », du moins sur le papier. Lorsque la jeune femme intègre Oxford, ses nouvelles fréquentations, issues de classes sociales aisées, l'amènent à développer un langage (« *what would you like?* instead of *whatdyawant?* » [*GWO* 136]), des goûts (« [she] learnt that Spanish omelette with eggs and stuff was much classier than English omelette (with eggs and stuff) » [136]) et des habitudes (« later that day she was introduced to the concept of walking / just for pleasure » [138]) plus sophistiqués, sans qu'elle renonce pourtant à ses propres goûts (comme en témoignent ses remarques entre parenthèses, qui soulignent avec humour sa circonspection au sujet de certains usages). Partagée entre sa culture nigériane et des habitudes culturelles propres aux classes sociales britanniques bien aisées que la sienne, elle développe une identité transculturelle. Elle accepte certes de faire des efforts de langage, a mis Les Quatre Saisons de Vivaldi[2] en sonnerie de téléphone, « the public face of her musical taste » (*GWO* 141), mais elle se réserve toujours des moments pour danser sur des rythmes qui lui plaisent, « the frenzied beats of the war-painted shamanistic godfather, Fela Kuti » (*GWO* 141). Lorsqu'elle rencontre un nouveau client qui ne s'attendait pas à voir une femme noire après avoir eu seulement connaissance de son nom, elle lui laisse gracieusement quelques secondes pour se remettre de sa surprise avant de se lancer dans les négociations, conservant ainsi, à tout moment, le contrôle de la situation. Carole a donc développé une aptitude à circuler entre les univers culturels et les espaces géographiques correspondants, ceux de la haute finance londonienne, de la musique classique, des talons aiguilles et des joggings matinaux, et ceux de l'Afrobeat, du porridge cuisiné par sa mère et de Peckham, le quartier où elle a grandi et qu'elle ne quitte que pour emménager avec son compagnon. Si cette attitude implique pour

[1] Guignery. « Zadie Smith's *NW*. » *Op. cit.*, p. 14-15.

[2] Paradoxalement, ce choix de l'un des morceaux les plus connus de la musique classique signale davantage une culture classique limitée qu'une grande érudition.

elle de porter un masque et de conserver un jardin secret, sa capacité à passer aisément d'un espace à l'autre est un exemple des possibilités d'échanges offertes par le transculturalisme.

L'exemple de Carole reste toutefois marginal et les romans tendent à révéler les limites du transculturalisme dans les espaces publics. Les personnes les plus altérisées n'ont pas d'espace si elles ne le revendiquent pas, et ces revendications les amènent au bord de la délinquance. Marginaux par leur culture, elles le deviennent aussi socialement lorsque la société refuse de leur laisser un espace. Les rues, voire des quartiers entiers dans le cadre de *Brick Lane*, deviennent des terrains de luttes pour l'affirmation de leur présence. Pour les personnages transculturels qui ont réussi à se faire une place dans des espaces professionnels, parfois réputés, l'altérisation qu'ils subissent se manifeste dans les conversations qui, inlassablement, leur font répéter l'histoire de leurs origines, pour que soit expliquée à leur interlocuteur ou interlocutrice la raison pour laquelle une personne de *cette* origine culturelle, avec *ce* prénom, se trouve dans *cet* espace. En ce sens, les romans révèlent que la simple présence de ces personnages transculturels dans des espaces publics occidentaux ne suffit pas à assurer la réussite du transculturalisme.

c) Les lieux de cultures : des hétérotopies, terreaux de rencontres transculturelles

L'analyse qui précède a mis en lumière le fait que les espaces publics occidentaux, qu'il s'agisse de pays, de villes ou de la société, résistent à la dimension transculturelle apportée par la population (d'origine) migrante. Il apparaît néanmoins que certains lieux, où le transculturalisme semble devenir une réalité, sont propices à des rencontres culturelles et sociales. Ces lieux abritent souvent des manifestations culturelles, ce qui semble suggérer que la culture[1] peut faciliter l'émergence du transculturalisme, voire même qu'elle en est la condition. Cette section analysera donc plus précisément les lieux de culture décrits dans les romans, endroits souvent restreints physiquement et qui rassemblent les caractéristiques du lieu tel que Tim Cresswell le décrit : « sites of history and identity », « spaces which people have made meaninfgul »[2], et tel que Yi-Fu Tuan le définit : « [an] enclosed and humanised space », « a calm center of established values »[3]. Si Cresswell et Tuan ont en commun l'idée d'un espace qui a été rendu humain, nous serons amenés à nuancer la notion d'un endroit où les valeurs sont établies. Cette conception suppose en effet une fixité, une immobilité et une

[1] La culture au sens artistique. Cet aspect le plus abouti de la culture laisse supposer que pour que le transculturalisme puisse naître, il faut savoir faire appel à ce que les sociétés humaines ont de plus raffiné, c'est-à-dire l'expression culturelle.

[2] Tim Cresswell. *Place. A Short Introduction*. Malden, MA : Blackwell Publishing, 2004, p. 5 et 7.

[3] Tuan. *Space and Place*. *Op. cit.*, p. 54.

résistance au changement qui vont à l'encontre de ce que les échanges transculturels apportent. Ces lieux où l'on observe une effervescence transculturelle permettent une remise en cause d'une organisation coloniale de l'espace et des valeurs qu'elle suppose. Il ne s'agit pas d'une résistance qui cherche à inverser les rapports de pouvoir mais au contraire, à favoriser les échanges multidirectionnels dans un enrichissement mutuel des cultures. Dans « Des espaces autres » (1994), Michel Foucault imagine des lieux qui localisent géographiquement des utopies :

> Des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture, sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.[1]

Ces lieux, que Foucault nomme hétérotopies « parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent »[2], sont nombreux et variés. Du cimetière à l'hôpital psychiatrique, en passant par le musée ou la bibliothèque, il s'agit de lieux, qui, sans se soustraire aux lois de la société, fonctionnent selon leurs propres codes et dans leur propre temporalité. Ainsi, la bibliothèque et le musée représentent l'éternité du temps arrêté, quand la foire ou le village de vacances sont marqués par une temporalité extrême, du fait de leur caractère éphémère. Les lieux culturels représentés dans les romans du corpus ont un rôle d'autant plus important que leur fonction narrative est de permettre les rencontres autour desquelles l'histoire se développe. Dans *On Beauty*, la famille Belsey fait la connaissance de Carl, un jeune homme de la banlieue bostonienne, dans un parc où se déroule un concert de musique classique. Cette rencontre est la première d'une longue série qui va permettre à Carl de se rapprocher du centre de pouvoir (intellectuel) que représente l'université fictive de Wellington, et à la narration d'analyser les tensions qui se nouent entre race et classe. L'autre lieu culturel majeur de *On Beauty* est le Bus Stop, un café-restaurant pourvu d'une scène sur laquelle la jeunesse des environs s'essaie à des prestations artistiques. Dans *Girl, Woman, Other*, c'est le National Theatre, cadre de l'intrigue, qui offre cet espace hétérotopique.

Quoi de plus hétérotopique, en effet, qu'un théâtre, qui « a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles »[3] ? Et quoi de plus transculturel qu'un rassemblement hétéroclite de personnes de cultures et de classes sociales diverses, dans un lieu aussi culturel qu'un théâtre national,

[1] Michel Foucault. « Des espaces autres. » *Empan* 54.2 (2004) : 15.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid*., p. 17.

pour assister à la représentation d'une pièce écrite et dirigée par une femme noire, portant sur le combat de guerrières défendant leur royaume, dans ce qui est aujourd'hui une partie du Bénin, contre des colonisateurs ou colonisatrices français·es ? C'est dans un tel décor que *Girl, Woman, Other* se déroule, et rien n'illustre mieux la fluidité du transculturalisme que la première page du roman, dans laquelle Bernardine Evaristo écrit une cartographie narrative affranchie d'une division coloniale de l'espace. La voix narrative suit le trajet dans Londres d'Amma, une metteuse en scène qui se rend au National Theatre où sa pièce sera jouée pour la première fois le soir même. La traversée de la ville donne l'occasion à Amma de se remémorer le parcours qui l'a menée jusqu'ici, le déplacement physique accompagnant symboliquement le cheminement de la mémoire. Le roman s'ouvre sur les lignes suivantes :

> Amma
> is walking along the promenade of the waterway that bisects her city, a few early morning barges cruise slowly by
> to her left is the nautical-themed footbridge with its deck-like walkway and sailing mast pylons
> to her right is the bend in the river as it heads east past Waterloo Bridge towards the dome of St Paul's
> she feels the sun begin to rise, the air still breezy before the city clogs up with heat and fumes
> a violinist plays something suitably uplifting further along the promenade
> Amma's play, *The Last Amazon of Dahomey*, opens at the National tonight (*GWO* 1)

Quiconque connaît Londres identifiera le Millennium Bridge grâce à l'expression « nautical-themed footbridge ». Evaristo mentionne quelques repères iconiques (« the promenade » qui se situe sur la Rive Sud, « the nautical-themed footbridge », « the bend in the river », « Waterloo Bridge », « the dome of St Paul's ») qui permettent de localiser Amma assez précisément. D'un point de vue stylistique, les premières lignes de ce roman ont de quoi surprendre : en fait de ponctuation, des retours à la ligne scandent le rythme du texte, visuellement aéré. Le motif de l'eau traverse tout le paragraphe : Amma marche au bord d'une voie navigable (« waterway »), terme plutôt inhabituel pour désigner un fleuve et qui évoque une possibilité de circulation, de flux. Si la ville est coupée en deux (« bisects »), des ponts relient ses rives (« footbridge », « Waterloo bridge »), l'un d'eux étant une passerelle piétonne, fort commode pour Amma qui, justement, est à pied (« is walking »). La passerelle est évoquée en des termes nautiques dans une métaphore tout aussi fluide grammaticalement, grâce à l'emploi d'adjectifs composés reliés par un trait d'union (« nautical-themed footbridge », « deck-like walkway ») ou tout simplement apposés au nom (« sailing mast pylons »). La voix narrative décrit la vue qui s'offre à Amma de façon suffisamment imagée pour que chacun·e puisse se représenter le paysage : la passerelle ressemblant à un bateau, le

dôme d'une cathédrale, le pont, le soleil levant, l'atmosphère lumineuse du petit matin... Dans les lignes qui suivent, le lever du soleil n'est pas observé mais senti (« she feels the sun begin to rise »), avant que la narration ne sollicite l'ouïe par la référence au violoniste (« a violinist plays something suitably uplifting »), où l'adverbe et l'adjectif signalent eux aussi la fluidité et l'harmonie.

Au cœur de ce paragraphe d'introduction se lit une allusion à peine voilée à un héritage littéraire bien spécifique : la courbe du fleuve évoque en effet *A Bend in the River* (1979) de l'écrivain d'origine caribéenne V.S. Naipaul. Par ce geste, Evaristo ramène au centre un écrivain postcolonial, de la périphérie, alors que le centre britannique, le *National* Theatre, est non seulement relégué à la fin du paragraphe, mais également amputé de la moitié de son nom pour signaler une familiarité avec ce lieu de culture prestigieux. Dans cette ouverture, c'est par conséquent le centre qui est à la marge et a été apprivoisé. Pourtant, c'est aussi vers ce centre que le roman converge puisque c'est là que se déroule une partie de l'action, mais il s'agit d'un centre hétérogène, reflet du transculturalisme des personnages qui l'occupent pour la soirée. La référence discrète à Naipaul souligne le brouillage des frontières entre centre et périphérie, tandis que la fluidité grammaticale et le motif de l'eau évoquent la confluence transculturelle, motif prégnant de cet incipit. En faisant du National Theatre le lieu de réunion des personnages les plus variés, Evaristo donne une place prépondérante à la possibilité d'échanges transculturels dans la société britannique.

Le concept d'hétérotopie s'offre ici comme le pendant géographique du transculturalisme et rend possible son incarnation dans l'espace. Au cœur de ce lieu central qu'est le National Theatre se trouve « un espace autre ». Comme il sied à une hétérotopie qui, selon les mots de Foucault, « conteste » et « inverse » des « emplacements réels », la pièce créée par Amma propose à la fois une contestation et une inversion du discours historique dominant : il ne s'agit pas de raconter l'histoire officielle, celle des vainqueurs, mais de mettre en lumière le combat méconnu de femmes soldats qui défendirent un royaume africain, aujourd'hui disparu. Ainsi, le « rectangle de la scène »[1] participe de l'hétérotopie du lieu et le théâtre, par la pièce qui y est jouée comme par le public hétérogène qui y assiste, se constitue en un espace autre dans lequel le transculturalisme s'incarne.

Un lieu similaire réunit les personnages dans les premières pages de *On Beauty*, qui fournit le prétexte à une rencontre majeure dont dépend en partie la suite du récit. Il ne s'agit pas ici d'une pièce de théâtre mais d'un concert en plein air du Requiem de Mozart, au Boston

[1] *Ibid*.

Common, le plus ancien parc des États-Unis. De même que Bernardine Evaristo inscrit son intrigue dans un théâtre national au cœur de Londres, Zadie Smith situe la rencontre primordiale avec Carl dans le centre de Boston et dans un lieu ancien animé par un événement culturel qui pourrait être élitiste. Cependant, le parc, ce soir-là, est transformé par les personnes qui le fréquentent, par la manifestation culturelle qui s'y déroule et, semble-t-il, par une volonté du lieu lui-même : « On a humid September night like this the Common was no longer that neat, historic space renowned for its speeches and hangings. It shrugged off its human gardeners and tended once more towards the wild, the natural. » (*OB* 64) Smith fait ici allusion au passé chargé d'une histoire tragique de cet espace public : le Boston Common fut en effet le théâtre de pendaisons de personnes dissidentes. Pirates, sorcières et meurtriers connurent la mort sous un orme qui a disparu depuis[1], de même que des Quakers, qui sont aujourd'hui tristement connu·e·s sous le nom des « Martyrs de Boston ». Le parc accueillit également des manifestations politiques, parmi lesquelles, en 1965, un discours du défenseur des droits civiques, Martin Luther King, Jr. devant 22 000 personnes[2]. Smith condense ainsi le passé de l'endroit dans deux substantifs, « speeches and hangings », qui évoquent autant une histoire longue de plusieurs siècles, violente, meurtrière et marquée par des discriminations religieuses et raciales, que l'espoir d'un apaisement social. L'agentivité accordée au parc par l'usage du pronom sujet « it » et du verbe d'action « shrugged off » suggère son indépendance vis-à-vis de sa domestication par les jardiniers, et sa transformation en un « espace autre ». Parce qu'il tend à nouveau, par une force qui lui est intrinsèque, vers l'état sauvage et naturel (« wild and natural »), il peut être considéré, à ce moment de la narration, comme une hétérotopie. Il semble en effet différent de ce à quoi il ressemble habituellement (« it was no longer [a] neat, historic space ») et l'absence de la « netteté » qui le caractérise habituellement suggère un brouillage des frontières sociales et culturelles. Avant le début du concert, les Belsey croisent un collègue de Howard, ainsi que le doyen de l'université, lequel s'émerveille de l'apparence du parc : « 'It is an unusual visitation of wonder […] for such a prosaic and […] *municipal* setting' » (67) Ainsi, le parc mêle le prosaïque, du fait de son caractère public et local, à l'enchantement, grâce à la manifestation culturelle qui le métamorphose.

Après le concert, une rencontre déterminante se produit, qui contribue à réduire la distance entre les classes sociales : suite à un malentendu, les Belsey font la connaissance de Carl, un jeune rappeur, qui assiste aux événements gratuits afin d'étendre sa culture générale :

[1] Source : <https://www.thefreedomtrail.org/trail-sites/boston-common>, consulté le 22 juin 2020.

[2] Source : <https://www.baystatebanner.com/2013/01/17/the-day-dr-king-visited-boston-common-in-1965/>, consulté le 22 juin 2020.

« ‘I get my culture where I can, you know – going to free shit like tonight, for example. Anything happening that’s free in this city and might teach me something, I’m *there*.’ » (76). De ces deux rencontres, on peut conclure que le parc, ce soir-là, fonctionne comme un espace possible de transculturalisme, une hétérotopie où des personnages très divers se retrouvent, à l’instar du National Theatre dans *Girl, Woman, Other*. Dans un article sur les hétérotopies qu’il analyse dans un contexte pédagogique, Emmanuel Nal écrit que « l’hétérotopie serait donc de nature à nous faire investir l’espace d’une manière singulière, en lui conférant des rôles et des valeurs qui nous permettent d’exister différemment. »[1] Il semble que dans cette scène de *On Beauty*, chacun des personnages investit le parc à sa manière, comme en témoignent d’ailleurs, en plus des remarques du doyen et de Carl, les réactions très distinctes de la famille Belsey pendant le concert. Ainsi, chacun·e s’approprie le lieu et y existe différemment, avec son objectif propre, et le parc, par les relations sociales qui s’y nouent, devient un espace où le transculturalisme trouve à se déployer concrètement.

Zadie Smith imagine un autre lieu où les performances culturelles ouvrent des possibilités de rencontres transculturelles, un lieu inclusif qui bouillonne d’une vie culturelle riche, variée et transculturelle : il s’agit du Bus Stop, « a cheap and popular Moroccan restaurant » (211) qui, lorsque les premiers propriétaires confient l’affaire à leur fils Youssef et sa femme allemande et américaine, devient un véritable lieu de rencontre, « an inclusive place » (212). Les performances de rap succèdent aux cours de danse orientale et des groupes de rock anglais s’y produisent régulièrement :

> The black kids from Boston were down with Morocco, down with its essential Arab nature and African soul, the massive hash pipes, the chilli in the food, the infectious rhythms of the music. The white kids from the college were down with Morocco too: they liked its shabby glamour, its cinematic history of non-politicized Orientalism, the cool pointy slippers. (212)

Cette énumération de la clientèle du restaurant témoigne tout autant des raisons variées pour lesquels le lieu suscite l’enthousiasme et l’adhésion, que de la diversité de sa clientèle, une diversité que l’écriture et les choix sémantiques reflètent discrètement. Ainsi, les jeunes Noir·e·s et Blanc·he·s « are down with », expression familière qui signifie l’adhésion. En revanche, il peut sembler que le vocabulaire associé aux jeunes Blanc·he·s est plus sophistiqué que celui associé aux jeunes Noir·e·s. Alors que ces dernier·e·s apprécient simplement « its essential Arab nature », « African soul » et les « massive hash pipes », le goût des Blanc·he·s est exprimé par des oxymores savants, quelque peu affectés, voire

[1] Emmanuel Nal. « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l’éducation et la formation. » *Recherches & éducations* 14 (2015) : 3-4.

incohérents : « its shabby glamour », « its cinematic history of non-politicized Orientalism ». Décrivant l'un des événements qui attire le plus de public, la voix narrative poursuit :

> Of all the Bus Stop's regular events, the bi-monthly Spoken Word nights were the greatest sensation. As an art form it practiced the same inclusiveness as the venue itself: it made everybody feel at home. Neither rap nor poetry, not formal but also not too wild, it wasn't black, it wasn't white. (212)

L'inclusivité du lieu a pour effet de mettre tout le monde à l'aise et de gommer les différences raciales au profit des performances artistiques qui s'y déroulent et qui elles-mêmes brouillent les frontières entre deux formes de langage marquées socialement. Le spoken-word, ou slam[1], qui séduit tant le public consiste à la fois en une appropriation de la poésie (une forme littéraire classique, associée à un certain privilège) par le rap (une forme d'expression tout aussi littéraire mais beaucoup plus populaire), mais également du rap par la poésie. Ainsi, langages, styles et personnes se rencontrent et se mêlent, exerçant leur influence les uns sur les autres. Le Bus Stop, dont le nom suggère ce temps de pause qui caractérise le « lieu », d'après Yi-Fu Tuan et Michel de Certeau, est donc un lieu de performance culturelle, de rencontre et d'effervescence transculturelle, grâce à la fluidité avec laquelle les relations se nouent. Pour Doreen Massey, qui définit le lieu comme « un moment particulier dans ces réseaux de relations et de compréhension »[2],

> the particular mix of social relations which are thus part of what defines the uniqueness of any place is by no means all included within that place itself. Importantly, it includes relations which stretch beyond […]. And the particularity of any place is, in these terms, constructed not by placing boundaries around it and defining its identity through counterposition to the other which lie beyond, but precisely (in part) through the specificity of the mix of links and interconnections *to* that 'beyond'.[3]

La réaction de Carl qui, grisé par sa victoire au concours de slam, embrasse Zora à pleine bouche, est tout à fait symbolique de ce moment d'interconnexion avec autrui, représenté par la jeune femme issue d'un univers culturel et social tout autre. Pour Michel Foucault, les hétérotopies ont « la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent par eux désignés, reflétés ou réfléchis. »[4] Au Bus Stop, les différents contextes culturels et sociaux sont « mis en rapport » grâce à la mixité sociale de sa clientèle et le

---

[1] Le spoken-word est une forme artistique d'expression orale à mi-chemin entre le rap et la poésie, caractérisée par des jeux de mots, une attention au texte mais aussi un débit de paroles et des intonations typiques. L'esthétique sonore, contrairement à la poésie écrite, est un élément fondamental de cet art, souvent appelé « slam » en français.

[2] Massey. *Space, Place and Gender*. *Op. cit.*, p. 5. Nous traduisons.

[3] *Ibid*.

[4] Foucault, « Des espaces autres. » *Op. cit.*, p. 14.

moment de la représentation culturelle génère cette suspension et cette inversion des rapports sociaux. Alors qu'au Parc de Boston, Carl était mal à l'aise, ne se sentant pas dans son élément, il apparaît ici sûr de lui et décontracté, maître d'une forme d'expression culturelle qui n'a pas de secrets pour lui. Sa prestation sur scène lui vaut d'ailleurs une invitation à Wellington : après que Carl gagne le concours auquel une professeure de poésie à l'université a assisté avec sa classe, celle-ci le convie aussitôt à suivre ses cours. Le Bus Stop apparaît donc comme un lieu de rassemblement stratégique dont la fonction est de déplacer un peu plus Carl vers le centre. Cette scène dépeint ainsi le lieu tel que Massey le définit, un moment de relations et de compréhension sociales, comme le transculturalisme les envisage. Dans ce lieu « significatif » et « humanisé », pour reprendre les mots de Cresswell et Tuan, des relations harmonieuses se tissent, au-delà des préjugés et des divisions héritées de la pensée colonialiste.

De la même manière, l'avant-dernier chapitre de *Girl, Woman, Other,* « The After-party », représente lui aussi un lieu où les relations humaines sont mises en avant et dépassent les divisions sociales et raciales. Il relate la soirée de réception qui suit le spectacle, où la plupart des personnages du roman se retrouvent, certains se rencontrant pour la première fois. Ce syncrétisme culturel et social est représentatif du message qu'Evaristo véhicule à travers son écriture fluide et la diversité de ses personnages et qui se trouve résumé dans les toutes dernières lignes du roman : « this is not about feeling something or about speaking words / this is about being / together. » (*GWO* 452) L'être-ensemble, au-delà des divergences raciales et sociales, comme modalité du transculturalisme, tel est le message porté par *Girl, Woman, Other*, dont le dernier mot, « together », est mis en exergue, seul sur une ligne, comme si tout le roman convergeait vers cet unique mot final. Chose rare dans le roman (mais pas unique), il est suivi d'un point, ce qui indique la fin du roman mais suggère peut-être également, par l'absence d'une fin ouverte alors qu'Evaristo recourt rarement au point final, que ce message est non-négociable. Les lieux de culture étudiés ici montrent qu'il est possible de donner forme au transculturalisme par le biais de manifestations culturelles qui permettent de nouer des relations humaines sincères, aptes à gommer les divisions coloniales et à autoriser les rencontres transculturelles.

Cette première étape de la réflexion aura permis de mettre en évidence une tension entre les espaces occidentaux et certains lieux. L'espace public qui, selon notre acception dans ce travail, comprend à la fois les rues, les villes, les pays, mais aussi la société occidentale en général, oppose une résistance à la dimension transculturelle apportée par sa population

migrante ou d'origine migrante. Les romans du corpus montrent que l'espace public occidental est encore globalement gouverné par une logique coloniale de maintien à la marge de « l'autre », qui rend les échanges transculturels difficiles, voire impossibles. Néanmoins, l'apport de l'écriture transculturelle se lit dans la mise en avant de lieux culturels où le transculturalisme trouve à s'incarner. Malgré l'organisation coloniale de l'espace, certains lieux, au cœur de ces espaces, possèdent les caractéristiques chaleureuses d'endroits « humanisés » et rendent possibles des échanges transculturels. Loin de se constituer en enclaves, ils favorisent des relations libérées des préjugés, grâce à leur nature même : ce sont en effet des lieux de culture, où les personnes se retrouvent autour de performances artistiques, unies par une même curiosité et par un même attrait pour la musique ou le théâtre. Leur présence dans les romans est d'autant plus indispensable qu'ils fournissent un cadre à des rencontres cruciales pour la narration. Ces « espaces autres », qu'ils soient prestigieux comme le National Theatre à Londres, ou populaires comme le Bus Stop (fictif) à côté de Boston, mêlent les personnages issus des espaces dominants comme ceux qui vivent à la marge, autour d'événements culturels. Ils apparaissent comme l'incarnation concrète du transculturalisme en ce qu'ils lui donnent un véritable espace et rendent les relations possibles, au-delà des divisions qui séparent les individus dans le reste de l'espace public.

Toutefois, d'autres lieux restent fermés ou inaccessibles pour les personnages transculturels, et c'est sur eux que l'analyse va maintenant porter.

1.2 Des frontières infranchissables ?

L'espace public occidental, que l'on peut appréhender concrètement (les rues, les villes) ou de manière plus abstraite (la société), semble contredire la définition de Yi-Fu Tuan pour qui « space is freedom »[1], car les personnages migrants ou d'origine migrante n'ont que peu de liberté dans ces espaces où leur altérité les contraint à rester à la marge. Si certains lieux de culture sont propices aux rencontres et aux échanges transculturels, nombreux sont les lieux de rassemblement qui fonctionnent comme des enclaves fermées et remettent en question l'ouverture promise par le transculturalisme. Il semblerait en effet que ces endroits fonctionnent comme des « centres calmes de valeurs établies » (« calm center[s] of established values »[2]) selon les termes de Tuan, contrastant avec les lieux étudiés précédemment qui, par leur ouverture, bousculent les valeurs établies. Les lieux que nous allons étudier à présent mettent en évidence le lien entre l'attachement à un endroit et le

[1] Tuan. *Space and Place. Op. cit.,* p. 3.
[2] *Ibid.*, p. 54.

sentiment d'appartenance que cet attachement engendre, ce que Tuan désigne sous le terme de « topophilie », « the affective bond between people and places »[1]. De ce point de vue, la conception même du « lieu », parce qu'il représente la sécurité, la stabilité et un moment de pause, peut paraître éloignée des possibilités offertes par le transculturalisme qui met en avant les notions de mouvement et d'ouverture, plus souvent associées par les théoricien·ne·s avec celle d'espace. Or, comme la section précédente a permis de le démontrer, l'espace public occidental ne s'ouvre que difficilement et avec réticence aux échanges transculturels. Le transculturalisme étant marqué par la « traversée », il conviendra de s'intéresser à la notion de frontières afin de comprendre comment et pourquoi certains lieux et espaces restent imperméables au transculturalisme.

La réflexion portera dans un premier temps sur ces lieux constitués en réaction à l'altérisation des personnes transculturelles et peuplés de personnes issues des diasporas : il s'agira d'en analyser la fonction et de comprendre quelle place le transculturalisme peut y trouver. Toutefois, il apparaît que certaines frontières persistent – même invisibles, même dans des lieux et espaces ouverts – et le concept de « lignes de segmentarité » de Deleuze et Guattari permettra de comprendre pourquoi.

a) Les lieux diasporiques : reconstitution de lieux sûrs en réaction à l'altérisation

Les romans du corpus invitent leur lectorat dans les quartiers et les foyers des personnages immigrés, dans les lieux où ils se réunissent et discutent de la place qui leur est faite, ou pas, dans la société occidentale où ils vivent. L'existence de ces lieux pourrait sembler reproduire des formes d'exclusion et mettre en pratique un renoncement au transculturalisme. Si l'occupation de l'espace par ces communautés qui ont en commun d'être toutes victimes de diverses formes d'altérisation ne se fait que dans un entre-soi, est-il possible d'imaginer une société transculturelle ? Si chaque membre de ces communautés apparaît comme « autre » au regard de la société occidentale, le concept d'altérité, par son omniprésence, ne perdrait-il pas toute valeur théorique pour comprendre le transculturalisme ? Avtar Brah, dans *Cartographies of Diaspora*, a imaginé le concept d'espace diasporique dont la fonction serait la suivante : « the intersectionality of diaspora, borders and dis/location, as a point of confluence of economic, political, cultural and psychic processes »[2]. L'espace diasporique est par exemple le pays dans lequel des communautés issues des diasporas se

[1] Yi-Fu Tuan. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. 1974. New York : Columbia University Press, 1990, p. 4.

[2] Avtar Brah. *Cartographies of Diaspora: contesting identities.* Londres : Taylor & Francis e-Library, 1986, p. 178.

côtoient et où les identités de leurs membres se construisent par « différentiation interne » (« internal differentiation »)[1]. Les lieux sur lesquels porte cette analyse sont eux aussi des points de confluence entre les notions de diaspora, dé/localisation et frontière, mais à une échelle moindre ; nous proposons par conséquent de reprendre le concept de Brah en l'appliquant non plus à des espaces mais à des lieux diasporiques ou « diaspora places ». Vus sous cet angle, ils n'apparaissent plus, ou plus seulement, comme des lieux communautaires en tension, voire en résistance plus ou moins violente avec l'espace public qu'est la société. Les occupant·e·s de ces lieux étant issu·e·s de multiples nationalités aux cultures différentes, on peut avancer que ces endroits sont eux aussi transculturels et rendent possible une reterritorialisation de cultures dites autres. Comment se manifeste le transculturalisme dans ces lieux diasporiques ? Quelle conception de la culture en émerge ? Et quel en est l'impact sur la manière de comprendre le transculturalisme ? Cette section tachera de répondre à ces questions par le biais de l'analyse de deux de ces lieux : la salle municipale où Karim tient ses réunions dans *Brick Lane* et le salon de coiffure où se rend Ifemelu au début d'*Americanah*.

Dans des pays où les personnages transculturels sont en permanence altérisés, les lieux où il leur est possible de se retrouver en communauté offrent un cadre où ils peuvent comprendre leur identité et discuter des situations qui leur sont propres dans le pays occidental où ils vivent. Ces communautés se sont en effet en partie constituées en réponse à l'altérisation provoquée par le refus d'établir des ponts transculturels opposé par la communauté plus large et majoritairement blanche qu'est le pays occidental. Dans *Brick Lane*, c'est dans la salle municipale que les habitant·e·s se réunissent pour trouver les moyens de contrer les multiples agressions dont ils·elles sont victimes. La présence d'un homme africain parmi une population majoritairement bangladaise témoigne de la dimension transculturelle des réunions, que Karim tient à privilégier. Lorsqu'il propose de baptiser leur groupe « Bengal Tigers », il se tourne vers cet homme et lui dit : « 'I ain't meaning', said Karim, 'to alienate you, man.' / The black man stood up and bowed deeply. 'Man, I think it is a *powerful* name. I gonna be proud to be a Bengal Tiger.' » (*BL* 240) Ce qui compte n'est pas tant le pays d'origine que les formes d'oppressions subies : « 'We get called names. We want to make them stop.' », s'exclament ainsi deux adolescentes (*BL* 285), alors que Karim rappelle, lors d'une autre réunion, la haine qui anime les factions racistes du quartier (*BL* 417). Ce qui apparaît lors des réunions des Bengal Tigers, c'est l'altérité violente qui est

[1] Brah. *Cartographies of Diaspora. Op. cit.*, p. 193.

imposée et constamment rappelée à cette communauté musulmane, du fait de leur religion, et qui est la cause de leur rassemblement.

L'altérisation qui poussent les femmes noires, dans *Americanah*, à se réunir dans les salons de coiffure est plus subtile, mais non moins directe. En effet, la plupart des salons de coiffure occidentaux n'accueillent pas les femmes noires car les coiffeurs et coiffeuses ne savent pas s'occuper de leurs cheveux, qui requièrent des soins différents de ceux des femmes blanches[1]. Les Africaines sont donc obligées d'ouvrir leurs propres salons, étape propre au processus de reterritorialisation qui consiste, d'après Deleuze et Guattari, à créer un territoire à partir d'un acte « qui affecte les milieux et les rythmes, qui les territorialise »[2] : « plus du tout imitation mais capture de code, plus-value de code, augmentation de valence, véritable devenir »[3]. Les salons de coiffure africains, dans les pays occidentaux, affectent l'environnement en rendant visible la présence de populations transculturelles et créent un territoire pour les femmes de la diaspora africaine. Ifemelu apprécie d'avoir des conversations paisibles, sans que des stéréotypes soient projetés sur elle : « Ifemelu fanned herself with a magazine. "It's so hot," she said. At least, these women would not say to her "You're hot? But you're from Africa!" / "This heat wave is very bad. Sorry the air conditioner broke yesterday," Mariama said. » (*A* 11) La simplicité de l'échange et la réponse naturelle de Mariama contrastent avec les commentaires artificiels qu'Ifemelu est habituée à recevoir, ce qui suggère que dans ces lieux, la communication est aisée, la compréhension spontanée.

Résultats de la dichotomie coloniale, les lieux diasporiques permettent à leurs membres d'occuper une partie de l'espace occidental, c'est-à-dire de s'y reterritorialiser. Il a été décidé, pour cette analyse, d'éviter l'emploi du mot « communautarisme » qui, en français, porte les stigmates d'une histoire douloureuse vécue par les cultures minorisées, pour lui préférer l'expression « communauté d'appartenance ». Dans « Political Belonging in a World of Multiple Identities »[4], Stuart Hall propose le concept de « cosmopolitisme vernaculaire » fondé sur les relations d'appartenance et souligne l'importance de la dimension affective pour susciter ce sentiment. Les exemples du corpus tendent à montrer que les lieux diasporiques rendent possible un sentiment d'appartenance car les personnages peuvent y échanger sur leurs expériences au sein de l'espace public occidental. Les groupes qui évoluent dans ces

[1] Ifemelu se voit refuser l'accès à un spa pour se faire épiler les sourcils parce que « they don't do curly » (*A* 292), et c'est son petit ami blanc qui, furieux, intervient pour que l'on s'occupe d'Ifemelu.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 386.

[3] *Ibid.,* p. 17.

[4] Stuart Hall. « Political Belonging in a World of Multiple Identities. » *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context and Practice*. Éds; Steven Vertodec et Robert Cohen. Oxford : Oxford University Press, 2002.

lieux peuvent sembler homogènes mais les autrices affirment leur dimension transculturelle par la variété des cultures qui y sont représentées. Dans *Brick Lane*, l'accueil chaleureux qui est réservé à l'Africain musulman en atteste tandis que dans le salon de coiffure d'*Americanah* travaillent des Maliennes et des Sénégalaises, signe d'une mixité culturelle.

Dans *Transnationalism*, l'anthropologue Steven Vertovec[1] remarque que la recherche sur le transnationalisme est apparue en réaction au concept dominant du modèle assimilationniste, suggérant que l'intégration des populations d'origine étrangère pouvait prendre d'autres formes que l'effacement de leur propre culture. Ces propos vont dans le sens du projet transculturel, qui invite à une traversée et à un mélange des cultures les unes avec les autres, ce que les lieux diasporiques du corpus mettent en évidence. Ainsi, dans *Brick Lane*, la salle municipale où se réunit le groupe militant de Karim permet de réfléchir ensemble à la place occupée par la communauté musulmane dans la ville de Londres et le quartier de Tower Hamlet[2] : « 'We are for Muslim rights and culture. We're into protecting our local ummah and supporting the global ummah.' » (*BL* 241) Malgré ses velléités belliqueuses contre ceux de son quartier qui s'opposent à la présence des musulman·e·s, Karim n'en est pas moins très attaché à l'aspect local de son combat : « Think global but act local, he said. » (*BL* 287) Ses propos mettent en lumière la tension qu'Avtar Brah décèle dans l'espace diasporique, considéré comme un point d'intersection entre la diaspora, les frontières et la dé/localisation, à ceci près que Karim s'ancre dans un espace diasporique localisé et circonscrit que ses relations avec sa communauté transforment en *lieu* diasporique. Parfaitement conscients des limites et frontières qui leur sont imposées par la population autochtone, déstabilisés par la délocalisation et la reterritorialisation laborieuse de leur culture dans l'espace occidental, les membres de la communauté musulmane de *Brick Lane* se retrouvent entre eux pour raviver un sentiment d'appartenance et mieux exister dans l'espace public. Rassemblés par les multiples expressions de rejet que leur renvoie la société dans laquelle ils vivent, ils mettent en action une autre forme de transculturalisme qui se concrétise d'abord au sein de la diaspora et dans ces lieux diasporiques.

Le salon de coiffure dans *Americanah* est représentatif d'un phénomène similaire. Dès les premières pages du roman, Adichie peint l'atmosphère familière et chaleureuse qui y règne :

---

[1] Steven Vertovec. *Transnationalism*. Londres : Routledge, 2009.

[2] C'est du moins la vocation du groupe dans les premiers temps, mais celui-ci se radicalise vers la fin du roman face à la violence qui trouble le quartier, après les attentats du 11 Septembre.

> They displayed bright signboards with names like Aisha and Fatima African Hair Braiding […]. Often, there was a baby tied to someone's back with a piece of cloth. Or a toddler asleep on a wrapper spread over a battered sofa. Sometimes, older children stopped by. The conversations were loud and swift, in French or Wolof or Malinke, and when they spoke English to customers, it was broken, curious, as though they had not quite eased into the language itself before taking on a slangy Americanism. (*A* 9)

La présence de bébés et d'enfants, le mobilier défraîchi et la multiplicité des langues parlées créent un sentiment d'intimité et de familiarité d'autant plus fort que les clientes américaines en sont exclues si elles ne comprennent pas le wolof ou le français. Alors que l'absence de maîtrise de l'anglais contribue souvent à évincer des personnages transculturels, dans les salons de coiffure africains, ce n'est pas l'anglais qui est un marqueur d'appartenance mais plutôt la connaissance des cultures africaines. Ainsi, à peine Ifemelu installée, Aisha, la coiffeuse[1], lui demande immédiatement si elle connaît les acteurs et actrices du film nigérian qui est diffusé. Un peu plus tard, alors qu'Ifemelu ne participe pas aux commérages des coiffeuses, elle se sait acceptée malgré tout :

> They looked at Ifemelu for her agreement, her approval. They expected it, in this shared space of their Africanness, but Ifemelu said nothing and turned a page of her novel. They would, she was sure, talk about her after she left. That Nigerian girl, she feels very important because of Princeton. Look at her food bar, she does not eat real food any more. They would laugh with derision, but only a mild derision, because she was still their African sister, even if she had briefly lost her way. (103)

Si Ifemelu manifeste une attitude hautaine et se démarque par certains signes qu'elle n'hésite pas à afficher et qui l'inscrivent dans une classe sociale supérieure (le roman qu'elle lit, les barres de céréales qui lui servent de repas, ses études à Princeton), le salon reste un lieu où l'africanité des personnages est une identité en partage. L'homogénéité de la narration, glissant de la focalisation interne d'Ifemelu au discours indirect libre des coiffeuses, illustre la continuité de leur relation. Dans ce lieu clos et sécurisé, loin du regard (et du jugement) blanc, l'africanité des personnages prend une dimension palpable et leur lien, malgré les différences sociales, reste sororal. Avtar Brah explique que le concept de diaspora peut être compris comme une matrice de relations économiques, politiques et culturelles, d'où naissent les points communs entre les membres de différents groupes diasporiques. C'est bien ce qui est à l'œuvre dans cet extrait d'*Americanah* où les femmes partagent des relations culturelles, bien que leur statut économique soit différent et qu'elles ne soient pas originaires du même pays d'Afrique (Ifemelu est nigériane et anglophone alors que les coiffeuses sont sénégalaises et francophones). Ainsi, comme l'écrit Brah : « The concept of diaspora delineates a field of

[1] Notons au passage l'allusion d'Adichie au cliché évoqué par Ifemelu (page 9) : sa coiffeuse, Aisha, a le même prénom que celui qui figure souvent, selon sa description, sur les devantures des salons de coiffure africains.

identifications where 'imagined communities' are forged within and out of a confluence of narratives from annals of collective memory and re-memory. It is important to stress that diaspora is a pan-ic concept. »[1] Malgré, donc, des différences notoires entre les jeunes femmes, leur appartenance à la diaspora africaine les relie dans une relation aux dimensions intimes et fait du salon de coiffure un lieu où un sentiment de sécurité domine et où, grâce à cela, des échanges transculturels bienveillants sont rendus possibles[2].

Comme l'écrit Avtar Brah, « border crossings do not occur only across the dominant/dominated dichotomy, but […], equally, there is traffic within cultural formations of the subordinated groups, and […] these journeys are not always mediated through the dominant culture(s). »[3] Le transculturalisme se tisse donc aussi et surtout dans les relations au sein de la diaspora. Corps vivant, il se concrétise dans les lieux diasporiques et offre l'espoir de dépasser leur cadre, par le fait même que dans leur enceinte, il est *possible*. Le transculturalisme se manifeste donc comme une reterritorialisation des cultures dans les lieux diasporiques et atteste du fait que celles-ci ne sont pas ancrées dans un seul espace, qui serait le pays d'origine. La culture comme voyage, comme mouvement, telle est la proposition des romans du corpus, en écho à James Clifford qui, dans « Travelling Cultures », la définit comme « a site of travel »[4]. Les individus la portent en eux et avec eux, et c'est leur reterritorialisation dans des lieux diasporiques qui amorce le transculturalisme de l'espace public. Le transculturalisme ne serait donc pas un état de fait mais existerait plutôt dans les soubassements rhizomatiques de la société, dans les rencontres des populations tenues à la marge. Il serait ce qui permet à la diaspora de construire son territoire grâce à ces rencontres. En mettant ces processus en lumière, les romans transculturels du corpus font écho aux propos d'Avtar Brah qui, évoquant les groupes culturels issus de la diaspora et vivant au Royaume-Uni, écrit : « *My argument is that they are not 'minority' identities, nor are they at the periphery of something that sees itself as located at the centre, although they may be represented as such.* Rather, through processes of decentring, these new political and cultural

[1] Brah. *Cartographies of Diaspora. Op. cit.,* p. 193.

[2] Si Ifemelu est d'abord agacée par sa coiffeuse qu'elle trouve étrange, elle finit par éprouver de la compassion pour elle, à cause de sa situation personnelle. De plus, on peut noter que le seul échange où une tension se fait réellement ressentir est celui qui a lieu entre Ifemelu et une cliente américaine venue se faire faire des tresses, et qui, en parlant de littérature avec Ifemelu, propose une vision stéréotypée de *A Bend in the River* de Naipaul.

[3] Brah. *Cartographies of Diaspora*. *Op. cit.,* p. 206.

[4] James Clifford. « Travelling Cultures. » *Cultural Studies*. Éds Lawrence Grossberg, Cary Nelson et Paula A. Treichler. New York : Routledge, 1992, p. 10.

formations continually challenge the minoritizing and peripheralising impulses of the cultures of dominance. »[1]

Dans *Brick Lane*, Monica Ali effectue un processus de décentrement en plaçant au centre de la narration des groupes qui sont habituellement à la marge, et les revendications politiques et culturelles des Bengal Tigers remettent en question la marginalisation dont les membres de la communauté sont victimes. L'incursion dans le milieu culturel bangladais et musulman, dont l'un des personnages, Chanu, ne cesse de célébrer la richesse et la grandeur, amène à réexaminer la notion même de « minorité culturelle » qui constitue l'un des axes définitoires au sein de l'espace occidental. De même, lorsqu'Adichie, dans *Americanah*, ouvre les portes d'un salon de coiffure africain, elle invite un lectorat occidental à se décentrer. Celles et ceux qui sont habituellement vu·e·s comme « autres » se retrouvent au centre de la narration et tissent des relations transculturelles en s'affranchissant de la médiation de la culture dominante. Ainsi, les lieux diasporiques contribuent à décentrer jusqu'à la conception même du transculturalisme.

b) Espaces ouverts et frontières infranchissables

La transculturalité, on l'a vu, se définit comme la capacité à naviguer d'une culture à une autre grâce à une bonne connaissance des codes culturels et sociaux (langage verbal et non-verbal, signes d'appartenance, comportement…). Si elle se suffisait à elle-même, cette qualité transculturelle permettrait de traverser les cercles culturels et de se déplacer de l'un à l'autre sans souffrir de quelque forme d'altérisation. Or, les romans du corpus montrent qu'une circulation aussi fluide relève d'une utopie théorique car une majorité de lieux et espaces, qu'ils soient géographiquement localisables comme des universités ou plus abstraits comme des classes sociales, restent infranchissables pour certains personnages, malgré l'apprentissage et l'appropriation de ces codes. En dépit de la généralisation des mouvements migratoires dans l'ère postcoloniale et du métissage des populations qui en résulte, les sociétés occidentales dépeintes dans les romans du corpus semblent encore marquées par des « ligne[s] de segmentarité dure[s] » qui, d'après Deleuze et Guattari[2], délimitent des individus, mais aussi des territoires, selon des critères rigides et marquent des segments qui s'opposent par leur binarité : « La première sorte de ligne qui nous compose est segmentaire, à segmentarité dure […] ; la famille – la profession ; le travail – les vacances »[3]. Ces lignes de

[1] Brah. *Cartographies of Diaspora*. *Op. cit.*, p. 206.
[2] Deleuze et Guattari. *Mille Plateaux*. *Op. cit.*, p. 239.
[3] Gilles Deleuze et Claire Parnet. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1996, p. 151.

segmentarité découpent l'espace occidental selon une logique encore imprégnée de la pensée colonialiste qui oppose le centre à la marge, qui place « l'autre » loin de soi et qui refuse de voir les liens rhizomatiques entre l'autre et soi. L'examen des représentations des espaces publics dans les romans du corpus révèle que certaines lignes de segmentarité sont sans doute trop « dures » pour être traversées par les personnages transculturels.

Il convient, pour commencer cette démonstration, de revenir sur un lieu qui a déjà été analysé, mais dans lequel nous aimerions démontrer la subsistance de formes de pouvoir et la présence de tensions qui incarnent des lignes de segmentarité dures. Le Bus Stop dans *On Beauty* est apparu comme un lieu qui permet à la fois des manifestations culturelles et des échanges *trans*culturels. Néanmoins, Zadie Smith dissémine discrètement dans la narration des signaux qui suggèrent la survivance de vieilles tensions. Nous avons déjà noté une nette différence de vocabulaire, dans la description du lieu, entre les mots vagues et généraux des jeunes Noir·e·s et le vocabulaire raffiné et parfois abscons du public blanc. Quelques pages plus loin, alors que, durant le concours de slam, une jeune femme noire assez peu talentueuse vient de s'exprimer pendant de longues minutes, l'un des étudiant·e·s blanc·he·s de Wellington s'exclame, plus fort qu'il ne l'aurait voulu : « 'Bring on the poetry!' » (*OB* 221). La remarque est aussitôt répétée par le présentateur de la soirée :

> 'Bring on the poetry?' repeated Doc Brown, wide-eyed, looking into the darkness for the mystery voice. 'Shit, now how often do you get to hear that? See, that's why I *love* the Bus Stop. *Bring on the poetry*. I *know* that be a Wellington kid…' Laughter detonated through the basement, loudest among Claire's class itself. '*Bring on the poetry*. We got some educated brothers in here tonight. *Bring on the poetry. Bring on the trigonometry. Bring ON the algebra – bring that shit* ON,' he said in the 'nerd' voice with which black comedians sometimes imitate white people. (*OB* 222)

La réaction du présentateur est plus moqueuse qu'agressive, teintée d'une pointe d'ironie (« We got some educated brothers »), et indique sa réticence à associer le slam à la poésie. Toutefois, elle témoigne des tensions persistantes entre les jeunes de la banlieue et les étudiant·e·s « éduqué·e·s », de Wellington, qui veulent entendre de la « poésie » (et non du slam), matière enseignée à l'université au même titre que la trigonométrie ou l'algèbre. Comme Nathan Bogle dans *NW*, Doc Brown s'exprime avec un phrasé qui déforme les règles grammaticales (« I know that be a Wellington kid ») et suggère une appartenance à une classe sociale modeste (que Levi Belsey s'efforce d'ailleurs d'imiter parce que ce langage lui paraît plus « authentique »). L'éclat de rire du groupe d'étudiant·e·s paraît ambigu : le fait qu'il résonne « plus fort » que celui du reste du public traduit un certain malaise de la part des jeunes de Wellington qui tentent, en vain, de faire corps avec le reste de l'auditoire. Le rire des jeunes de la banlieue à la plaisanterie du présentateur est en réalité au détriment des

étudiant·e·s de Wellington et semble ici relever de la théorie de la supériorité, que Thomas Hobbes définit ainsi dans *Human Nature* :

> I may therefore conclude, that the passion of laughter is nothing else but a sudden glory arising from sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmityes of others. It is no wonder therefore that men take it heinously to be laughed at or derided, that is, triumphed over. Laughter without offence, must be at absurdities and infirmityes abstracted from persons, and where all the company may laugh together.[1]

Les jeunes de banlieue dans l'auditoire manifestent par leur éclat de rire leur cohésion face aux étudiant·e·s de Wellington. Conscients du fossé social qui les sépare de ces dernier·e·s, les membres moins favorisés du public affirment et assument une identité autre, détachée de ce qu'ils·elles perçoivent comme une discipline universitaire. Le sentiment de supériorité émane de leur cohésion car par leur seul nombre, ils·elles font bloc contre un groupe social, ici en minorité numérique, avec qui ils·elles sont en rivalité. Le rire des jeunes de Wellington apparaît alors comme une réaction à la hantise d'être moqué·e·s, « triumphed over ». Il cherche à transformer un trait d'humour qui se fait à leur détriment en une plaisanterie partagée, « where all the company may laugh together » et où l'objet de la raillerie, l'intervention de l'étudiant qui emploie le mot « poetry » plutôt que « slam », n'est plus qu'une « absurdité abstraite » et non une moquerie ciblée sur leur personne. Par leur rire quelque peu forcé, les Wellingtonien·ne·s s'efforcent donc de détourner la moquerie qui leur est adressée et de s'inclure dans le groupe, en vain.

Ainsi, la manifestation culturelle qui rassemble ces jeunes est également ce qui maintient leurs différences. Pour certain·e·s, la poésie est une forme d'expression naturelle qui ne saurait ni être rationnelle ni obéir à des règles, comme le suggère la réaction de Carl, ce jeune homme issu d'une classe populaire et particulièrement doué pour le slam, lorsque la professeure de poésie lui explique la composition métrique de ses textes : « Passionately Carl denied any knowledge of these arcane arts » (*OB* 259). Pour d'autres, les performances culturelles constituent un objet d'étude. En ouvrant ce chapitre sur le mot « ethnography » (« The ethnography of the basement was not as it had been on previous visits » [220]), Zadie Smith place ces personnages dans une position d'observateurs scientifiques qui ne se déparent pas d'une certaine supériorité intellectuelle : « This was not good. Claire listened to her students' lively discussion about why this was not good. In the spirit of pedagogy she tried to encourage them to be less abusive, more specific. She was only partly successful in it. »

[1] Thomas Hobbes. *The English Works of Thomas Hobbes*. Éd. William Molesworth. Londres : John Bohn, 1840, p. 46.

(*OB* 220) Les étudiant·e·s de Wellington font peu d'efforts d'analyse et la professeure ne les y encourage que mollement. Dans ces attitudes se lisent des différences de positionnement vis-à-vis des performances culturelles qui trahissent la dureté des lignes de segmentarité entre les groupes : les jeunes appartenant à des classes sociales populaires ne veulent surtout pas être associé·e·s à des pratiques culturelles qu'ils·elles trouvent élitistes tandis que les étudiant·e·s de Wellington ne se rendent au Bus Stop que parce qu'ils·elles ont une raison universitaire d'y être.

Une telle fragmentation selon des lignes de segmentarité dures se lit également dans les représentations des espaces ouverts. Dans son propre quartier, Levi se sent comme emprisonné : « He looked out with dread at Wellington as it began to manifest itself outside the grimy windows. The pristine white spires of the college seemed to him like the watchtowers of a prison to which he was returning. » (*OB* 79) Les fenêtres sales du bus (« the grimy windows ») teintent sa vision des lieux et ternissent le décor, mettant en lumière la dichotomie de Wellington, lieu prestigieux pour certains, et source d'angoisse pour d'autres. L'élégance architecturale des bâtiments universitaires, caractérisés par la pureté de leur blancheur (« pristine white spires »), apparaît aux yeux de Levi aussi sombre que les tours de guet d'une prison, et plutôt qu'une opportunité d'élévation, il y perçoit un risque d'enfermement. Alors que pour une majorité, le quartier résidentiel huppé et paisible de Wellington est un espace sûr, Levi y voit un lieu étouffant, oppressant où, bien qu'il y ait grandi, il est observé avec méfiance, ce qui l'enferme dans une vision stéréotypée qui l'empêche de se construire autrement que comme un délinquant en puissance[1]. Sa sœur vient ainsi à son secours, non sans ironie, quand elle repère une passante qui le dévisage : « '[…]Yes, move along now – he *lives* here – yes, that's right – no crime is taking place – thank you for your interest!' / Levi turned around and saw the blushing woman Zora was yelling at […]. » (*OB* 83) La manière dont Zora interpelle la passante met en lumière la conception de l'espace de cette dernière pour qui un jeune homme noir n'aurait pas d'autre raison que criminelle de se trouver dans ce quartier chic.

La même segmentarité dure exclut Carl de Wellington, et plus particulièrement de l'université. La plupart du temps, Carl est vu aux abords de celle-ci : dans les rues alentour, sur le terrain de basket, à la piscine, ou encore à l'entrée du bâtiment principal, où il s'arrête

[1] S'il ne va pas aussi loin que Nathan Bogle qui, dans *NW*, commet un meurtre, Levi s'associe avec des immigrés dont le statut paraît illégal et à la fin du roman, il dérobe un tableau dans le bureau d'un professeur à l'université parce que selon lui, « *'this painting is stolen anyway*. It don't even *belong* to that guy Kipps, not really' » (*OB* 428). Si son geste part d'une noble intention, celle de redistribuer des richesses, il est particulièrement naïf et permet surtout d'entretenir la méfiance des habitant·e·s de son quartier à son égard.

en accompagnant Zora, semblant vouloir retarder le moment où elle franchira le seuil, « the moment when she passed through the gate and out of his world. » (*OB* 135) Derrière ces portes se trouve un autre monde auquel Carl ne peut appartenir, même lorsque, plus tard dans le récit, il sera invité à suivre des cours de poésie à l'université. La ville de Wellington, où rien, matériellement, n'empêche Carl de se rendre (comme il le rappelle à Zora : « we're allowed to come into Wellington, you know. Don't need a pass. » [*OB* 140]), demeure un espace constitué par des lignes de segmentarité qui « stratifi[ent], territorialis[ent], organis[ent], signifi[ent], attribu[ent] »[1] un territoire qui ne tolère ni fissure ni coupure. Lorsque la rumeur selon laquelle Carl a rejoint le cours de poésie sans être inscrit à l'université circule, des membres du conseil d'administration protestent contre cette « fissure » dans l'ordre wellingtonien. Souhaitant régler l'affaire et trouver un moyen légal d'autoriser Carl à rester dans le cours, un professeur lui crée un poste, « where before there had been only floor space » (*OB* 372), expression teintée d'ironie qui montre bien le peu de valeur accordée à Carl. Nouvelle fissure dans la segmentarité de Wellington, ligne de fuite qui déterritorialise « l'espace au sol » pour lui donner un sens (« a job ») et l'offrir à un jeune homme extérieur à ce milieu, ce poste, qui consiste à archiver des disques de Hip-Hop dans la bibliothèque, permet à Carl de trouver une place dans l'université et d'y rester pour un temps. La voix narrative souligne toutefois assez clairement que le poste n'a été créé que pour acheter la tranquillité d'une minorité. La jeune femme avec qui Carl travaille est d'ailleurs bien consciente que leur présence dans ces locaux ne fait pas d'elle et lui des membres de la communauté estudiantine : « 'But people like you and me […] we're really not a part of this community, are we?' » (*OB* 374) Ultime humiliation, lorsque Carl croise Levi dans un couloir de l'université, sa fierté de lui annoncer qu'il travaille ici se heurte à l'incompréhension de Levi, pour qui toute personne de couleur employée à Wellington ne peut être qu'agent d'entretien : « 'You *work* here. I don't get it – you cleaning?' » (*OB* 387) Alors que Levi souffre lui-même de se voir altérisé dans des espaces majoritairement blancs tel que son quartier, il se rend coupable de réduire Carl, dont il sait qu'il vient d'un milieu populaire, à des stéréotypes semblables à ceux dont il est victime. L'intersection entre race et classe place Carl dans une position systématiquement extérieure au groupe social qu'il côtoie, alors même qu'il est géographiquement à l'intérieur de cet espace.

Le jeune homme n'a pas conscience des stratégies employées pour lui permettre de rester tandis que certain·e·s s'opposent à sa présence. Alors qu'il croit être accueilli pour ses

[1] Deleuze et Guattari. *Mille Plateaux*. *Op. cit.,* p. 16.

qualités propres, il n'est en réalité qu'un faire-valoir, dont la présence à l'université ne rend pas cet espace plus inclusif. L'intégration progressive de Carl au sein de l'établissement n'est qu'un écran de fumée, comme celui-ci le comprend à la fin du roman, avant de disparaître du récit : « 'People like me are just toys to people like you… I'm just some experiment for you to play with.' » (*OB* 418). Zora lui rappelle d'ailleurs sa place dans un accès de colère : « 'You think you're a *Wellingtonian* because they let you file a few records? You don't know a thing about what it takes to belong here.' » (*OB* 417) Alors que jusqu'à ce point, Zora s'était battue pour aider Carl à rester dans le cours de poésie, elle montre ici un tout autre visage, réaffirmant la ligne de segmentarité dure qui sépare Carl des « wellingtonien·e·s » qui sont « d'ici »[1]. La présence de Carl dans l'université et les nombreux conflits qui s'ensuivent révèlent une forte tension entre les représentations de ces lieux comme ouverts, tant spatialement qu'intellectuellement (la famille Belsey se targuant d'être libérale), et la reproduction d'une exclusion sociale.

Les exemples de Carl et de Levi mettent donc en lumière le contraste entre l'apparente ouverture de certains espaces géographiques ou sociaux et la difficulté à franchir les frontières invisibles qui les entourent. Dans les lieux de concentration d'un pouvoir, qu'il soit économique (le quartier huppé de Wellington) ou culturel (l'université[2]), les rencontres transculturelles n'ont presque pas d'espace pour s'épanouir à cause de la puissance des lignes de segmentarité qui les composent. Ces lignes entrent en opposition directe avec le fondement même du transculturalisme, qui serait plus proche de la ligne de fuite, « mouvement de déterritorialisation »[3] des formes culturelles ancrées dans des territoires. Si, pour Deleuze et Guattari, le rhizome est composé de lignes de segmentarité dures et de lignes de fuite, les relations entre les personnages transculturels et les personnes de leurs entourages dans les romans du corpus ne constituent pas un rhizome compris comme un ensemble cohérent et harmonieux. Contrairement à l'exemple des fourmis, « rhizome animal dont la plus grande partie peut être détruite sans qu'il cesse de se reconstituer »[4], l'introduction de lignes de fuite (la dimension transculturelle de certains personnages par exemple) dans les segments durs que sont, paradoxalement, des espaces ouverts tels que l'université, provoque des coupures, des incompréhensions insurmontables, et mène à la disparition de certains personnages du récit. Ces lignes de fuite ne peuvent donc participer à la construction d'un rhizome car les lignes de

[1] Et qui, dans le cas de Zora, n'ont pas beaucoup d'efforts à faire pour appartenir à ce groupe social, auquel ils·elles appartiennent de naissance.

[2] La voix narrative qualifie régulièrement Zora et la professeure de poésie de femmes puissantes.

[3] Deleuze et Guattari. *Mille Plateaux*. *Op. cit.*, p.10.

[4] *Ibid*., p. 16.

segmentarité sont trop dures et ne laissent pas cette possibilité. Le transculturalisme, en tant qu'ensemble de lignes de fuite, mouvement de déterritorialisation, peine à s'imposer dans l'espace et à faire bouger les lignes de segmentarité déjà en place.

Ce premier chapitre aura permis d'analyser le rapport des personnages migrants au pays dans lequel ils s'installent, espace dans lequel ils peinent à s'approprier *un* ou *des* espaces propres. Les personnages transculturels, qu'ils soient migrants eux-mêmes ou nés de parents migrants, se voient projeter une forme d'altérité qui les contraint à s'expliquer, à justifier leur appartenance ou à chercher des moyens d'atténuer les aspects les plus visiblement « autres » de leur identité. Les pays occidentaux sur lesquels porte cette étude restent donc organisés selon des lignes de segmentarité dures qui laissent transparaître des résidus puissants de la pensée coloniale.

Ainsi, le franchissement des frontières entre les espaces, qu'ils soient géographiques ou abstraits, ne s'accomplit qu'à la condition de masquer autant que possible son altérité (qu'il s'agisse de cacher ses véritables goûts pour Carol [*GWO*] ou de changer de prénom pour Natalie [*NW*] ou Gogol [*TN*]). Le transculturalisme des lieux et espaces publics des romans du corpus apparaît comme une qualité superficielle dans la mesure où ils ne sont transculturels que grâce à la présence de personnages eux-mêmes transculturels. Dans la plupart des cas, il ne s'agit donc pas d'une réelle ouverture des milieux majoritairement blancs et économiquement puissants à l'altérité des personnes transculturelles. Ceux et celles qui ne parviennent pas à se rendre « acceptables » aux yeux d'une société occidentale encore très marquée par les clivages coloniaux, tels Karim dans *Brick Lane*, Nathan Bogle dans *NW* ou Carl dans *On Beauty*, disparaissent du récit ou tombent dans la délinquance, c'est-à-dire dans l'errance, sans attache fixe dans l'espace. Les romans du corpus intègrent ces personnages dans le récit pour mieux montrer les limites de l'intégration transculturelle et de l'ouverture de l'espace occidental aux échanges transculturels.

Il ne s'agit pas de conclure que le transculturalisme n'est pas une réalité mais de constater qu'il est soumis à certaines conditions, ce qui l'inscrit dans des relations de pouvoir héritées d'une pensée colonialiste, divisant encore l'espace entre un centre et une ou des marge(s). Les rares endroits où des échanges transculturels opèrent sont des lieux de culture artistique qui ne parviennent pas entièrement à effacer la dureté des lignes de segmentarité qui les stratifient, mais qui, par leur puissance subversive, permettent de nourrir l'espoir de voir ces rencontres transculturelles se développer au-delà de leurs enceintes.

Si les lieux et espaces publics des romans font prévaloir l'altérité des personnages transculturels et entravent ainsi la création d'un sentiment d'appartenance, on peut se demander si les lieux privés offrent un meilleur refuge.

Chapitre 2
Recréation du foyer dans la littérature transculturelle

Le premier chapitre aura permis de montrer que le transculturalisme peine à être une réalité vécue dans les lieux et espaces publics dépeints dans les romans du corpus. Dans ce chapitre, nous nous proposons d'examiner comment se manifeste le sentiment d'être chez soi (« at home ») dans des lieux et espaces aussi bien publics que privés, et d'étudier les éventuelles tensions entre le concept de « home » et celui de transculturalisme. Le mot « home » prendra deux acceptions précises dans les pages qui suivent : au sens premier du substantif anglais, il désigne la maison, le foyer, le lieu où l'on se sent chez soi, que la philosophe hongroise Agnes Heller définit dans les termes suivants : « Integral to the average every day life is awareness of a fixed point in space, a firm position from which we "proceed" (whether everyday or over long periods of time) and to which we return in due course. That firm position is what we call 'home'. »[1] D'autre part, il faudra comprendre par « home » le pays originel et souvent mythifié, « mythical homeland », qui s'inscrit parfois en tension avec le logement dans le pays d'accueil pour les populations diasporiques. « Homeland » peut être traduit par « pays d'origine » mais il manque en français la dimension émotive ; « patrie » comporte une dimension politique et patriotique qui efface quelque peu la charge affective exprimée par le mot « homeland ». La proposition d'Aimé Césaire, « pays natal », serait peut-être ce qui se rapproche le plus de la sémantique du substantif anglais, quoique la traduction de *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) par *Notebook of a Return to my Native Land* indique que les mots de Césaire ne sont pas strictement équivalents à « homeland ». En conséquence de la difficulté à traduire « home » et « homeland » en français, il pourra arriver que nous employions les termes anglais pour mieux véhiculer ces nuances intraduisibles. De ces propos définitoires émerge la caractérisation du concept de « home » comme un lieu fixe et immobile, qui n'est qu'une approche possible de la notion.

Dans *Domestic Modernism, the Interwar Novel and E.H. Young*, Chiara Briganti et Kathy Mezei distinguent la maison, « the house », « a physical, built dwelling for people in a fixed location », du foyer, « the home », « which whereas it may possess the characteristics of

[1] Agnes Heller. *Everyday Life*. Trad. G.L. Campbell. 1970. Londres : Routledge, 1984, p. 239.

a built dwelling, implies a space, a feeling, an idea, not necessarily located in a fixed place. »[1] Les deux autrices reconnaissent avec David Benjamin[2] que le foyer comporte une dimension symbolique qui résiste à une construction rationnelle, ce qui signifie que quelque chose échappe toujours à la compréhension du chez-soi. Et en effet, le concept contemporain de foyer n'est plus analysé selon une logique stricte de sédentarité, contrairement aux définitions préliminaires mentionnées plus haut. Les expériences de migrant·e·s, la mondialisation, le développement des technologies de communication ont amené les chercheurs et chercheuses à concevoir le foyer non plus comme un lieu fixe mais comme un lieu marqué par la dualité de l'ici et de l'ailleurs, les deux participant à l'élaboration d'un sens du chez-soi. James Clifford affirme ainsi dans un entretien : « [o]nce traveling is foregrounded as a cultural practice, then dwelling, too, needs to be reconceived—no longer simply the ground from which traveling departs, and to which it returns. »[3] Dans *Home Territories: Media, Mobility and Identity*, David Morley mentionne l'impact des moyens de communication technologiques qui permettent « l'intrusion radicale d'événements distants dans l'espace domestique »[4] et remarque qu'Agnes Heller remet également en question une définition du foyer ancré dans un lieu fixe :

> [She] attempts to reconfigure the conventional contrast between traditional, place-based notions of home or identity and the contemporary experience of globalization in such a way that we might see this not as a contrast between presence and absence of an experience of homeliness but rather as two different modalities of this experience.[5]

Le foyer, dans l'ère contemporaine, deviendrait donc davantage une expérience vécue qu'un lieu concret. David Ralph et Lynn Staeheli, dans un article sur les rapports entre foyer, mobilité et migration[6], explorent la dualité de la notion de « home » et tentent de conceptualiser la simultanéité des deux aspects du foyer, à la fois mobile et sédentaire, ce qui constituera également l'approche de ce chapitre.

Il ne s'agira pas, dans ce chapitre, d'analyser le foyer tel qu'il se constitue par le biais des relations (question qui sera abordée dans le chapitre suivant), mais de s'intéresser aux lieux et espaces qui peuvent, ou non, faire naître un sentiment d'être chez soi, et interrogent la

---

[1] Chiara Briganti et Kathy Mezei. *Domestic Modernism, The Interwar Novel and E.H. Young*. New York : Routledge, 2006, p. 19-20.

[2] Auteur de *The Home: Words, Interpretations, Meanings, and Environments*. Aldershot : Avebury, 1995.

[3] James Clifford. « Travelling Cultures. » *Cultural Studies*. Éds. Lawrence Grossberg, Cary Nelson et Paula A. Treichler. New York : Routledge, 1992, p. 115.

[4] David Morley. *Home Territories: Media, Mobility and Identity*. 2000. Londres : New York, 2003, p. 9. Nous traduisons.

[5] *Ibid*., p. 41.

[6] David Ralph et Lynn A. Staeheli. « Home and Migration: Mobilities, Belongings and Identities. » *Geography compass* 5.7 (2011) : 517-530.

manière dont le transculturalisme trouble leurs délimitations. Myria Georgiou, dans une analyse des communautés grecques chypriotes installées à New York et Londres, résume ainsi la complexité du concept de « home » pour ces populations diasporiques :

> Home can be the domestic natural space, the immediate family, a private home, the refuge from the outside world. It can be the local space where everyday life evolves – the place to which people always return. It can also be the country of origin, the symbolic Home, the source, or the highly symbolic and mediated transnational context, which shelters diaspora against exclusionary national spaces. More than any one of these, it tends to be all of the above.[1]

Le concept de « home » recouvre de multiples aspects qui peuvent sembler antinomiques, tant les échelles de grandeur varient. Ralph et Staeheli remarquent pour leur part que de plus en plus de théoricien·ne·s proposent une nouvelle conceptualisation de la notion, « a conceptualisation of home as messy, mobile, blurred, and confused »[2]. Celle-ci est d'autant plus valable pour les migrant·e·s qui, en restant attaché·e·s à leur pays d'origine, développent un « double cadre de référence » : « Both place of origin and destination influence migrants' routine practices and everyday lives, leading to their effective refusal to simply be located in just one place. »[3] La dimension transculturelle semble donc nécessairement influencer la conceptualisation du foyer, et ce chapitre entend analyser l'écriture de cette notion dans les romans du corpus.

Dans « Imaginary Homelands », Salman Rushdie explique que pour les écrivain·e·s diasporiques, le pays natal, le « homeland », est en réalité une création élaborée par l'imagination : « [O]ur physical alienation from India almost inevitably means that we will not be capable of reclaiming precisely the thing that was lost; that we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands, Indias of the mind. »[4] Se remémorer son chez-soi de loin revient à créer des fictions, les migrant·e·s développant une « vision stéréoscopique »[5]. Rushdie évoque ici celles et ceux qui ont deux points d'ancrage (le pays d'origine et le pays de destination), mais pour les personnes transculturelles nées de parents ayant migré dans un pays occidental, la construction d'un « home » avec des frontières nettes peut être entravée par une multiplicité de facteurs, tels que l'altérité projetée sur elles par la société, le sentiment d'appartenance à plusieurs cultures sans se sentir légitime dans aucune, ou encore le multilinguisme ou la non-maîtrise de la langue

---

[1] Myria Georgiou, *Diaspora, Identity and the Media: Diasporic Transnationalism and Mediated Spatialities*. Cresskill, NJ : Hampton Press, 2006, p. 160.

[2] Ralph et Staeheli. « Home and Migration. » *Op. cit*., p. 3.

[3] *Ibid*., p. 3.

[4] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*. Londres : Granta Books, 1991, p. 10.

[5] *Ibid*., p. 19. Nous traduisons.

des parents. Pour ces populations aussi, l'imagination joue un rôle crucial dans l'élaboration d'un chez-soi. Si Salman Rushdie évoque le pays natal (« homeland »), Sissy Helff développe des considérations similaires au sujet du concept de « home » qu'elle n'envisage pas comme une réalité objective mais comme une construction de l'imagination : « Home and imagination, after all, are intimately connected. Not only are worlds and nations multiple and imagined, but home itself also exists solely in and through the imagination of its creator. »[1] Dans son ouvrage qui explore la création des « homeworlds » des personnages migrants dans des romans transculturels, Helff estime que si les foyers ont valeur de refuge, ils restent trop étroits pour permettre une réalisation personnelle ; c'est pourquoi les maisons représentent un point de départ qu'il faut quitter. Elle souligne également le fait que la maison reproduit les structures hiérarchiques que l'on rencontre ailleurs dans la société : parce que l'espace social n'existe pas dans un vide abstrait mais s'incarne dans chaque lieu et espace de la société, il se manifeste aussi dans les lieux privés, ce qui peut y générer des tensions. Dans *The Politics of Home*, Rosemary Marangoly George établit le même constat dès la première page : « [t]he word "home" immediately connotes the private sphere of patriarchal hierarchy, gendered self-identity, shelter, comfort, nurture and protection. »[2] Contrairement aux définitions classiques du foyer comme lieu de réconfort, George introduit en premier lieu sa dimension politique et sociale contraignante. La nature de ces tensions au sein des foyers sera examinée afin de clarifier l'apport de la dimension transculturelle dans l'analyse des romans du corpus qui, par bien des aspects, se rapprochent du roman domestique.

Notre analyse entend s'inscrire dans cette lignée théorique qui considère le foyer comme un lieu à la fois fixe et mobile, que l'imagination contribue à créer. Il s'agira de comprendre comment les romans rendent compte de la création ou recréation d'un foyer par les personnages transculturels et dans quelle mesure le transculturalisme participe à ce processus ou au contraire l'entrave. Quels lieux et quels espaces font naître le sentiment d'être chez soi ? Comment concevoir le concept de « home » en lien avec le transculturalisme qui prône le mouvement et la circulation, et en regard de l'altérité qui implique une perte du sentiment d'appartenance ? Comment l'altérité dans les foyers transculturels influe-t-elle sur le concept de « home » ? Enfin, comment concilier la réécriture du genre du roman domestique lorsqu'il met en avant les motifs de l'enfermement et de l'isolement, et la dimension transculturelle des œuvres du corpus ?

---

[1] Sissy Helff. *Unreliable Truths. Transcultural Homeworlds in Indian Women's Fiction of the Diaspora*. New York : Rodopi, 2013, p. 6.

[2] Rosemary Marangoly George. *The Politics of Home; Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction*. 1996. Berkeley : University of California Press, 1999, p. 1.

La première section portera sur la capacité du pays d'accueil à se constituer en lieu familier (ou « home ») et s'interrogera sur la possibilité pour les personnages migrants de s'y sentir chez soi. Nous analyserons ensuite la réécriture transculturelle du roman domestique afin de rendre compte des contradictions propres au rapprochement de ces deux aspects, le domestique et le transculturel. Enfin, nous verrons dans quelle mesure le transculturalisme peut permettre d'envisager le foyer en tant que mouvement au lieu de l'ancrer dans un lieu fixe, et nous analyserons les exemples du corpus qui associent le sentiment d'être chez soi à celui de mouvement.

2.1 Être chez soi à l'étranger : de l'inquiétant familier à l'imaginaire

De même que le premier chapitre a pris comme point de départ les grands espaces pour ensuite s'intéresser aux lieux, plus petits, l'analyse débutera ici avec une dimension large du concept de « home », représentée dans les romans par le cadre urbain dans lequel les personnages évoluent. Comment le sentiment d'être chez soi dans un pays étranger se construit-il pour des personnages qui sont marginalisés ? Quelles stratégies mettent-ils en place pour recréer un foyer ? Comment l'écriture établit-elle un contraste entre le pays d'accueil et le pays d'origine, entre réalité et imagination ?

a) Manifestations de l'inquiétant familier dans les villes du pays d'accueil

Pour les personnages migrants, la question de l'appartenance se pose car le mouvement migratoire les déplace hors de leur foyer initial où ils se sentent le plus souvent chez eux, vers un pays où ils sont, dans les exemples qui nous intéressent, visiblement « autres ». Alors qu'il a été démontré que le transculturalisme peine à devenir une réalité tangible dans l'espace occidental, il s'agira de s'interroger sur l'impact du pays de destination sur la possibilité d'y créer un foyer familier. En effet, les personnages migrants souffrent d'être altérisés et maintenus à la marge, ce qui laisse à penser que le pays d'accueil n'a d'accueillant que le nom. Au lieu de se construire un deuxième foyer, les personnages migrants se trouvent au contraire dans une position inconfortable qui n'est pas sans lien avec la notion freudienne de « unhomely ». En 1919, Freud a examiné cette notion dans un essai intitulé « Das Unheimlich »[1] où il élucide les ramifications sémantiques et les implications esthétiques du mot « unheimlich », traduit en anglais par « uncanny » ou « unhomely ». La traduction française communément choisie aujourd'hui est celle de Marie Bonaparte qui, en 1933, a proposé « l'inquiétante étrangeté », mais cette expression a le défaut d'écarter la notion de

[1] Sigmund Freud. *The Uncanny*. Trad. David McLintock. 1910. Londres : Penguin Books, 2003.

« home », de familiarité, présente dans la version originale. Retraduisant Freud en 2011, Olivier Mannoni réintroduit cette notion avec « l'inquiétant familier », qui rend plus justement compte de ce malaise qui surgit lorsque quelque chose de connu apparaît soudainement étranger. Bien qu'aucune de ces deux traductions ne soit entièrement satisfaisante, nous avons opté, le plus souvent, pour la tournure d'Olivier Mannoni. Freud, dans son essai, s'intéresse à la dimension esthétique du concept et à sa manifestation dans les récits. Ce sera également l'approche choisie dans cette analyse, qui s'appuiera sur le concept freudien ainsi que sur la relecture postcoloniale effectuée par Homi Bhabha.

Sigmund Freud définit « the unhomely » comme l'émergence d'un sentiment de malaise face à une étrangeté dans ce qui d'ordinaire est familier. Dans son article « Das Unheimlich », il note que le mot « heimlich » renvoie à ce qui relève du foyer (« Heim » étant l'équivalent allemand du mot « home »), ce qui appartient à l'intime et au privé mais également, ce qui est tenu secret[1]. Freud est particulièrement frappé par les propos du philosophe Friedrich Schelling, selon qui la révélation de ce qui devait rester secret provoque un malaise, et il en tire la conclusion suivante : « the term 'uncanny' (*unheimlich*) applies to everything that was intended to remain secret, hidden away, and has come into the open. »[2] Dans les romans du corpus, l'inquiétant familier se manifeste de plusieurs manières pour les personnages transculturels qui sont dépaysés par un ensemble d'éléments peu familiers dans leur nouvel environnement. Parfois, les autrices peignent la ville comme un lieu morne, froid, sans lumière ni interactions sociales ; les représentations de la ville peuvent même devenir fantasmagoriques aux yeux des personnages. Enfin, un motif prégnant sur lequel les autrices insistent pour rendre compte de cette impression d'inquiétant familier, particulièrement dans *Brick Lane*, est celui de la présence envahissante de déchets et détritus. Nous nous attarderons sur chacune de ces représentations.

Dans *The Namesake*, le premier lieu de résidence de la famille Ganguli aux États-Unis n'est ni chaleureux ni accueillant. Le soir de son arrivée, en pleine nuit, Ashima ne peut rien voir, « apart from heaps of broken snow glowing like shattered, bluish white bricks on the ground. » (*N* 30) Les éléments du paysage sont rendus méconnaissables par la neige et l'obscurité, et le lendemain matin, la vision qui s'offre à Ashima n'est guère plus hospitalière : « leafless trees with ice-covered branches. Dog urine and excrement embedded in the snowbanks. Not a soul on the street. » (*N* 30 Le paysage urbain apparaît comme un

[1] Freud. *The Uncanny. Op. cit.*, p. 126.
[2] *Ibid*., p. 132.

tableau sans vie où les excréments jonchent le sol. L'immeuble dans lequel vivent les Ganguli est tout aussi morne : « The gray of the roof, the gray of cigarette ashes, matches the pavement of the sidewalk and the street. » (*N* 29) Les maisons avoisinantes ne sont guère plus avenantes, « in the same state of mild decrepitude » (*N* 30). Ce premier lieu de résidence est donc marqué par la monotonie et le délabrement qui ne le rendent pas accueillant. Plus tard, Lahiri déploie une succession de négations pour refléter l'angoisse que représente pour Ashima le déménagement dans une petite ville universitaire : « She is stunned that in this town there are no sidewalks to speak of, no streetlights, no public transportation, no stores for miles at a time. She has no interest in learning how to drive » (*N* 49). Cette répétition du quantifieur « no » dépeint une ville d'où toute forme de vie sociale est absente : pas d'espace pour marcher, ni de magasins, pas de lumières non plus pour rendre les rues plus agréables et sécurisées. La ville ressemble à une ville fantôme où chacun·e est isolé·e, ce qui fait perdre tout intérêt et toute motivation à Ashima pour améliorer son quotidien en apprenant à conduire. Dans *Americanah*, lorsque Ifemelu découve Baltimore, la ville ne lui semble guère plus hospitalière : « [S]he thought it forlorn and unlovable. The buildings were joined to one another in faded slumping rows, and on shabby corners, people were hunched in puffy jackets, black and bleak people waiting for buses, the air around them hazed in gloom. » (*A* 206) Le champ sémantique dresse un portrait désolé de la ville : « forlorn », « unlovable », « faded slumping rows », « shabby », « bleak », et là encore, un sentiment de malaise semble émerger tant des bâtiments que des individus, comme le montre l'allitération « black and bleak » dont les sonorités font écho au nom de la ville, « Baltimore ». Ces deux exemples montrent combien les villes dans lesquelles les personnages transculturels emménagent sont peu accueillantes et chaleureuses.

Parfois, la sensation d'inquiétant familier provoquée par la froideur et la grisaille du paysage urbain peut se transformer en véritable vision fantasmagorique où les scènes du quotidien sont déformées et paraissent inquiétantes. Adichie décrit ainsi la première fois qu'Ifemelu voit la neige :

> That night, it snowed, her first snow, and in the morning, she watched the world outside her window, the parked cars made lumpy, misshapen, by layered snow. She was bloodless, detached, floating in a world where darkness descended too soon and everyone walked around burdened by coats, and flattened by the absence of light. The days drained into one another, crisp air turning to freezing air, painful to inhale. (*A* 155)

En plein épisode dépressif, Ifemelu perçoit la neige comme un fardeau angoissant. La présence intrusive de la neige (le mot « snow » apparaît à trois reprises dans la première phrase) semble se répercuter sur l'état d'Ifemelu (« bloodless », « detached », « floating »),

comme si elle-même devenait aussi immatérielle et insignifiante qu'un flocon de neige. Comme les rues de la ville d'Ashima, le décor est marqué par une absence de lumière. Avec la neige, les formes perdent de leur cohérence (« lumpy », « misshapen ») et les passants portent leur manteau comme un fardeau (« burdened by coats »). Même la respiration, action naturelle et vitale, devient douloureuse dans ce contexte angoissant (« freezing air, painful to inhale »). Le tout offre une vision désolante et angoissante et génère une impression d'inquiétant familier. Dans *Brick Lane*, une déformation similaire d'objets ou de scènes du quotidien est dépeinte lorsque Nazneen, dans un moment de désespoir, s'enfuit de chez elle. La voix narrative offre une description semblable à une scène de cauchemar et typique de ce que Freud nomme « the unhomely » :

> Outside, small patches of mist bearded the lamp-posts and a gang of pigeons turned weary circles on the grass like prisoners in an exercise yard. A woman hurried past with a small child in her arms. The child screamed and kicked its legs against the kidnapper. The woman produced a plastic rattle with which to gag her victim. […] Two men were dragging furniture out of a junk shop to display on the pavement. One of them went inside and came out again with a wheelchair. He tied a chain around it and padlocked it to an armchair as if arranging a three-legged furniture race. (*BL* 54)

Ces scènes du quotidien, courantes dans une grande ville, prennent une allure lugubre pour Nazneen qui est à la fois angoissée et peu habituée à circuler dans Londres. La nuée de pigeons devient un « gang » qui lui rappelle des prisonniers, comparaison inattendue pour des oiseaux, habituellement symboles de liberté. Une femme qui porte son enfant dans ses bras devient « une ravisseuse » qui veut « étouffer » sa « victime », là où un regard familier sur la scène verrait une mère qui veut calmer son enfant. Le terme anglais choisi pour désigner la brocante (« junk ») n'est pas anodin car il évoque un bric-à-brac inutile mais aussi peut-être des détritus. Le motif de l'emprisonnement ressurgit à la fin de la description avec la chaîne et le cadenas qui sécurisent les objets en vente. Ali offre donc une vision fantasmagorique et terrifiante d'un trottoir encombré qui symbolise à la fois le manque d'espace et la difficulté à s'y frayer un chemin et à avancer. Les descriptions des villes, qui transforment les visions les plus communes en scènes tourmentées et terrifiantes où se loge une sensation de « unhomely », reflètent ainsi l'état intérieur des personnages sans repères géographiques, culturels ou affectifs.

Dans le corpus, et plus particulièrement dans *Brick Lane*, l'inquiétant familier se manifeste également par ce qu'il peut y avoir de plus étranger et ordinaire à la fois : la présence intrusive de déchets et d'excréments, qui rendent la ville répugnante. Si tout spectacle de détritus peut provoquer une sensation de dégoût, et si leur présence dans l'espace public n'est pas propre aux pays occidentaux, les détritus ont ici à voir avec l'inquiétant

familier dans la mesure où leur présence rend la ville peu hospitalière, ce qui peut entraîner malaise et déception, notamment pour les personnages migrants. En effet, alors que l'imagination collective, dans les pays occidentaux, se représente parfois les pays d'où viennent les migrants comme des endroits sales et désordonnés, les autrices du corpus mettent en lumière un aspect répulsif de l'espace occidental qui, s'il ne leur est pas unique, peut choquer les migrant·e·s. Avant de devenir des résidus inutilisables, les objets qui finissent aux ordures font partie du quotidien. Ils deviennent étranges et troublants lorsqu'ils sont amassés en un tas qui fait d'eux des objets méconnaissables, qui évoquent un passé proche mais pourtant distant, du fait de l'état irrécupérable du déchet. Dans les romans du corpus, les détritus qui encombrent les rues symbolisent l'expérience de l'altérité provoquée par la migration. Cela est plus particulièrement visible dans *Brick Lane*, où à chacune de ses sorties, Nazneen est confrontée aux détritus, quand ils n'envahissent pas son appartement par le biais des odeurs :

> « A thin brown dog sniffed along to the middle of the grass and defecated. The breeze on Nazneen's face was thick with the smell from the overflowing communal bins. » (8)
> « The people who passed walked quickly, looked ahead at nothing or looked down at the pavement to negotiate puddles, litter and excrement. » (43)
> « And the streets were stacked with rubbish, entire kingdoms of rubbish piled high as fortresses with only the border skirmishes of plastic bottles and grease-stained cardboard to separate them. » (55)
> « the windows were closed against the ripening of waste bins » (209)
> « A shopkeeper came out on the pavement and emptied a bucket of foul-smelling water into the gutter » (467).

Partout dans l'espace public, les détritus s'élèvent en visions perturbantes, où l'emploi répété du pluriel et des hyberboles dit la saturation (« overflowing », « entire kingdoms of rubbish piled high as fortresses »). Ils vont jusqu'à prendre des proportions gigantesques (« kingdoms », « fortresses »), inversant les rapports de grandeur habituels, et constituent finalement l'identité même de cet espace.

Pour Julia Kristeva, dans *Pouvoirs de l'horreur,* les déchets non seulement délimitent leurs territoires mais deviennent *un* territoire, mouvant et constamment en train de se définir : « Constructeur de territoires, de langues, d'œuvres, le *jeté* n'arrête pas de délimiter son univers dont les confins fluides – parce que constitués par un non-objet, l'abject – remettent constamment en cause sa solidité et le poussent à recommencer. »[1] Par la place qui leur est faite dans *Brick Lane*, les détritus construisent en effet leur espace au cœur de la narration pour à la fois communiquer la sensation d'inquiétant familier vécue par les personnages, mais

[1] Julia Kristeva. *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection.* Paris : Éditions du Seuil, 1980, p. 16.

aussi présenter les failles et les limites d'un espace occidental envahi par des détritus, c'est-à-dire par une forme d'altérité, et incapable de la gérer. Il convient néanmoins de noter que dans *Girl, Woman, Other*, Amma s'aménage une chambre confortable dans un immeuble occupé par un groupe d'artistes et pour ce faire, elle récupère des objets d'occasion dont certains proviennent même d'une décharge : « [she] installed a second-hand cooker, fridge, bean bags, a futon and a bath reclaimed from a junk yard » (*GWO* 19). Comme il arrive fréquemment dans le roman de Bernardine Evaristo, les personnages savent s'adapter et s'approprier des éléments à leur avantage, faisant ainsi preuve d'une capacité heureuse à créer un chez-soi.

Dans les romans, en plus des déchets qui jonchent les rues, l'abjection est souvent plus ou moins discrètement présente dans les descriptions des villes d'accueil. Julia Kristeva décrit l'abjection ainsi : « Surgissement massif et abrupt d'une étrangeté qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnante. Pas moi. Pas ça. Mais pas rien non plus. Un 'quelque chose' que je ne reconnais pas comme chose. »[1] L'abjection est notamment présente dans les excréments, qui portent à la fois les marques d'une intimité gênante (ils proviennent de notre propre corps) et d'une altérité radicale (par leur apparence et leur odeur repoussantes). De l'intime qui n'en est plus, du familier qui s'avère étrange parce qu'à la fois connu et inconnu, c'est ce qui pourrait résumer l'expérience de la migration, alors que s'installer dans un nouveau pays nécessite de devoir s'habituer à des formes de familiarité entièrement différentes de celles connues jusque-là. Nous avons déjà mentionné la vue qui s'offre à Ashima à son premier réveil aux États-Unis dans *The Namesake* : en plus des arbres sans feuilles, la jeune femme remarque les traces d'urine et de matières fécales animales dans les caniveaux. Dans l'incipit d'*Americanah*, Adichie décrit les villes américaines où Ifemelu a vécu en les identifiant par leurs odeurs : « New Haven smelled of neglect. Baltimore smelled of brine, and Brooklyn of sun-warmed garbage. » (*A* 3) Au parfum de la négligence ou du laisser-aller peut être associée l'idée de manque de soin et de saleté, alors que l'odeur de Brooklyn suggère une représentation peu flatteuse de ce quartier. Ici, l'invasion des détritus s'opère par l'odorat et est d'autant plus accablante qu'elle est inévitable. Mais c'est dans *Brick Lane* que les références aux excréments sont les plus fréquentes. La grande majorité de l'intrigue se déroule en intérieur mais chaque sortie de Nazneen est marquée par la présence d'excréments qui font de l'espace public un décor répugnant, voire menaçant. L'abject apparaît ainsi comme un motif symbolique fort que l'on peut lire à la fois comme un retournement de

[1] *Ibid.*, p. 10.

certains stéréotypes et comme une marque d'aliénation des personnages et plus particulièrement de Nazneen.

En soulignant la présence de l'abject dans les rues de Londres, Monica Ali présente l'espace occidental comme un « entre-deux » inconfortable où la saleté perturbe les identités, comme le remarque Kristeva : « [c]e n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. »[1] Le recours au motif des déchets permet de représenter cet entre-deux inconfortable dans lequel se trouvent les personnages migrants du corpus, qui ne parviennent pas à se sentir à l'aise dans les espaces publics des pays d'accueil. Pour Kristeva, l'abjection constitue une perte de repères plus brutale encore que la notion de « unhomely » : « Essentiellement différente de 'l'inquiétante étrangeté', plus violente aussi, l'abjection se construit de ne pas reconnaître ses proches : rien ne lui est familier. »[2] Ainsi, le fait que Nazneen soit confrontée à des déjections à chacune de ces sorties dans l'espace public, que ce soit dans son quartier ou à l'extérieur, illustre son absence de repères dans cet espace. En revanche, à partir du moment où Nazneen s'affirme et assume ses choix, son appartement et son quartier lui semblent bien plus plaisants. Depuis la rue, Nazneen lève les yeux vers ses fenêtres, ornées de fleurs, chose inédite : « She had bought winter pansies » (*BL* 483), et le quartier retrouve une vie en communauté après les émeutes : « A sign had been erected above the doors, in English and in Bengali : 'Dogwood Estate Youth Club'. » (*BL* 484) Alors que la salle municipale arborait jusque-là une pancarte bien moins accueillante : « « *Vandals will be Prosecuted.* » (*BL* 236), les habitants semblent se retrouver dans un espace commun : « There were no visible scars. » (*BL* 485) Les excréments et les poubelles sont remplacées par les fleurs et les messages d'accueil, ce qui tend à montrer l'évolution du rapport qu'entretient Nazneen avec son quartier : enfin, elle s'y sent chez elle.

Hormis dans ces dernières pages de *Brick Lane*, Monica Ali dépeint un Londres menacé par la pourriture qui devient un espace d'aliénation culturelle pour les personnages du roman. Ce n'est donc pas un hasard si, lorsque les filles de Nazneen et Chanu développent une identité transculturelle, Chanu l'associe à un pourrissement : « 'She is only a child, and already the rot is beginning. That is why we must go.' » (*BL* 182) Aux yeux de Chanu, l'unique alternative pour échapper à l'aliénation et au pourrissement que représente à ses yeux

[1] *Ibid*., p. 13.
[2] *Ibid*.

le transculturalisme est de quitter l'espace où il a émergé. Pour Chanu, l'inquiétante familiarité est si présente, si envahissante, et en même temps si radicalement autre, que ni le pays ni la ville d'accueil ne peuvent devenir des espaces familiers. Toute adaptation à cet espace, aux yeux de Chanu du moins, est le signe d'une décadence propre à la nature dépravée de l'espace occidental.

Dans *Girl, Woman, Other*, Bummi manifeste une réaction similaire à celle de Chanu lorsque sa fille lui annonce qu'elle entend se marier avec un Britannique. Comme souvent dans ce foyer, la communication passe par le rapport à la nourriture, Bummi veillant toujours à ce que sa fille mange les plats nigérians qu'elle lui prépare. La guerre froide qui les oppose à l'annonce du mariage est déclarée par un geste symbolique de Bummi : « the fridge was empty, with not even bread, milk or margarine, all of which Bummi had thrown into a garbage bag » (*GWO* 155). Les aliments typiquement britanniques ont été jetés aux ordures, comme si par ce geste, Bummi voulait empêcher sa fille d'être contaminée par une culture qui lui est toujours étrangère : « my point is that you are a Nigerian / no matter how high and mighty you think you are / no matter how English-English your future husband / no matter how English-English you yourself pretend to be » (*GWO* 158). Le pidgin English auquel Bummi recourt à chaque fois qu'elle craint de perdre sa fille, comme pour mieux réaffirmer son identité, tend à discréditer l'apparence « high and mighty » que Carole veut se donner. Lorsque celle-ci quitte l'appartement ce matin-là pour se rendre au travail, « Bummi watched Carole as she stepped into the urine-smelling lift to take her to ground level / her daughter would soon belong completely to them » (*GWO* 159). L'ascenseur caractérisé par une odeur d'urine trahit l'idée que Bummi se fait de l'assimilation. Comme l'écrit Julia Kristeva, « [l]'excrément et ses équivalents (pourriture, infection, maladie, cadavre, etc.) représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité : le moi menacé par du non-moi, *la société menacée par son dehors,* la vie par la mort. »[1] Les odeurs et les excréments sont associés à l'intégration dans la société britannique comme le suggère la juxtaposition des deux motifs dans la citation ci-dessus, ajoutée à la descente au rez-de-chaussée qui peut se lire symboliquement comme un déclassement culturel du point de vue de Bummi. Ironiquement, alors que les discours xénophobes dépeignent les migrant·e·s comme des menaces à l'intégrité culturelle, ici, c'est la culture occidentale qui est compromettante. Les motifs des déchets et des excréments proposent donc une autre lecture de l'espace occidental, la dimension transculturelle des romans permettant peut-être de porter un regard plus distancié sur celui-ci.

[1] *Ibid*., p. 86. Nous soulignons.

Pour lutter contre le sentiment d'inquiétant familier et le déracinement, les personnages tendent à se réfugier dans ce que Salman Rushdie a nommé « des contrées imaginaires ».

b) Contrées imaginaires : « Rooting oneself in ideas rather than places »[1]

La sensation d'un inquiétant familier dans le pays d'accueil peut conduire les personnages transculturels à idéaliser leur pays natal ou celui de leurs parents. C'est par exemple le cas dans *White Teeth* de Zadie Smith, où Irie, adolescente en pleine quête d'identité, de père britannique et de mère jamaïcaine, idéalise la Jamaïque qu'elle imagine comme un endroit où tout serait possible :

> No fictions, no myths, no lies, no tangled webs – this is how Irie imagined her homeland. Because *homeland* is one of the magical fantasy words like *unicorn* and s*oul* and *infinity* that have now passed into the language. And the particular magic of *homeland*, its particular spell over Irie, was that it sounded like a beginning. The beginningest of beginnings. Like the first morning of Eden and the day after apocalypse. A blank page. (*WT* 402)

Tout, dans ces quelques lignes imprégnées du champ lexical de la fiction (« fictions », « myths », « lies », « magical fantasy words », « unicorn », « magic », « spell », « Eden », « apocalypse »), suggère le caractère irréaliste de la contrée natale : la série de négations annonce l'impossibilité de la définir par ce qu'elle *est* ; le mot « homeland » est associé avec humour à des concepts indéfinissables (« soul », « infinity ») ou à des créatures surnaturelles (« unicorn ») ; enfin, le superlatif néologique « the beginningest of beginnings », les allusions bibliques et la convocation de la page blanche évoquent eux aussi l'aspect nouveau du « homeland ». Le pays natal relève donc de l'imaginaire et, tout comme les licornes, l'âme ou l'infini, est interprété d'une manière propre à chacun·e.

La position transculturelle révèle donc une tension entre le foyer matériel et un foyer idéalisé dans l'imaginaire et il s'agira ici de comprendre comment cette idéalisation s'effectue et quels en sont les effets. Dans « The Location of *Brazil* », Rushdie observe que la migration a pour résultat de créer un nouveau genre d'êtres humains : « people who root themselves in ideas rather than places, in memories as much as in material things »[2]. La manière dont Irie conçoit la Jamaïque relève bien d'un ancrage dans des idées. De même, certains personnages des romans du corpus ressentent le besoin de trouver refuge dans les souvenirs, qui deviennent une contrée imaginaire et idéalisée, afin d'échapper à un sentiment lancinant de non-appartenance (ou « homelessness ») et à un quotidien insatisfaisant dans le pays occidental où ils ont élu domicile. Cet ancrage dans l'imaginaire se réalise sous la forme de

[1] Salman Rushdie. *Imaginary Homelands*. Londres : Granta Books, 1991, p. 124.
[2] *Ibid.*

rêves, de rêveries ou d'idéalisation, et engendre toujours un contraste avec la réalité matérielle.

Pour recréer le sentiment d'être chez soi, les personnages se laissent parfois aller à la rêverie : dans *The Namesake*, Ashima que son mari surprend souvent à relire les lettres de ses proches, invoque ainsi leur présence afin de mieux lutter contre le manque. Le réconfort du foyer peut également se matérialiser dans les rêves, comme dans *Brick Lane*. Nazneen, qui vit enfermée dans un petit appartement encombré et dont les journées sont rythmées par les besoins de son mari, trouve une respiration dans le sommeil. En songe, elle revisite le village de son enfance qui reste son véritable foyer :

> And she drifted off to *where she wanted to be*, in Gouripur tracing letters in the dirt with a stick while Hasina danced around her on six-year-old feet. In Gouripur, in her dreams, she was *always* a girl and Hasina was *always* six. Amma scolded and cuddled, and smelled as sweet as the skin on the milk when it had been boiled all day with sugar. Abba sat on the choki, sang and clapped. (*BL* 45, nous soulignons)

Dans cette scène simple et familière, Nazneen se projette dans une enfance idéalisée, un moment hors du temps suggéré par le double emploi de l'adverbe « always » qui fige les deux petites filles à un âge tendre ; dans son rêve, leur mère est associée à la douceur (« sweet », « milk », « sugar ») et le père à la joie (« [he] sang and clapped »). Le jeu de Nazneen (« tracing letters in the dirt with a stick ») et la danse d'Hasina suggèrent une liberté de mouvement dans un espace sans contraintes, contrairement à la situation présente de la protagoniste. S'endormir et rêver du village est une façon d'échapper à la réalité et de rejoindre l'endroit où elle souhaite être et qu'elle identifie comme son foyer.

Une autre forme de refuge dans l'imaginaire consiste à idéaliser la culture d'origine, donc à s'enraciner dans des idées, comme l'écrit Rushdie. C'est ce que font Chanu dans *Brick Lane* et Samad Iqbal, l'un des personnages de *White Teeth*, qui souffrent tous deux d'une profonde désillusion lorsque leur vie au Royaume-Uni ne prend pas la tournure qu'ils auraient espérée. Ils se réfugient alors dans la célébration de leur culture d'origine qu'ils tentent en vain d'enseigner à leurs enfants pour leur offrir une vision différente de ce que ces dernier·e·s apprennent à l'école : « 'Dark Ages,' said Chanu, and his face flinched from the insult. 'This is what they are calling it in these damn Christian books. […] It was the Golden Age of Islam, the height of civilization. Don't forget it. Take pride, or all is lost.' » (*BL* 215) Chanu se lance régulièrement dans de longs monologues sur la poésie de Tagore et la culture bangladaise et s'inquiète des effets de la scolarisation de ses filles dans des écoles anglaises. Pour Chanu, il est de la plus haute importance que ses filles, Shanaha et Bibi, connaissent leurs origines, comme il l'indique à son épouse :

> ‘You see, […] all these people here who look down at us as peasants know nothing of history. […] Does Shahana know about the Paradise of Nation? All she knows about is flood and famine. Whole bloody country is just a bloody basket case to her. […] If you have a history, you see, you have a pride.’ (*BL* 185)

Chanu puise sa fierté dans l’histoire de son pays qu’il continue d’admirer de loin, après l’avoir quitté dans l’espoir d’une vie meilleure au Royaume-Uni. Sa connaissance approfondie de l’histoire du Bangladesh contraste avec la vision stéréotypée (« flood and famine », « bloody basket case ») qui est enseignée à sa fille. Chanu associe le savoir à la fierté, enracinant son identité dans l’érudition.

De même, Samad Iqbal dans *White Teeth* devient obsédé par l’idée de préserver une forme de « pureté » culturelle et envoie l’un de ses jumeaux terminer sa scolarité au Bangladesh. Suite à l’échec de cette stratégie (le fils envoyé au pays revient plus athée que jamais, celui qui est resté en Grande-Bretagne devient islamiste), Samad se met à ressasser son histoire familiale qui est le seul élément dans lequel il trouve encore un motif de fierté : son arrière-grand-père aurait tiré la première balle lors de la révolte des cipayes en 1857. Toutefois, cette action en apparence héroïque pourrait simplement être due à un état d’ébriété, comme son ami Archie en est de plus en plus convaincu : « And the Great Indian Mutiny of 1857 began when a drunken fool called Mangal Pande shot a bullet. » (*WT* 254) La voix narrative ne confirme aucune version si bien que celle, héroïque, de Samad comme celle, plus comique, d’Archie, continuent de persister, le roman jouant sur les frontières entre histoire et fiction, réalité et imaginaire. Cette divergence teinte le récit d’ironie et souligne les limites d’une idéalisation aveugle qui pousse Samad à se réfugier dans une utopie passée et invérifiable. Les attitudes de Chanu et Samad viennent démentir l’hypothèse de Rushdie, selon laquelle les migrant·e·s, grâce à leur traversée des frontières, sont plus à même d’être conscient·e·s de la nature illusoire de l’identité : « The migrant suspects reality: having experienced several ways of being, he understands their illusory nature. To see things plainly, you have to cross a frontier. »[1] En s’attachant autant à leur contrée imaginaire et en revendiquant la fierté de leurs racines, qu’ils souhaitent transmettre à leurs enfants, Chanu et Samad cristallisent leur identité autour de constructions mentales illusoires.

La suggestion de Rushdie de recréer un foyer dans l’imaginaire a été critiquée par certain·e·s pour sa dimension élitiste. Lucinda Newns observe à ce sujet :

> The notion of rooting oneself in ideas rather than places, though seemingly progressive and liberatory, has the effect of eliding material differences between migrants. […] In other

[1] Rushdie. *Imaginary Homelands*. *Op. cit.*, p. 125.

> words, to be able to "root oneself in ideas rather than places" is actually to articulate a position of relative privilege. [1]

À de rares exceptions près, les romans du corpus mettent en effet en scène des personnages généralement aisés, qui ont émigré dans un cadre légal. Écrivant en 2020, alors que l'Europe connaît une crise migratoire sans précédent, Newns reconsidère sous un angle éthique l'enracinement idéologique dans des idées. Les autrices du corpus semblent elles aussi remettre en question cette possibilité qui résulte de l'inconfort de la migration. Elles suggèrent dans leurs romans que l'ancrage dans l'imaginaire peut entraîner une forme de stase, qui empêche les personnages d'évoluer. Cette stase se manifeste dans l'intérêt des romans du corpus pour la vie quotidienne et le familier, sur quoi nous allons nous pencher à présent.

2.2 La réécriture transculturelle du roman domestique

Depuis les origines du roman anglophone, la domesticité est liée à la féminité. Dans *Desire and Domestic Fiction, A Political History of the Novel*, Nancy Armstrong retrace l'histoire du roman en prenant pour objet son rapport aux femmes et démontre que le genre romanesque a servi à policer leur désir et à forger un modèle de femme idéale : « the rise of the novel hinged upon a struggle to say what made a woman desirable »[2]. En 1854, le poète victorien Coventry Patmore écrit un poème qui donnera naissance à une représentation persistante des femmes : « The Angel in the House ». A l'époque victorienne, en Grande-Bretagne, l'épouse est associée à une figure angélique qui supervise son foyer avec douceur et efficience. Susan Fraiman observe à son sujet : « Synonymous with the home, this feminine creature […] evokes not only a domestic space but also a set of domestic values: selflessness, constancy, piety and purity. »[3] Le roman domestique s'intéresse plus spécifiquement au quotidien, au particulier, aux détails concrets ; il déploie une « esthétique domestique »[4] et, selon Fraiman, a contribué, au XIX^{ème} siècle, à définir la classe moyenne britannique. Tout en adoptant comme ligne narrative principale celle du « développement féminin »[5], et en y intégrant souvent une dichotomie entre la femme vertueuse et la mauvaise fille[6], le roman

---

[1] Lucinda Newns. *Domestic Intersections in Contemporary Migration Fiction: Homing the Metropole.* New York : Routledge, 2020, p. 6.

[2] Nancy Armstrong. *Desire and Domestic Fiction, A Political History of the Novel.* 1987. Oxford : Oxford University Press, 1989, p. 97. p. 4-5.

[3] Susan Fraiman. *Extreme Domesticity: A View from the Margins*. New York : Columbia University Press, 2017, p. 1.

[4] Susan Fraiman. « The Domestic Novel. » *The Oxford History of the Novel in English: Volume 3: The Nineteenth-Century Novel 1820-1880.* Éds. John Kucich et Jenny Bourne Taylor. Oxford : Oxford University Press, 2011, p. 172.

[5] *Ibid*., p. 170. Nous traduisons.

[6] *Ibid*. p. 171. Nous traduisons. Le texte original propose « good girl/bad girl dichotomy ».

domestique du XIX^{ème} siècle s'engage dans des débats publics contemporains. Pendant l'entre-deux guerres, une conjonction de facteurs font du foyer le centre de l'attention collective, ainsi que l'expliquent Chiara Briganti et Kathy Mezei dans *Domestic Modernism, The Interwar Novel and E.H. Young* :

> A number of converging factors contributed to the proliferation of the interwar domestic novel: the post-war reification of the home, domestic values and Englishness; the campaign of 'homes fit for heroes'; the mass-production, advertising and consumption of domestic goods [...]. [T]he interwar period […] experienced a domestication, feminization and privatization of society.[1]

Cette « privatisation » de la société se manifeste en littérature par un nouvel essor du roman domestique, publié en format de poche, une nouveauté des éditions Penguin qui font la part belle aux romancières. Ainsi, en Grande-Bretagne, « women novelists in the interwar years became increasingly preoccupied with what Nicola Humble has called 'imagining the home'. »[2] Si le contexte des romans du corpus est bien différent de celui des années de l'entre-deux guerres, il est possible de relever des similitudes. Le phénomène « d'instabilité » résultant de la Première Guerre mondiale présente des caractéristiques semblables à la migration, qui engendre une perte de repères et une difficulté à s'ancrer dans un nouveau pays. De même que la thématique du « retour chez soi » était mise en avant dans les années 1920, elle est un motif prépondérant dans l'écriture de la migration dont tout l'enjeu est de fonder un nouveau foyer ailleurs. Mais surtout, ce sont certaines spécificités du roman domestique lui-même qui trouvent un écho dans certains ouvrages du corpus. Grâce à une attention « réaliste » portée sur « le détail et le quotidien », les romans domestiques du XIX^{ème} et début du XX^{ème} siècles dressent le portrait de la vie courante au sein d'une communauté délimitée (« a contained community (house, village, urban parish, suburb) »[3]). Avec l'émergence du féminisme, les thèmes de la soumission et de la renonciation des femmes à une vie active sont remis en question et le roman domestique est progressivement envahi par une « sensation croissante de claustrophobie »[4], comme en témoignent déjà les ouvrages d'Edith Wharton. Le mariage, qui jusque-là constituait la résolution de l'intrigue (Briganti et Mezei citent les romans d'Ann Radcliffe) devient soumis à caution, et les autrices de

[1] Chiara Briganti et Kathy Mezei. *Domestic Modernism, The Interwar Novel and E.H. Young*. New York : Routledge, 2006, p. 2.
[2] *Ibid*., p. 4.
[3] *Ibid*., p. 17.
[4] *Ibid*. Nous traduisons.

Domestic Modernism prennent en particulier l'exemple de *Howards End* (1910) d'E.M. Forster[1], dont *On Beauty* de Zadie Smith est une réécriture.

Au regard de cette conception et de celle de Susan Fraiman, il apparaît que quelques romans du corpus peuvent être rapprochés du genre[2] du roman domestique sans pour autant y être assimilés. C'est le cas de *Brick Lane*, marqué par une attention minutieuse aux détails du quotidien, et, dans une moindre mesure, de *The Namesake* et *On Beauty*. Toutefois, contrairement au roman domestique qui « imagine le foyer » et, selon Fraiman, associe « l'esthétique domestique » à ce qu'elle décrit comme « an atmosphere of wholesomess, a feeling of hominess »[3], les œuvres étudiées ici s'attachent précisément à souligner l'absence de toute atmosphère saine et chaleureuse. En outre, la réécriture transculturelle du roman domestique, au lieu de définir la classe moyenne comme dans les ouvrages du XIX^{ème} siècle, a pour centre d'intérêt premier les relations entre les cultures et les groupes raciaux, et tente de faire sens de la position et du sentiment d'appartenance des personnages transculturels dans les sociétés occidentales. Enfin, Briganti et Mezei établissent un parallèle plus fondamental entre le foyer et le roman qui semblent fonctionner selon des principes similaires :

> Both novel and house are dwelling places and spaces whose deep structures demonstrate anatomical, psychological and descriptive equivalences […]. And so, just as the novel is itself a domestic space housing characters and plots in a time-space alliance, domestic spaces exist as 'fictional constructs … stories the telling of which has the power to create the 'we' who are engaged in telling them' (Bammer: ix). […] As Angelika Bammer suggests, home (and from our point of view, the novel) 'might be thought of as an enacted space within which we try and play out roles and relationships of both belonging and foreignness' (ix).[4]

Retournant la question que pose Homi Bhabha dans « The World and the Home » (« Must the novel be a house? »[5]), les deux chercheuses soulignent les similitudes entre le foyer et le roman, tous deux construits comme des espaces qui permettent de clarifier les sentiments d'appartenance ou d'aliénation et qui, en tant qu'élaborations fictives, donnent le pouvoir de « créer un 'nous' », selon les termes d'Angelika Bammer[6].

La section qui suit propose par conséquent d'analyser la réécriture transculturelle du roman domestique. Le premier motif propre à ce genre et qui est saillant dans les œuvres du

---

[1] *Ibid*., p. 18.

[2] Par commodité, nous utiliserons le terme « genre » pour qualifier le roman domestique mais il participe sans doute davantage d'un « sous-genre ».

[3] Fraiman. « The Domestic Novel. » *Op. cit.*, p. 173.

[4] Briganti et Mezei. *Domestic Modernism. Op. cit.*, p. 18.

[5] Bhabha. « The World and the Home. » *Op. cit.*, p. 142.

[6] Angelika Bammer. « Editorial: The Question of "Home". » *New Formations* 17 (été 1992) : ix.

corpus est celui de l'enfermement, que nous étudierons pour tenter de comprendre pourquoi le foyer perd sa dimension intime et confortable dans le roman transculturel. Nous analyserons ensuite comment l'ancrage au sein du foyer, dans le roman transculturel, subvertit certaines des conventions génériques du roman domestique, très souvent écrit par et pour des femmes. Enfin, la notion de « unhomely homes » développée par Homi Bhabha nous aidera à analyser la manifestation de l'altérité au sein même des foyers.

a) Invisibilisation, claustrophobie et enfermement

Le roman domestique britannique est porté par une volonté idéologique forte, comme l'explique Susan Fraiman :

> Domestic fiction doesn't simply represent middle-class life as it already exists but also actively works to produce it as a cultural ideal. Formulated by conduct books as well as novels, in concert with texts ranging from the religious to the scientific, this ideal binds middle-class respectability to notions about proper masculinity and femininity: productivity and professionalism for men, well-regulated domesticity for women.[1]

Évoluant parallèlement aux combats sociétaux, le genre fait écho, dès le début du vingtième siècle, aux luttes féministes en représentant l'insatisfaction des personnages féminins face à la vie limitée et très codifiée qui leur est offerte. Chez Edith Wharton, des personnages comme Lily Bart dans *The House of Mirth* (1905) naviguent dans une société aristocratique où leur seule possibilité d'ascension sociale réside dans le mariage, et leur seule occupation dans les mondanités et la vie domestique (aussi confortable et luxueuse soit-elle). Lily Bart paye de sa vie ses hésitations pour trouver le meilleur mari, symbole de l'enfermement ultime auquel sont condamnées les femmes à cette époque. Susan Fraiman rappelle que dans les années 1970, le mouvement de libération des femmes a tourné en ridicule la figure de l'ange dans la maison, que Virginia Woolf affirmait avoir tuée dès 1931[2], et qui est désormais considérée comme « une fiction patriarcale oppressive »[3]. Certains romans du corpus s'inscrivent dans l'héritage du roman domestique, tant par leur focalisation sur le quotidien de la vie des migrant·e·s, que par l'intérêt qu'ils portent aux effets de ce quotidien : enfermement, invisibilisation et claustrophobie assaillent certains personnages des romans, qui évoluent presque exclusivement dans leur milieu domestique. Dans son étude, Fraiman insiste sur le fait que le cadre domestique, la mise en scène de personnages ordinaires et les intrigues

[1] Fraiman. « The Domestic Novel. » *Op. cit.*, p. 170.

[2] Dans un discours prononcé en 1931 pour la London National Society for Women's Service, Virginia Woolf confesse son agacement envers cette figure angélique et docile et déclare : « It was she who bothered me and wasted my time and so tormented me that at last I killed her. » (Virginia Woolf. *Women and Writing.* 1931. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1979, p. 58)

[3] Fraiman. *Extreme Domesticity. Op. cit.*, p. 2. Nous traduisons.

amoureuses ne suffisent pas à définir le roman domestique ; encore faut-il s'interroger sur les effets de ces éléments sur le développement des protagonistes et la manière dont ils sont déployés[1]. Ces considérations conduisent à s'interroger sur la fonction narrative des logements dans les ouvrages du corpus. Comment le foyer est-il représenté dans ces romans transculturels ? Comment le concept de transculturalisme transforme-t-il la notion de « home » ? Comment comprendre le motif de l'enfermement dans un cadre transculturel qui devrait plutôt être marqué par l'ouverture ?

Le pays dans lequel vivent les personnages transculturels du corpus ne les accueille pas ouvertement et ce faisant, leur refuse la possibilité de faire de ce pays un nouveau lieu d'appartenance. Les foyers pourraient offrir un refuge plus sûr, puisque, comme Tuan le rappelle, en tant que lieu familier, ils dégagent une dimension affective. Or les foyers dépeints dans les ouvrages du corpus ne sont pas toujours rassurants ou chaleureux. Alors que certains romans se déroulent presque exclusivement en intérieur, les foyers finissent par générer une sensation d'étouffement tant ils rendent visibles l'isolement et l'immobilité des personnages. Le cas le plus emblématique du corpus est celui de *Brick Lane*, dont l'intrigue se situe en grande majorité dans l'appartement oppressant de Chanu et Nazneen, encombré de meubles trop nombreux et d'éléments décoratifs : « There was a lot of furniture, more than Nazneen had seen in one room before. […] It made her proud. […] She had everything here. All these beautiful things. » (*BL* 20-21) Si dans les premiers temps, cet intérieur emplit Nazneen de fierté, il engendre bientôt une sensation de suffocation. Dans la chambre à coucher, une énorme armoire, décrite comme « monstrueuse » dès la première référence, provoque des cauchemars : « Sometimes she dreamed the wardrobe had fallen on her, crushing her on the mattress. Sometimes she dreamed she was locked inside it and hammered and hammered but nobody heard. » (*BL* 24) Ses mauvais rêves symbolisent très tôt dans le roman les motifs de l'étouffement (« crushing her on the mattress »), de l'enfermement (« she was locked inside it ») et de l'invisibilisation, que le rythme lancinant de la phrase et la rime en « -ered »/« heard » rendent encore plus frappante, isolant Nazneen dans son propre écho : « she […] hammered and hammered but nobody heard ». Dans *Brick Lane*, la vie se déroule derrière des rideaux qui ne laissent entrevoir que des ombres et des formes, « shapes and shadows » (*BL* 17).

De façon similaire, dans *NW*, l'appartement de Leah et Michel, couple bi-racial, est lui aussi dérobé à la vue : en rez-de-chaussée, il est agrémenté d'un petit jardin délimité par des

[1] Fraiman. « The Domestic Novel. » *Op. cit.*, p. 175.

clôtures, dont la description souligne dès l'incipit l'enfermement : « In a hammock, in the garden of a basement flat. Fenced in, on all sides. » (*NW* 3) L'anaphore de la préposition « in » et le chiasme (« *in* the garden… fenced *in* ») cloîtrent Leah dans un univers étroit dans lequel la chaleur (« Everyone knows it shouldn't be this hot » [*NW* 3]) ajoute à la sensation d'étouffement. La porte d'entrée, tout comme les rideaux dans *Brick Lane*, ne révèle que des formes floues : « In the textured glass, a body, blurred. » (*NW* 5) Alors que Michel, Français d'origine africaine, aspire à une vie meilleure, l'immobilité des trajectoires du couple est rendue manifeste par la localisation de ce logement social, situé à deux pas de celui dans lequel Leah a grandi : « Leah is as faithful in her allegiance to this two-mile square of the city as other people are to their families, or their countries. » (*NW* 6) Dans *The Namesake*, Ashima partage le même statut de femme d'immigré que Nazneen mais contrairement à celle-ci, elle ne se réjouit pas de son logement américain : « It is not at all what she had expected. […] The apartment is drafty during winter, and in summer, intolerably hot. The thick glass windowpanes are covered by dreary dark brown curtains. There are even roaches in the bathroom […]. » (*N* 30) La couleur brune des rideaux évoque celle du canapé de Chanu et Nazneen, « the colour of dried cow dung » (*BL* 20), invitant l'image des excréments qui s'amoncellent au dehors jusque dans l'intérieur du foyer. Tout comme dans *Brick Lane* où la chaleur est un motif récurrent, et dans *NW* qui débute pendant une canicule, la chaleur, qui rend l'appartement d'Ashima intolérable, met en relief le caractère irrespirable de ces foyers.

L'appartement de Bummi dans *Girl, Woman, Other* fait figure d'exception. S'il est lui aussi menacé par les excréments (on se rappellera l'ascenseur qui sent l'urine) et se situe dans une tour délabrée et lugubre, l'intérieur est un véritable cocon, où Bummi et sa fille partagent des moments heureux, « jostled up against each other while commenting raucously on whatever Nollywood DVD » (*GWO* 156). L'intimité de la mère et de la fille n'est menacée que lorsque Carole annonce vouloir épouser un Britannique, mais cette crise ne dure pas et le mari de Carole s'attache à Bummi et à la culture nigérianne qu'elle partage avec lui : « he was full of good cheer, not snootily side-glancing her humble home, he said how cosy it was / […] Freddy likes to watch Nollywood movies with her, jokes he's an honorary Nigerian and he *simply adores* her food » (*GWO* 185). La voix narrative dépeint un lieu douillet et confortable, bien que modeste. Si la répétition des mêmes adjectifs au début et à la fin du chapitre (« their cosy little flat » [*GWO* 150]) pourrait suggérer une forme d'immobilisme, cette impression est démentie par l'installation de Bummi et son deuxième mari dans une maison avec jardin.

L'exemple de Bummi, qui laisse entrevoir la possibilité d'un ancrage heureux dans le foyer, reste marginal dans le corpus et les autres appartements apparaissent comme des « logements » plutôt que comme des « foyers » ou « homes ». La position transculturelle des personnages migrants engendre un premier résultat paradoxal, qui est l'enfermement. Au lieu d'amener à une ouverture sur le nouveau pays, l'inconfort de la situation de transculturalité à l'extérieur du domicile engendre isolement et repli sur la sphère domestique. Néanmoins, au lieu de fournir le refuge attendu, le foyer rétrécit l'environnement des personnages dans une atmosphère claustrophobe. Cette représentation des foyers, héritée du genre du roman domestique, met en avant la transformation du foyer dans un contexte transculturel. La réécriture transculturelle révèle finalement une perte du sentiment d'être chez soi, à l'intérieur comme à l'extérieur du foyer.

b) Ancrage culturel au sein des foyers

Pour Françoise Kral, la fascination de l'un des personnages de *Brick Lane* pour les boules à neige symbolise l'enfermement : « The snowglobe […] represents a closed-in world, isolated and out of reach, surrounded by glass, or rather plastic, as in a showcase. »[1] Elle interprète cette représentation très stéréotypée des lieux, « frozen in time », comme un désir d'immutabilité qui serait partagé par les personnages et traduirait leur désir de stabilité et leur besoin d'ancrage solide[2]. Ceux-ci sont manifestés dans les romans par une recréation, au sein des foyers, de la culture des personnages migrants, qui constitue leur ancrage culturel. La focalisation sur les détails de la vie quotidienne donne à voir la culture de ces personnages et confère une dimension transculturelle aux romans situés dans un espace occidental, autant qu'elle permet de renouveller le genre du roman domestique. Cette sous-section tâchera en effet de montrer comment la réécriture transculturelle des détails du quotidien subvertit les conventions du genre du roman domestique, dans les deux sens du mot « genre ».

Dans *Homing the Metropole*, Lucinda Newns explique dans une analyse sur les représentations du foyer dans *Brick Lane* que le « homing desire » qu'évoque Avtar Brah[3] peut signifier deux choses : « It is the desire to return to a geographically distant place and culture, but also evokes the notion of "homing" as the impulse to establish familiar

[1] Françoise Kral. « Shaky Grounds and New Territorialities in *Brick Lane* and *The Namesake*. » *Journal of Postcolonial Writing* 42.1 (2007) : 67.
[2] *Ibid*., p. 69.
[3] Brah. *Cartographies of Diaspora*. *Op. cit.*, p. 177.

territory »[1]. La focalisation des romans sur les actions ordinaires de la vie quotidienne met en lumière ce désir qui se manifeste par la recréation du familier. Ceci est particulièrement visible dans l'incipit de *The Namesake*, qui présente Ashima, enceinte, affairée dans sa cuisine à préparer un goûter typiquement indien avec des ingrédients américains :

> On a sticky August evening two weeks before her due date, Ashima Ganguli stands in the kitchen of a Central Square apartment, combining Rice Krispies and Planters peanuts and chopped red onion in a bowl. She adds salt, lemon juice, thin slices of green chili pepper, wishing there were mustard oil to pour into the mix. Ashima has been consuming this concoction through her pregnancy, a humble approximation of the snack sold for pennies on Calcutta sidewalks […]. Even now that there is barely space inside her, it is the one thing she craves. Tasting from a cupped palm, she frowns; as usual, there's something missing. (*N* 1)

Le lieu et le moment sont précisément mentionnés, inscrivant le roman dans un contexte à la fois réaliste et domestique. La voix narrative énumère les ingrédients qui, mélangés, sont censés se rapprocher des en-cas vendus sur les trottoirs de Calcultta. L'usage de produits de marque américaine, identifiés par des majuscules, pour préparer une collation indienne, aboutit à un résultat similaire mais inexplicablement différent, un mélange hybride, ni indien, ni américain, qui symbolise la dimension transculturelle de la position d'Ashima et du roman. En outre, pour Ashima, ce mélange est marqué par une absence, ce que la formulation inhabituelle « there is something missing » souligne[2]. En effet, ce segment indique la présence (« there is ») d'une absence (« missing »), une absence qui reste indéfinissable (« something »), ce qui suggère l'aspect élusif du foyer originel que la jeune femme essaie de ramener à elle par le biais de la nourriture.

Deleuze et Guattari expliquent que la territorialisation est un « acte qui affecte les milieux »[3]. Pour les personnages migrants, la territorialisation passe par la recréation d'éléments culturels qui leur sont propres, ce qui leur permet d'« affecter le milieu » dans lequel ils vivent en lui donnant une dimension qui, à défaut d'être identique à leur culture d'origine, devient transculturelle. Ainsi, les romans du corpus qui présentent des personnages migrants ou d'origine étrangère font de la cuisine un point d'ancrage puissant. Si la représentation des foyers a un rôle particulièrement important pour faire comprendre le sens du « déplacement » (« displacement »), de la « délocalisation » (« dislocation ») et de la recréation d'un foyer dans un ailleurs hostile, la cuisine est l'un des endroits où la culture d'origine se manifeste le plus et offre le plus grand réconfort. Dans *Girl, Woman, Other*,

---

[1] Lucinda Newns. *Domestic Intersections in Contemporary Migration Fiction: Homing the Metropole.* New York : Routledge, 2020, p. 79.

[2] On attendrait plutôt « something is missing ».

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 386.

Bummi prend comme un affront le fait que sa fille refuse de manger son porridge d'igname après qu'elle a intégré Oxford : « [she] began to say it was as inedible as warm cement » (*GWO* 152). Le comparatif d'égalité d'un produit comestible avec du ciment suggère l'immobilité : un élément culturel bien vivant pour Bummi (qu'elle trouve « délicieux ») devient une forme figée qui empêche toute transformation. Pour remémorer à Carole son identité nigériane, Bummi se lance dans un monologue où elle compare les modes de consommation des Britanniques à ceux des populations immigrées et fustige des expressions selon elle dénuées de sens dans les recettes anglaises : « what is a 'scattering'? tell me now? or 'a generous pinch'? is it a pound or a kilo? » (*GWO* 157). La comparaison des cultures s'opère au niveau des habitudes alimentaires et des pratiques d'achat (dans quels lieux, à quels prix), et Bummi affirme sa fierté de faire son marché dans des magasins au bon rapport qualité prix, « good-quality money-saving immigrant shops » (*GWO* 157-158), au lieu des magasins huppés où tout est plus cher (« waste their money in expensive supermarkets on overpriced goods in fancy packaging » [*GWO* 157]). L'emploi des adjectifs composés « good-quality money-saving » met en évidence le côté pragmatique avec lequel Bummi prend ses décisions et c'est par son insistance sur la dimension quotidienne et matérielle de sa vie d'immigrée qu'elle réaffirme son identité nigériane. En mentionnant les décisions pratiques prises par son personnage dans la vie de tous les jours, Evaristo montre que la position transculturelle entraîne la nécessité de s'adapter pour se sentir chez soi au quotidien, dans un pays étranger, et met en avant le rôle de la cuisine dans ce processus.

Pour Shirley et son mari Lennox, Britanniques d'origine jamaïcaine, la cuisine est également ce qui leur permet de voyager, non pour recréer le connu mais pour découvrir l'inconnu : « Lennox chops coriander stalks and sprinkles them on top of their steaming plates, tries out a different international dish most nights, which is the only travelling they can afford while saving for a mortgage / they've journeyed through the Mediterranean and the Middle East, and recently leapfrogged over to South East Asia » (*GWO* 229). Un glissement sémantique s'opère ici, de l'action de hacher et saupoudrer de la coriandre à celle de « voyager » (« journey », « leapfrog »), le mot « leapfrog » évoquant la facilité d'accès, grâce à la cuisine, à des régions du monde géographiquement éloignées. Dans ce foyer britannique, la cuisine est donc une ouverture sur le monde, à l'inverse des foyers des populations immigrées pour qui elle est une forme de retour à une familiarité rassurante. Nazneen, dans *Brick Lane*, ne cuisine que des plats bengalis pour son mari, de même qu'Ashima, même après plus de trente ans de vie aux États-Unis. Dans *The Power to Choose*, la sociologue Naila Kabeer analyse la participation des femmes bangladaises à la vie domestique et ce que

cela révèle des normes de genre. Contrairement à ce qu'une lecture dictée par un regard occidentalisé pourrait laisser croire, la recréation, par ces femmes, de la culture à l'intérieur du foyer n'est pas le signe d'une soumission mais d'un choix actif : « an active reassertion of [the Bangladeshi community] identity, an act of choice in the face of particular constraints, rather than passive conformity with past traditions. »[1] L'ancrage de la culture d'origine dans les foyers de familles immigrées non seulement protège leur identité mais permet également aux femmes de s'attribuer un rôle défini dans un contexte parfois inquiétant.

Dans *The Namesake*, la cuisine est à la fois une source de réconfort pour les personnages indiens ou d'origine indienne et une occasion de se rassembler. Ashoke et Ashima, les parents de Gogol, le personnage principal, recréent autour d'eux une communauté bengalaise dont la cuisine est l'un des éléments centraux : « The wives, homesick and bewildered, turn to Ashima for recipes and advice, and she tells them about the carp that's sold in Chinatown, that it's possible to make halwa from Cream of Wheat. » (*N* 38) Dans ses réponses, Ashima transmet des conseils et des idées qui révèlent son adaptation transculturelle, sa capacité à s'ouvrir pour trouver ailleurs (dans Chinatown par exemple) les ingrédients qui lui permettront de reproduire des plats indiens. Six mois après la naissance de Gogol, les Ganguli organisent une cérémonie importante pour les Bengalis, qui marque la première fois où le bébé consomme de la nourriture solide, et les parents de Gogol partagent ce moment avec leur nouvelle communauté bengalie :

> By February, when Gogol is six months old, Ashima and Ashoke know enough people to entertain on a proper scale. The occasion: Gogol's annaprasan, his rice ceremony. There is no baptism for Bengali babies, no ritualistic naming in the eyes of God. Instead, the first formal ceremony of their lives centers around the consumption of solid food. (*N* 38)

L'occasion qui rassemble leurs ami·e·s est syntaxiquement mise en avant avec une phrase nominale, dans laquelle le mot bengali vient en premier. La traduction en anglais, « his rice ceremony », souligne l'importance de ce moment, que la voix narrative compare à un baptême ; au contraire, quelques lignes plus haut, Lahiri ne propose pas de traduction pour « halwa », laissant son lectorat qui ne connaîtrait pas le mot libre de faire une recherche.

Dans *Cartographies of Diaspora*, Avtar Brah distingue deux aspects dans le concept de « home » : « On the one hand, 'home' is a mythic place of desire in the diasporic imagination. In that sense, it is a place of no return, even if it is possible to visit the geographical territory that is seen as 'the place of origin'. On the other hand, home is also the lived experience of a

[1] Naila Kabeer. *The Power to Choose: Bangladeshi Women and Labor Market Decisions in London and Dhaka*. Londres : Verso, 2000, p. 362.

locality. »[1] La recherche, par les épouses indiennes, d'ingrédients qui pourront les aider à reproduire des plats de leur pays symbolise cet endroit mythique caractérisé par un désir de retour, tandis que la variété des produits avec lesquels Ashima adapte sa cuisine témoigne d'une expérience sensorielle vécue localement : la crème de blé (« Cream of Wheat ») remplace le beurre clarifié dans la recette du halwa, le meilleur poisson se trouve dans les quartiers chinois, les Rice Krispies servent à préparer un goûter indien... La focalisation de l'écriture sur ces éléments du quotidien participe à la réécriture transculturelle du roman domestique et met en avant la dimension transculturelle de la vie quotidienne des personnages immigrés.

En outre, les cuisines fournissent souvent le décor aux épisodes les plus intenses des récits. C'est dans la cuisine que, dans *Girl, Woman, Other*, Bummi et Carole se disputent puis se réconcilient, et que Shirley et Lennox « voyagent » (*GWO*) grâce à des plats exotiques. C'est dans sa cuisine qu'Ashima Ganguli (*N*) apprend la mort soudaine de son mari : « Ashima sits at the kitchen table on Pemberton Road, addressing Christmas cards. A cup of Lipton tea grows slowly cold in her hand. » (*N* 159) Ici encore, Lahiri montre subtilement les traces d'un quotidien transculturel. Ashima prépare des cartes pour Noël, une fête que les Ganguli n'ont commencé à célébrer que pour faire plaisir à leurs enfants, éduqués en Amérique, tout en sirotant un thé Lipton, boisson originellement indienne mais ici d'une marque britannique connue dans le monde entier. Enfin, c'est également dans sa cuisine que Nazneen, dans *Brick Lane*, a une révélation qui va transformer son attitude passive : « In her frustration, she forgot that she was in the middle of chopping chillies and rubbed her eyes. Immediately a sensational pain exploded in her eyeball. […] The burn was fierce and it unleashed in her an equal ferocity. Suddenly her entire being lit up with anger. *I will decide what to do. I will say what happens to me.* » (*BL* 405) En pleine préparation d'un plat pour ses filles, elle est aveuglée de douleur et paradoxalement, c'est ce qui lui permet de changer sa vision. Autre paradoxe, c'est la brûlure d'un ingrédient utilisé pour un plat indien, les piments, qui la pousse à rejeter un aspect de son éducation musulmane traditionnelle, qui la contraignait à accepter sans broncher ce que la vie lui apportait. À partir de ce moment, Nazneen osera s'affirmer davantage face aux autres et prendre des décisions inattendues, comme celle de rester vivre à Londres avec ses filles au lieu de suivre son mari au Bangladesh.

[1] Brah. *Cartographies of Diaspora*. *Op. cit.*, p. 188-189.

Néanmoins, les exemples d'Ashima, Bummi et Nazneen, qui affirment progressivement leur identité transculturelle et prennent une place qui leur est propre dans leur environnement, laissent entrevoir une forme de subversion des conventions du roman domestique, traditionnellement écrit par des femmes et pour des femmes, comme l'indique Emily Rena-Dozier :

> Through this separation of sphere, the domestic *novel*, both at the level of plot and the level of narration, comes to be considered a feminine genre by nineteenth-century literary critics and historians. Writers set the domestic novel in the sphere of women (the home) and wrote narration from a feminine point of view (narratorial omniscience was linked with women's "tact of perception" and constrained area of observation). Most importantly, the domestic novel was usually written by women.[1]

Bien que contemporains, certains romans du corpus s'inscrivent dans une sphère domestique qui s'avère majoritairement féminine, tels *The Namesake* ou *Brick Lane,* où Ashima et Nazneen, respectivement, sont les seules à s'occuper des tâches ménagères et à s'atteler à la préparation des repas, toujours décrits très précisément. L'ancrage de leur foyer dans des pratiques culturelles qui leur sont familières aide ces personnages à s'adapter à une vie à l'étranger souvent austère et inquiétante, mais telle n'est pas sa seule fonction. En effet, la recréation d'un culturel familier au sein du foyer, si elle est mise en œuvre par des femmes, n'a pas d'incidence que sur les femmes mais sur toute la communauté. Dans *Gender and Nation*, Nira Yuval-Davis souligne en effet que les femmes assument davantage que les hommes la responsabilité de représenter l'identité culturelle de leur groupe : « [women] are constructed as the symbolic bearers of the collectivity's identity and honour, both personally and collectively. »[2] Les femmes constituent même un modèle : « [w]omen, in their 'proper' behaviour, their 'proper' clothing, embody the line which signifies the collectivity's boundaries. »[3] Sanjukta Dasgupta établit le même constat dans un article sur le rapport au chez-soi d'autrices américaines d'origine bengalie :

> Middle-class educated Indian women abroad, mostly married to upwardly mobile men, were regarded as the repository of desi culture, the preserver or conservator of tradition learnt from mothers and daughters back home. While men and children in a family were identified with progress, women were supposed to be conserving the value system imported from home.[4]

---

[1] Emily Rena-Dozier. « Re-engendering the Domestic Novel in 'David Copperfield'. » *Studies in English Literature, 1500-1900* 50.4 (automne 2010) : 811-829.

[2] Nira Yuval-Davis. *Gender and Nation*. 1997. Londres : SAGE, 2008, p. 45.

[3] *Ibid*., p. 46.

[4] Sanjukta Dasgupta. « Locating 'Home' in a Liminal Space: Longing and Belonging in the Fiction of 'Bengali' American Women Writers. » *Interpreting Homes in South Asian Literature*. Éds. Malashri Lal et Sukrita Paul Kumar. Delhi : Pearson India, 2007, p. 78.

Cette dimension apparaît par exemple chez des personnages comme Nazneen et Ashima, dont l'identité culturelle résiste à l'influence occidentale.

Dans *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*, la géographe féministe Gillian Rose explique que le foyer est souvent construit comme féminin par les géographes humanistes, que Rose qualifie de masculinistes :

> Humanistic work also idealizes place as home. Its home/place is not one that many feminists would recognize, though: it is conflict-free, caring, nurturing […]. I suggest […] that the persistent references to the home signify a feminization of place. Place is represented as Woman […].[1]

Pour Rose, cette conception du foyer comme essentiellement féminin en fait un refuge pour les hommes et les maintient dans l'ignorance de la manière dont celui-ci est perçu et vécu par les femmes : « [humanistic geography] assumes that its understandings are exhaustive and objective. »[2] Dans *Brick Lane*, Chanu ne s'aperçoit pas des gestes de rébellion de son épouse Nazneen qui manifeste son insatisfaction par des « petites insurrections » (*BL* 63, nous traduisons) telles que pimenter un plat à l'excès, remettre des chaussettes sales dans leur tiroir ou mélanger les documents administratifs, autant de tâches du quotidien qui, lorsqu'elles sont bien faites, contribuent à rendre la maison propre et ordonnée. Dans *The Namesake*, Ashima cuisine des plats traditionnels, respecte certains rituels, et relit fréquemment les lettres de sa famille pour (se) créer un foyer qui soit le plus familier possible, mais son insatisfaction prend parfois le dessus : « 'I'm saying hurry up and finish your degree.' And then, impulsively, admitting it for the first time: 'I'm saying I don't want to raise Gogol alone in this country. It's not right. I want to go back.' » (*N* 33) Aunty Uju, dans *Americanah*, souffre également de conditions de vie insatisfaisantes et se plaint de l'attitude de son deuxième mari à Ifemelu : « 'All he wants is for me to hand over my salary to him and cook peppered gizzard for him on Saturdays while he watches European League on satellite.' » (*A* 217-218) La répétition des pronoms « he » et « him » sature la phrase et évoque l'attitude du mari qui, oublieux des besoins de son épouse, exige que tout soit organisé selon ses désirs.

Ces foyers sont donc surtout accueillants pour les hommes qui retrouvent à l'intérieur du logement une atmosphère familière, un goût de leur pays d'origine, qui compense la marginalisation qu'ils subissent à l'extérieur. Comme Chanu qui ne parvient jamais à obtenir une promotion, le mari d'Uju se voit refuser ses demandes de crédit et réclame en échange le salaire de sa femme : « 'Why should I give him my salary? Did he pay my fees in medical

[1] Gillian Rose. *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge.* Cambridge : Polity Press, 1993, p. 100.
[2] *Ibid*.

school? He wants to start a business but they won't give him a loan' » (*A* 218). Se sentant impuissant à l'extérieur de son foyer, le mari d'Uju reproduit des habitudes et des principes de vie à deux traditionnels au Nigéria. La représentation du foyer comme refuge féminin, « place as Woman » selon les mots de Gillian Rose, est également visible dans *Brick Lane*, où Karim, le jeune amant de Nazneen, en vient à l'idéaliser pour ce qu'elle représente : « How did Karim see her? The real thing, he said. She was his real thing. A Bengali wife. A Bengali mother. An idea of home. An idea of himself that he found in her. » (*BL* 454) Alors que Karim traverse une crise identitaire qui l'amène à se radicaliser, il réifie Nazneen, ce que le texte rend visible par la répétition du mot « thing » dont l'imprécision témoigne de la chimère après laquelle le jeune homme court. La répétition de l'adjectif « Bengali » confirme quant à elle la responsabilité qui incombe aux femmes, « symbolic bearers of the collectivity's identity and honour »[1]. Bien qu'il soit plus jeune et né en Grande-Bretagne, Karim ressemble sur ce point à Chanu qui, au début du roman, se félicitait d'avoir fait un bon mariage : « 'an unspoilt girl. From the village' » (*BL* 22), « 'All things considered, I am satisfied.' » déclare-t-il avant d'ajouter : « 'What's more, she's a good worker. Cleaning and cooking and all that.' » (*BL* 23) Les deux hommes évaluent les qualités de Nazneen à l'aune du confort qu'elle peut leur apporter en termes d'aide ménagère et de reproduction[2], et ces qualités font de Nazneen une représentation d'un foyer idéal, « [a]n idea of home ».

Ces quelques exemples suggèrent que ces romans, s'ils reprennent certains codes du roman domestique, en subvertissent le genre (« gender ») car ils révèlent au lectorat que le travail domestique, surtout pour les femmes immigrées, consiste avant toute chose à reproduire certaines spécificités du pays d'origine (« homeland ») à l'intérieur du foyer, presque au seul bénéfice des hommes. En effet, aucune d'entre elles ne s'épanouit véritablement à l'intérieur du foyer qui ne possède pas, pour elles, les qualités d'un refuge. Bien au contraire, il s'avère souvent que l'altérité se manifeste à l'intérieur du foyer, le rendant encore moins accueillant.

c) L'altérité au sein des foyers : « unhomely homes »

Les romans du corpus relatent la vie de tous les jours dans des foyers transculturels et cet intérêt pour le quotidien met en lumière des moments de tension plus ou moins élevée entre les membres d'une même famille qui ne baignent pas toujours dans la même culture.

[1] Yuval-Davis. *Gender and Nation. Op. cit.*, p. 45.

[2] Karim idéalise son statut de « mère bengalie » et Chanu commente également la largeur de ses hanches : « Hips are a bit narrow but wide enough, I think, to carry children. » (*BL* 23)

Pour Mikhaïl Epstein, le transculturalisme représente un progrès « au-delà de la culture » car il permet de « rendre les humains libres des déterminations de la culture elle-même »[1]. Francesco Fistetti note quant à lui que « le concept de transculturalité n'indique pas seulement que l'on établit des relations avec l'autre, mais aussi que l'on adopte envers lui une 'attitude d'acceptation empathique', au sens de Carl Rogers. »[2] Ces définitions du transculturalisme laissent à penser qu'il serait plus facile de communiquer, d'échanger, de se comprendre, dans un contexte transculturel, qui est caractérisé par la liberté et l'écoute. Pourtant, les romans du corpus tendent à montrer que le transculturalisme dans les foyers ne facilite pas nécessairement les échanges et la compréhension. Au contraire, nombreux sont les exemples de tensions raciales, d'incompréhensions, voire même de conflits, d'où découle une forme littérale de « unhomely », c'est-à-dire un « familier inquiétant », où le sens de la famille se perd, où le foyer n'est plus un « home ». Dans *Culture and Imperialism*, Edward Said explique qu'en Grande-Bretagne, le roman s'est fait « la voix intellectuelle » de la société britannique, en délimitant un lieu d'appartenance (« home ») qui s'inscrit en tension avec l'étranger (« abroad »)[3]. Le « home » est ce lieu rassurant face à l'inconnu, mais lorsque l'étranger s'invite dans le foyer, les frontières se brouillent et avec lui, le sentiment d'être chez soi.

Dans les romans du corpus, les mésententes sont souvent générationnelles quand l'ancrage culturel d'origine crée une tension avec la culture du pays d'accueil. La plupart du temps, ces frictions se cristallisent autour de la cuisine ou de la langue. Dans *The Namesake*, où la cuisine offre le réconfort de l'ancrage culturel, les parents de Gogol tentent de s'adapter aux envies et aux goûts américains de leurs enfants : « In the supermarket they let Gogol fill the cart with items that he and Sonia, but not they, consume […]. At his insistence, she concedes and makes him an American dinner once a week as a treat […]. » (*N* 65) La séparation des sujets par des virgules « he and Sonia, but not they, » souligne la fragmentation qui se crée dans la famille, à travers les choix alimentaires. Si la cuisine devient transculturelle par l'intermédiaire des enfants, il n'en reste pas moins que les parents ressentent une forme de malaise face à la maîtrise linguistique de leur progéniture : « For when Ashima and Ashoke close their eyes it never fails to unsettle them, that their children sound just like Americans, expertly conversing in a language that still at times confounds

[1] Ellen E. Berry et Mikhail N. Epstein. *Transcultural Experiments, Russian and American Models of Creative Communication.* Londres : Macmillan, 1999, p. 25. Nous traduisons.

[2] Francesco Fistetti. « Multiculturalisme, interculturalité, transculturalité (B. Barry, S. Benhabib etc.). » *Théories du multiculturalisme. Un parcours entre philosophie et sciences sociales.* Éd. Francesco Fistetti. Paris : La Découverte, 2009, p. 132.

[3] Edward Said. *Culture and Imperialism*. New York : Vintage Books, 1993, p. 72.

them, in accents that they are accustomed not to trust. » (*N* 65) Ici, l'inquiétant familier se cristallise autour du langage, qui représente un outil de pouvoir, comme le suggère le fait que les Ganguli n'ont pas confiance en cet accent. L'entendre chez leurs enfants crée une forme de dissonance que l'expression « d'inquiétant familier » illustre parfaitement. Aux idées d'ouverture et de liberté que devrait véhiculer le transculturalisme, Lahiri oppose une crise de confiance et un sentiment de malaise.

Dans *Brick Lane*, des querelles au sujet de la langue surgissent régulièrement entre Chanu et ses enfants, car celui-ci leur interdit de parler anglais à la maison : « '*We* are not allowed to speak English in this house', said Shahana, transgressing at top volume. / There was always this tension between them. »[1] (*BL* 193) La jeune fille s'inscrit dans une telle opposition à son père qui lui impose de longues leçons sur la culture bengalaise que lorsque celui-ci fait une erreur en anglais, elle le corrige, triomphante : « 'What is the wrong with you?' shouted Chanu, speaking in English. 'Do you mean,' said Shahana, ' "What is wrong with you?" ' She blew at her fringe. 'Not "the wrong".' » (*BL* 201) Inversement, dans *Americanah*, la tante d'Ifemelu, Nigériane réfugiée aux États-Unis où elle élève son fils, recourt à l'igbo pour menacer ce dernier : « The last time Ifemelu visited, Aunty Uju told him, 'I will send you back to Nigeria if you do that again!' speaking Igbo as she did to him only when she was angry, and Ifemelu worried that it would become for him the language of strife. » (*A* 171) Le recours à l'igbo dans les moments de colère montre à quel point Uju se sent désarmée, comme si l'anglais manquait de puissance pour communiquer la gravité de la menace. Dans ces exemples de familles immigrées et bilingues, la question linguistique fait état, tout comme dans la société en général, d'un rapport de pouvoir implicite et insidieux. Louis-Jean Calvet explique en effet que la langue a été un outil idéologique lors de la colonisation, qui a permis de subordonner les autres peuples :

> D'un certain point de vue, la linguistique a été jusqu'à l'aube de notre siècle une manière de nier la langue des autres peuples, cette négation, avec d'autres, constituant le fondement idéologique de notre « supériorité », de la supériorité de l'Occident chrétien sur les peuples « exotiques » que nous allions asservir joyeusement. Le discours du « linguiste » sur les langues a ainsi préparé celui des politiciens annexionnistes, celui des théoriciens du colonialisme.[2]

Dans les romans du corpus, les tensions qui se manifestent autour de la question de l'usage de la langue et le sentiment d'aliénation des parents face à leurs enfants bilingues attestent d'une aliénation qui perdure, bien après la colonisation et la décolonisation. Henri Boyer estime que

[1] Shahana se révolte contre son père qui lui interdit de parler anglais alors qu'il vient d'écrire une phrase en anglais sur son nouvel ordinateur, d'où l'usage des italiques pour « we ».

[2] Louis-Jean Calvet. *Linguistique et colonialisme, Petit traité de glottophagie*. Paris : Payot, 1974, p. 10.

> la coexistence de deux ou plusieurs langues en un même lieu n'est jamais vraiment égalitaire et qu'il y a toujours « compétition » entre ces langues, compétition dont les modalités peuvent être plus ou moins violentes. Ce qui revient à considérer que la diglossie[1] n'est jamais « neutre », et que le conflit est inscrit au moins virtuellement dans toute pluralité linguistique communautaire.[2]

Si Boyer traite ici des conflits au sein de communautés, ses propos peuvent également s'appliquer aux tensions qui surgissent au sein des familles, que l'on peut considérer comme les plus petits noyaux d'une communauté. Aussi Chanu, qui rêve tant d'intégration au Royaume-Uni, se sent-il humilié par le fait que sa fille adolescente le corrige car ce faisant, elle souligne à la fois sa meilleure maîtrise d'une langue qui fut celle des colons, et le statut marginal de son père au sein de cette langue. Ainsi, l'altérité surgit à travers les enjeux linguistiques qui peuvent créer des dissensions entre les membres d'une même famille.

Dans *On Beauty*, Zadie Smith met en scène une discussion familiale autour de la langue mais celle-ci prend une allure tout à fait différente. La famille Belsey étant composée d'un père britannique blanc, d'une mère afro-américaine et de trois enfants métisses, l'usage de la langue anglaise ne comporte pas d'enjeux de pouvoir liés à la colonisation. Néanmoins, leurs univers culturels sont bien distincts les uns des autres ce qui peut mener à des incompréhensions comiques, comme lorsque le plus jeune fils, Levi, emploie le mot « street » comme adjectif, dans un sens qui échappe à son père : « 'Again, please?' said Howard. / 'Street, street,' bellowed Zora. 'It's like, "being street", knowing the street – in Levi's sad little world if you're a Negro you have some kind of mysterious holy communion with sidewalks and corners.' » (*OB* 63) Dans cette réponse pleine d'ironie, Zora prend au pied de la lettre le mot « street » et quelques instants plus tard, Howard s'interroge : « I wonder if I'm street…' mused Howard. […] '*No*.'/ […] 'Can't I be street?' / '*No*. Why you always have to make everything a joke? / 'I just want to be street.' » (*OB* 63) En tant que blanc et intellectuel, Howard ne peut espérer gagner le respect que son fils voue à celle et ceux qu'il perçoit comme des Afro-Américain·e·s « authentiques »[3]. Cet échange témoigne de la divergence entre les univers culturels du père et du fils, mais sur un ton qui reste léger et n'entraîne pas de tension autre que la mortification de Levi face aux pitreries de son père. Ainsi, dans la

[1] La diglossie est la « situation linguistique d'un groupe humain qui pratique au moins deux langues en leur accordant des statuts hiérarchiquement différents, notamment lorsque ces langues ou variétés linguistiques sont apparentées ou intercompréhensibles. » (Le Grand Robert en ligne, définition consultée le 20 décembre 2020).

[2] Henri Boyer. *Plurilinguisme : « contact » ou « conflit » de langues ?* Paris : L'Harmattan, 1997, p. 9.

[3] Nous ne souscrivons évidemment pas à l'idée d'une identité authentique, mais Levi, jeune adolescent, souhaite s'insérer dans une communauté noire américaine qu'il idéalise et dont il adopte certains codes vestimentaires et linguistiques.

famille Belsey, la langue n'est pas un réel facteur de tension, contrairement aux familles dont les parents sont des immigrés de première génération.

En revanche, la mixité raciale des Belsey n'est pas toujours appréhendée avec harmonie, en particulier par Howard, que cette question met mal à l'aise. Lorsque Levi se plaint d'avoir été observé avec méfiance dans la rue et soupçonné d'être un cambrioleur, son père répond : « 'Surely not,' Howard said cautiously. He disliked and feared conversations with his children that concerned race » (*OB* 85). Dans un article sur *On Beauty*, Susan Alice Fischer[1] suggère que cette difficulté à aborder la question raciale au sein de la famille Belsey est symbolisée dans l'architecture même de la maison :

> The sole original window is the skylight at the very top of the house, a harlequin pane that casts a disco of varicoloured light upon different spots on the upper landing as the sun passes over America […]. Once the spot reaches the floor in mid morning it is a family superstition never to step through it. (*OB* 16)

D'après Fischer, cette tâche multicolore, que chacun·e évite avec soin, représente la peur des Belsey d'assumer leur statut de famille multiraciale et suggère également la crainte des Blanc·he·s, aux États-Unis, à engager des conversations sur la question raciale. Le fait que ce symbole soit un élément architectural confirme le caractère d'inquiétante familiarité (« unhomely ») que la maison familiale peut revêtir et inscrit par là même ce trouble au cœur du foyer. L'altérité, chez les Belsey, est inscrite dans les murs de la maison (en l'occurrence, sur ses fenêtres), et elle fait peur. Fischer remarque par ailleurs, au sujet des portraits familiaux en noir et blanc, suspendus dans les escaliers : « The rest of the house seems oddly devoid of colour, suggesting an inability to see beyond the binary of black and white. »[2] Chez les Belsey, l'altérité ne se manifeste donc pas tant dans la langue qu'au cœur de la question raciale. Cependant, le point commun à tous ces exemples réside dans le fait que, quel que soit l'élément culturel à l'origine des frictions, les enfants sont souvent embarrassés par leurs parents[3] tandis que ces derniers ont le sentiment de perdre leurs enfants[4].

Ce sentiment de perte peut aussi naître chez les enfants, comme dans *The Namesake*, où la décision de Gogol de changer son prénom semble l'aliéner de ses parents, comme en témoigne son malaise lorsque ses parents lui téléphonent et demandent à parler à Nikhil :

---

[1] Susan Alice Fischer. « 'Gimme Shelter': Zadie Smith's *On Beauty.* » *Zadie Smith: Critical Essays*. Éd. Tracey Loraine Walters. New York : Peter Lang, 2008, p. 108.

[2] *Ibid*.

[3] Lors de la conversation sur le mot « street », qui se déroule dans un parc, Levi finit par quitter sa famille et partir de son côté. Lorsque la famille de Chanu et Nazneen, dans *Brick Lane*, va visiter Birmingham, Shahana refuse de s'asseoir à côté de son père dans le bus.

[4] Dans *Girl, Woman, Other*, c'est d'ailleurs cette inquiétude qui ouvre le chapitre de Bummi : « Bummi / did not foresee the long-term negative impact of her daughter going to the famous university for rich people » (*GWO* 150).

« Though he has asked his parents to do precisely this, the fact of it troubles him, making him feel in that instant that he is not related to them, not their child. […] The substitution sounds wrong to Gogol, correct but off-key, the way it sounds when his parents speak English to him instead of Bengali. » (*N* 106) À nouveau, une formulation inhabituelle, « the fact of it » (au lieu de « this fact » par exemple), représente dans l'écriture la gêne et le manque de fluidité engendré par son choix. La comparaison qui explique ce malaise porte sur l'usage de la langue, suggérant ici aussi que celle-ci comporte des enjeux affectifs. Ce changement de prénom, qui tend à renforcer l'identité transculturelle du jeune homme (Nikhil, on l'a vu, peut être raccourci en Nick, tout en restant un prénom typiquement bengali), semble rompre le lien fondamental qui l'unit à ses parents (« not their child ») et introduire une forme d'altérité qui prend le pas sur leur relation parentale.

Le surgissement de l'altérité au sein des foyers ne contrarie pas seulement les relations parents-enfants. Incompréhensions et querelles s'immiscent également dans les couples, surtout lorsqu'ils sont bi-raciaux. Zadie Smith et Chimamanda Ngozi Adichie mettent fréquemment en scène des couples que la diversité, raciale ou linguistique, peut séparer. Dans *NW*, Michel, Français d'origine algérienne et guadeloupéenne, préoccupé par son désir d'intégration et d'ascension sociale, non seulement ne voit pas que son épouse, Leah, s'éloigne irrémédiablement de lui, mais il participe à cette aliénation en s'alliant avec la mère de Leah pour se moquer d'elle : « Between Pauline and Michel there exists nothing but mistrust and misunderstanding except in this blessed alignment, once rare, now more frequent, in which Leah has been an idiot and this fact forms a coalition between natural enemies. » (*NW* 18) Dans ces moments où la belle-mère et le mari se liguent contre l'épouse, leur connivence a plus de valeur aux yeux de Michel que celle qu'il partage avec sa femme. Ces conversations permettent en outre à Michel d'apprendre et d'utiliser des expressions idiomatiques qui renforcent son sentiment d'appartenance à l'environnement anglais : « Michel exercising his little store of hard-won colloquialisms, treasure of any immigrant: *at the end of the day, know what I mean, and if that wasn't enough, and I says to him, and I was like, that's a good one, I'll have to remember it.* » (*NW* 18) La conversation qui suit ce commentaire est ponctuée de ces expressions phatiques, presque vidées de sens, la rendant artificielle et inauthentique, et le chapitre se clôt sur un enchaînement de telles phrases creuses, comme si, à force de recourir à des formules toutes faites, le jeune homme avait épuisé toute possibilité de dialogue : « 'That's a good one. I'll have to remember that one. Jesus Christ himself!' » (*NW* 19) Si le comportement de Michel n'est pas seul responsable de l'indifférence grandissante de Leah (la technique du flux de conscience révèle en effet que

Leah est lesbienne et ne parvient pas à se conformer à une vie hétéronormée[1] de femme mariée), la détermination du jeune homme à s'intégrer à la société anglaise par le biais de la langue est un facteur d'aliénation au sein du couple.

Si Leah cache à son entourage ses avortements à répétition, son amie d'enfance Natalie Blake, elle aussi mariée, s'inscrit quant à elle en secret sur des sites de rencontre, en utilisant son premier prénom, Keisha, comme pseudonyme. Le choix de ce prénom dans sa vie cachée, alors qu'elle l'a changé pour se donner une identité plus britannique dans sa vie professionnelle, signale la duplicité du personnage. Lorsque Frank, son mari, découvre ses activités dans une section intitulée « Caught », celui-ci s'exclame : « 'What is this? 'KeishaNW@gmail.com'. What the fuck is this? Fiction?' […] 'Who *are* you?' […] 'You're meant to be a fucking adult. Who are you? Is this real?' » (*NW* 299) L'étrange identité[2] que Natalie s'est donnée pour sa vie secrète choque son mari au point que celui-ci convoque la fiction pour expliquer les actions de sa femme. La double identité et la double vie de Natalie Blake introduisent une altérité en laquelle Frank a du mal à croire, bien que la voix narrative ait souvent fait état des tensions qui minent le couple. Dans les exemples exposés ci-dessus, l'altérité qui sépare les époux trouve sa source dans une quête d'identité qui s'explique, particulièrement pour Natalie et Michel, par leur positionnement transculturel dans la société britannique. Quant au personnage de Leah, il permet à Zadie Smith de toucher au sujet de l'altérité sexuelle.

Kiki et Howard dans *On Beauty* et Ifemelu et Curt dans *Americanah* forment deux autres couples bi-raciaux corrodés par des tensions raciales. Les femmes, noires toutes deux, finissent par se sentir aliénées de leur compagnon qui ne *voient* pas[3]. Lors d'une dispute, Kiki exprime sa frustration face à l'indifférence de son époux : « You don't even notice it — you *never* notice it. You think it's normal. Everywhere we go, I'm alone in this… this *sea* of white. I barely *know* any black folk any more, Howie. My whole life is white. » (*OB* 206) Malgré les pauses et les hésitations, signalées par le tiret, les points de suspension et la répétition du démonstratif « this », qui soulignent le sentiment d'impuissance de Kiki, Howard n'intervient pas pour protester, contredire son épouse ou se défendre. La cataphore,

[1] Leah ne cesse d'être confrontée à des remarques, de la part de sa famille et de ses collègues, sur le fait qu'elle n'a pas encore d'enfants et que le temps passe, alors que le lecteur ou la lectrice sait qu'elle a régulièrement recours à l'avortement, dans le plus grand secret.

[2] Cette identité n'est étrange que pour Frank qui a toujours connu Natalie sous ce prénom d'emprunt. Néanmoins, il faut lire dans l'adresse électronique de Natalie une réaffirmation de son identité première puisqu'elle est constituée de son prénom de naissance et son quartier d'enfance, ce qui l'ancre dans ses racines qui, finalement, lui donnent une identité plus stable.

[3] Comme le fait remarquer Susan Alice Fischer, le nom des Belsey est lourd de sens : Howard est celui qui ne voit pas la beauté (bel-see). Il est tout aussi aveugle aux tensions raciales.

ainsi que l'épiphore du pronom « it », signalent que le sujet abordé est à la fois bien connu du couple et tabou. L'incapacité de Howard à comprendre la solitude de sa femme et l'impuissance de cette dernière ne vont pas sans rappeler la situation d'Ifemelu et Curt dans *Americanah* : « There were, simply, times that he saw and times that *he was unable to see*. She knew that she should tell him those thoughts, that not telling him cast a shadow over them both. Still, she chose silence » (*A* 294, nous soulignons). Contrairement à Kiki qui ne contient plus sa détresse, l'altérité qui sépare Ifemelu de son petit ami se manifeste par l'ombre et le silence, un silence qu'elle ne rompra que par l'écriture, ne parvenant jamais à dire les choses directement à Curt : « That evening, Ifemelu wrote a long e-mail to Wambui about the bookstore, the magazines, the things she didn't tell Curt, things unsaid and unfinished. » (*A* 295) La relation d'Ifemelu avec Curt, qui, par sa blanchité et sa puissance économique, représente tout ce qu'il y a de plus privilégié, est émaillée de tensions infimes qui finissent par éloigner Ifemelu. Même lorsqu'elle lui démontre les biais racistes de la société américaine[1], la réponse de Curt révèle à quel point tout cela lui semble abstrait : « 'Okay, babe, okay, I didn't mean for it to be such a big deal,' he said. » (*A* 295) En clôturant la discussion avec autant d'indifférence, il pousse Ifemelu à écrire à une personne qui pourra la comprendre, et met en lumière les limites de sa propre compassion.

La question raciale n'est pas le seul problème qu'Ifemelu rencontre dans sa vie de couple. Lorsqu'elle commence à fréquenter Blaine, un Afro-Américain qui enseigne à Harvard, les différences dans la manière dont ils vivent leur couleur de peau participent aussi à les éloigner l'un de l'autre. Après une manifestation devant l'université, à laquelle Ifemelu n'a pas eu envie de participer, Blaine lui adresse le reproche suivant :

> 'You know, it's not just about writing a blog, you have to live like you believe it. […]' She recognized, in his tone, a subtle accusation, not merely about her laziness, her lack of zeal and conviction, but also about her Africanness; she was not sufficiently furious because she was African, not African American. (*A* 345)

Pour Blaine, très engagé dans le combat pour l'égalité raciale, Ifemelu écrit son blog avec trop de nonchalance et pas assez de conviction. Ces désaccords profonds tiennent au fait que, contrairement à ses ami·e·s afro-américain·e·s, « race was not embroidered in the fabric of her history » (*A* 337). En tant qu'Africaine, Ifemelu ne vit pas la question raciale de la même manière et n'y voit pas autant de causes de révoltes et de colère. Aussi, quand Blaine attend d'elle ce niveau d'engagement, elle ne peut que s'éloigner de lui.

[1] Après que Curt fait remarquer à Ifemelu que son magazine, qui ne présente que des femmes noires, est « racialement biaisé », la jeune femme l'emmène dans une librairie pour lui montrer que les magazines « classiques » n'incluent jamais de femmes noires.

Les mésententes et les désaccords autour de la question raciale aliènent les femmes de leurs compagnons de vie et après parfois plusieurs années de vie commune, ils ne se retrouvent plus. Pire encore, les femmes elles-mêmes ne se reconnaissent plus. Kiki s'exclame : « 'I gave up *my life* for you. I don't even know who I am any more. » (*OB* 206) Ifemelu ressent la même détresse après sa rupture avec Curt : « For weeks, Ifemelu stumbled around, trying to remember the person she was before Curt. […S]he no longer knew who she had been then, what she had enjoyed, disliked, wanted. » (*A* 299) De même, Natalie quitte son domicile à pied après que son mari a découvert sa vie secrète et ce faisant, elle dissout son identité dans sa marche : « Walking was what she did now, walking was what she was. […] She had no name, no biography, no characteristics. » (*NW* 304) Cette perte totale d'identité au cours de la relation amène les femmes, lorsque cette relation se solde par un échec, à chercher une identité stable et un lieu d'ancrage (ou « home ») ailleurs que dans un lieu concret car le foyer privé a perdu sa qualité de refuge et est devenu étouffant. Ces déplacements et cette mise en mouvement des personnages du corpus amènent à réinterroger le concept de « home » comme lieu fixe.

2.3 Le foyer en mouvement, le foyer comme mouvement

L'altérité prend fréquemment le pas sur les qualités d'ouverture et de compréhension mutuelle que le transculturalisme est supposé aider à développer. Lorsque l'enfermement, la claustrophobie et l'incompréhension envahissent le foyer, celui-ci ne peut plus être perçu et vécu comme tel, comme un « home ». Lorsque tensions raciales et altérité s'invitent dans le foyer, les personnages qui en souffrent le plus quittent les lieux pour rechercher ailleurs ce « home » qui leur manque. Cette section vise donc à analyser les façons dont on peut se sentir chez soi autrement que dans le lieu fixe et matériel du foyer. La question de la mise en mouvement s'accompagne souvent d'un retour vers le pays d'origine, qui n'est pas la solution miracle qu'il prétend être. De plus, la fréquence à laquelle les femmes quittent le foyer familial dans les romans invite à se pencher sur la manière dont elles cherchent un foyer en dehors du foyer.

a) « The promise of a homecoming » : le retour au pays pour clore l'histoire ?

Face à l'inconfort de la position transculturelle au sein des pays d'accueil et au surgissement de l'altérité au cœur même des foyers, la stratégie de certains personnages consiste à retourner dans le pays d'origine. Toutefois, ce retour ne s'accompagne pas toujours d'un soulagement ni d'une résolution des problèmes auxquels la transculturalité confrontait

les personnages. D'autres types de difficultés, voire de déceptions, assaillent les personnages à leur retour au pays, ce qui semble suggérer qu'un retour en arrière, s'il est possible géographiquement, ne permet pas de passer outre les expériences vécues en tant que personne transculturelle. C'est peut-être ce qui fait écrire à Iain Chambers : « the promise of a homecoming—completing the story, domesticating the detour—becomes an impossibility. »[1] Il s'agira dans cette section de s'interroger sur ces retours au pays, de voir sous quelles modalités ils s'accomplissent et de se demander s'ils permettent de conclure l'expérience transculturelle.

Les romans du corpus révèlent ces difficultés de manière différente, mais à chaque fois, un dépaysement (paradoxal) et des changements de perception du soi sont évoqués. Dans *Americanah*, le retour d'Ifemelu au Nigéria est accompagné d'une perte de repères presque totale, comme en témoigne ce paragraphe qui ouvre la septième et dernière partie du roman :

> At first, Lagos assaulted her; the sun-dazed haste, the yellow busses full of squashed limbs, the sweating hawkers racing after cars, the advertisements on hulking billboards […] and the heaps of rubbish that rose on the roadsides like a taunt. Commerce thrummed too defiantly. And the air was dense with exaggeration, conversations full of over-protestations. One morning, a man's body lay on Awolowo Road. Another morning, The Island flooded and cars became gasping boats. […] And so she had the dizzying sensation of falling, falling into the new person she had become, falling into the strange familiar. Had it always been like this or had it changed so much in her absence? […] She had grown up […] understanding the cryptic codes of conductors and the body language of street hawkers. Now she struggled to grasp the unspoken. When had shopkeepers become so rude? Had buildings in Lagos always had this patina of decay? […]
> "Americanah" Raniyundo teased her often. "You are looking at things with American eyes. But the problem is that you are not even a real Americanah. At least if you had an American accent we would tolerate your complaining!" (*A* 385)

Ce paragraphe descriptif transcrit, par sa longueur, l'accumulation de tout ce qui « assaille » (« assaulted ») Ifemelu dans les premiers mois de son arrivée. La voix narrative passe d'une description de l'environnement aux questions que se pose le personnage désorienté. À l'agressivité de la ville s'ajoute son incapacité à comprendre des codes de communication qu'elle n'a jamais eu à apprendre, et les moqueries de son amie d'enfance. Les membres écrasés dans les bus (« squashed limbs »), le cadavre (« a man's body »), les tas d'ordures (« heaps of rubbish »), la transpiration des vendeurs de rue (« the sweating hawkers ») produisent le même effet que la neige et les détritus qui rendaient angoissantes les premières villes américaines où Ifemelu a résidé. Les références pêle-mêle aux commerces, aux publicités, aux bus bondés, aux conversations « full of over-protestations » créent une impression de chaos suffocant et assourdissant, et résultent en une sensation de vertige

[1] Iain Chambers. *Migrancy, Culture, Identity*. Londres : Routledge, 1994, p. 5.

communiquée par la répétition du verbe « falling » (« the dizzying sensation of falling […], falling […], falling »). Cette chute, qui pourrait symboliser la désillusion, fait basculer Ifemelu dans « l'étrange familier » : de retour chez elle, ses repères sont à ce point bousculés que le « unhomely » apparaît au cœur du paragraphe et de son nouvel être (« the new person she had become »). Le sarcasme de son amie achève de situer Ifemelu dans un entre-deux inconfortable : alors qu'elle a sciemment décidé de perdre son accent américain, qui troublait son identité (« [s]he had taken on, for too long, a pitch of voice and a way of being that was not hers. » [*A* 175]), et qu'elle n'est plus sûre de savoir qui elle est après son retour, son amie estime qu'elle n'est pas une « vraie » Americanah[1]. Les treize années qu'Ifemelu a passées aux États-Unis l'ont changée à tel point que Lagos lui apparaît familier mais étrange, et qu'elle-même doute de sa propre identité ; elle n'est pourtant pas assez changée, aux yeux de son amie, pour être qualifiée de « vraie Americanah », par quoi on peut comprendre une forme d'identité hybride affirmée, fière, et non rongée par le doute comme l'est Ifemelu.

Ce changement d'identité profond qui déstabilise Ifemelu se retrouve aussi dans *The Namesake*, chez le personnage d'Ashima, lorsqu'elle retourne vivre en Inde après plus de trente ans passés en Amérique : « Though she still wears saris, still puts her long hair in a bun, she is not the same Ashima who had once lived in Calcutta. She will return to India with an American passport. In her wallet will remain her Massachusetts driver's license, her social security card. » (*TN* 276) Si Ashima est altérée par son expatriation, comme le suggère l'usage de la référence à elle-même à la troisième personne (« not the same Ashima »), dans ce passage en focalisation interne, cela ne se voit pas à son apparence, qui reste inchangée. La métamorphose est plus profonde et ne peut qu'être symbolisée superficiellement par sa possession de papiers d'identité américains. Ainsi que l'écrit Françoise Kral,

> [a]lthough she decides to return to India after her husband's death, Ashima is a changed person. Her passport bears the mark of her double belonging, yet it falls short of expressing the complexity of the changes that have occurred in her life. […] Lahiri seems to suggest that the surface does not undergo major change and that it is the core which bears witness to the alteration of the self.[2]

Comme Ifemelu, l'évolution d'Ashima est intime, personnelle et invisible pour les autres, et pour Ashima aussi, le retour à Calcutta s'opère sous le signe de l'étrange familier : « She feels overwhelmed by the thought of the move she is about to make, to the city that was once *home* and is now in its one way *foreign*. » (*TN* 278, nous soulignons) Cette expérience du retour met

[1] Avant le départ d'Ifemelu, cette même amie se réjouissait à la perspective de voir Ifemelu changer : « 'next time we see you, you will be a serious Americanah.' » (*A* 100)

[2] Kral. « Shaky Grounds and New Territorialities. » *Op. cit.*, p. 68.

en lumière la perte, qui semble définitive (« was once »), d'un foyer. La ville qui était le « chez-soi » devient « étrangère » et Ashima se trouve suspendue entre deux pays, deux chez-elle, qui n'en sont pas vraiment[1]. Ainsi, dans ces exemples, le retour chez soi amène son lot de désenchantement et d'étrangeté, dans les deux sens de ce dernier mot. Dans un article sur les femmes de la diaspora philippine résidant à Hong Kong, Nicole Constable conclut son analyse sur les propos suivants :

> Precisely how these women will fit in when they ultimately return to the Philippines (which they most likely will) remains to be seen. Migration has provided them with new experiences, desires, options, and visions but with no ready formulas for successfully transplanting them. What is clear, however, is that many women express some ambivalence about return […]. And when they return to the place where they were born, they will be, more than likely, in a different space and therefore remain, in a sense, in exile.[2]

Ces remarques pourraient tout aussi bien s'appliquer aux personnages fictifs des romans du corpus, qui en effet se trouvent changés et enrichis de nouveaux « désirs, options et visions » mais pas de méthode pour réussir une transition vers le pays d'origine. Cela est visible dans le cas d'Ifemelu qui, désœuvrée, commence un nouveau blog quelques mois après son retour au Nigéria. Celui-ci ne reçoit toutefois pas un accueil aussi chaleureux que son blog américain. Dans l'un de ses articles, elle relate comment des jeunes femmes se perdent dans des relations avec des hommes riches, souvent mariés, qui les gâtent sans pour autant leur promettre quoi que ce soit. Son amie Ranyiundo s'y reconnaît, ce qui suscite sa colère : « Ranyiundo called her, furious, her breathing heavy over the phone. […] 'And who are you to pass judgement? How is it different from you and the rich white guy in America? […] You need to stop this nonsense. Stop feeling so superior!' » (*A* 422-423) Le reproche de Ranyiundo sur les propos d'Ifemelu, qu'elle trouve méprisants et déplacés, met au jour la duplicité et le manque d'objectivité d'Ifemelu. Peut-être enhardie par son succès aux États-Unis, habituée à raconter des anecdotes de ses proches sous couvert d'anonymat, Ifemelu transpose cette expérience au Nigéria, où elle se voit reprocher son indélicatesse et ses contradictions. Alors qu'elle peine à se sentir chez elle, elle se tourne vers le blog pour retrouver l'agentivité et le pouvoir que cette activité lui avait offerts au États-Unis ; mais ses écrits sont perçus comme condescendants et mènent à des incompréhensions avec ses plus proches amies. Comme Ashima qui retourne vivre dans une ville où la plupart de ses proches sont mort·e·s et où elle sera hébergée par son

[1] Au sujet de sa demeure en Amérique, Ashima remarque : « And though she still does not feel fully at home within these walls on Pemberton Road she knows that this is home nevertheless » (*TN* 280). La sensation d'être chez soi oscille entre l'appartenance affective (« to feel at home ») et la raison (« she knows ») qui ne considère toutefois le foyer que comme de simples « murs ».

[2] Nicole Constable. « At Home but not at Home: Filipina Narratives of Ambivalent Returns. » *Cultural Anthropology* 14.2 (1999) : 224-225.

frère, Ifemelu se retrouve chez elle (« home ») sans se *sentir* chez elle (« at home »). Les deux femmes, après leur retour, ont donc retrouvé leur pays d'origine, mais sont encore, d'une certaine manière, en exil.

C'est peut-être parce que Nazneen dans *Brick Lane* ne réussit pas à se libérer de cette ambivalence au sujet du retour dans son pays d'origine que, même après avoir tant rêvé de Gouripur, elle refuse finalement de retourner au Bangladesh avec son mari Chanu. Au cours de sa vie au Royaume-Uni, Nazneen a elle aussi élargi sa vision, développé ses désirs (dont Karim, son amant, en symbolise l'expression la plus intense) et enrichi ses options. Alors que son mari ne parle que de rentrer au Bangladesh, Nazneen s'ancre de plus en plus dans Brick Lane et le roman s'achève alors qu'elle subvient tant bien que mal aux besoins de ses deux filles grâce à son activité de couture. Pour Garret Ziegler, qui lit *Brick Lane* sous l'angle de l'idéologie capitaliste (tout en en reconnaissant la dimension problématique), « [t]he local city […] begins to lose the hostile atmosphere it had earlier in the novel, as Nazneen realizes that it is a space of possibility as well as danger—and that this possibility is intricately linked to commercial activity. »[1] Tout comme Nicole Constable qui évoque les « options » et « les nouvelles expériences » offertes par la migration, Garret Ziegler remarque que l'activité commerciale de Nazneen fait d'elle un « agent économique »[2] qui lui permet de se déplacer librement dans un espace qui lui apparaissait autrefois menaçant, « coded masculinely »[3]. Cette nouvelle liberté, qui l'affranchit également des normes de genre oppressantes, ne lui permet pas d'envisager un retour au Bangladesh : « After this tumultuous adventure, of course, there is no turning back. »[4] Ainsi, Nazneen qui était peut-être, à son arrivée en Angleterre, plus naïve qu'Ashima et Ifemelu, manifeste finalement plus de discernement et une plus grande liberté : le retour au pays est tout aussi impossible que pour Ashima et Ifemelu, mais elle a assez de clairvoyance pour s'en apercevoir à temps. En ce sens, elle fait même preuve de plus de sagesse que Chanu qui, après avoir rêvé de son retour dans son pays natal pendant des années et travaillé dur pour cela, perd tout de sa verve une fois arrivé. Alors que durant tout le roman, ce personnage cultivé est caractérisé par ses logorrhées qui ne laissent de déconcerter Nazneen, une fois rentré au Bangladesh, il s'enferme dans les banalités ou le silence : « Chanu wrote every week. Sometimes there was a gap of three weeks and then all three letters arrived at once. Then, especially then, it was easy to see that it was always the

[1] Garret Ziegler. « East of the City: "Brick Lane", Capitalism and the Global Metropolis. » *Race/Ethnicity: Multidisciplinary Global Contexts* 1.1 (automne 2007) : 156.
[2] *Ibid*., p. 158. Nous traduisons.
[3] *Ibid*., p. 152.
[4] *Ibid*., p. 162.

same letter that he wrote. He wrote this and that about the weather. It was hot. It was cooler now. And now very hot. » (*BL* 487) Alors que le langage de Chanu a toujours été remarquable par sa complexité, dans cet extrait ce sont les phrases en focalisation interne sur Nazneen qui sont plus longues et grammaticalement plus complexes que celles de son époux. Lorsqu'ils se parlent au téléphone, Chanu n'est guère plus loquace :

> One time she asked him, 'Is it how you expected? Is it what you wanted?'
> White noise filled the earpiece, like a gale caught in the telephone. Then the line cleared.
> 'The English have a saying: you can't step into the same river twice. Do you know it? Do you know what that means?'
> She knew. (*BL* 488)

Alors qu'en Angleterre, Nazneen n'a jamais compris son mari, ici, bien que, ironiquement, il emploie une expression anglaise pour transmettre sa désillusion de manière voilée, Nazneen le comprend. Grand spécialiste des circonvolutions, métaphores et discours académiques, Chanu, comme vaincu, communique non plus avec ses propres mots mais avec ceux des Anglais. Ce choix du dicton symbolise donc à la fois par son sens et par son origine l'impossibilité pour Chanu de revenir au Bangladesh.

À la lumière de ces retours aux pays (ou ces refus), apparaît le caractère inéluctable, inévitable, de la condition transculturelle. Iain Chambers appelait en 1994 à concevoir le sens du chez-soi comme mobile :

> It means to conceive of dwelling as a mobile habitat, as a mode of inhabiting time and space not as though they were fixed and closed structures, but as providing the critical provocation of an opening whose questioning presence reverberates in the movement of the languages that constitute our sense of identity, place and belonging. There is no one place, language or tradition that can claim this role.[1]

Les personnages qui ont migré sont les plus à même de comprendre qu'un seul lieu ne suffit pas à élaborer un sentiment d'appartenance et d'identité. L'expérience de la migration révèle l'impossibilité de concevoir le temps et l'espace comme des « structures closes et fixes », puisque les personnages emmènent un peu de « chez eux » dans leur pays de destination (rappelons qu'Ashima et Nazneen remplissent leurs cuisines d'ingrédients de leur pays d'origine), et ramènent un peu du pays d'accueil à leur retour (que ce soit un passeport américain ou un mode d'écriture). Les romans du corpus suggèrent que pour les personnages qui ont semblé perdre leur identité en migrant, le retour chez soi n'est pas la solution car leur identité, quelle qu'elle ait pu être, se trouve altérée par l'expérience de l'étranger : elle est en quelque sorte « transculturalisée ». La dimension transculturelle des personnages s'avère un état d'altérité permanente qui se manifeste par l'impossibilité de retourner « chez soi » dans

[1] Chambers. *Migrancy, Culture, Identity*. *Op. cit.*, p. 4.

un endroit localisé. « Post-colonialism is perhaps the sign of an increasing awareness that it is not feasible to subtract a culture, a history, a language, an identity, from the wider, transforming currents of the increasingly metropolitan world. It is impossible to 'go home' again. »[1] Chambers émettait cette hypothèse en 1994 et, à la lumière des romans transculturels du corpus, il est aujourd'hui possible de la confirmer. Dans un monde globalisé, l'identité n'est plus liée à un lieu, encore moins pour les migrant·e·s, et le transculturalisme invite donc, tout comme le postcolonialisme avant lui, à reconsidérer la notion de « home » dont il confirme la dimension mobile et changeante.

b) En quête d'un foyer… en-dehors du foyer

La conception d'un foyer comme une donnée mobile et fluctuante semble se confirmer à la lecture des comportements de certains personnages des romans, particulièrement les personnages féminins, qui peuvent fuir leur maison suite à des conflits. Nous avons montré comment l'altérité pouvait surgir au sein même des foyers et rendre ceux-ci inhospitaliers. Doreen Massey commence son ouvrage *Space, Place and Gender* en déclarant qu'elle ne considère pas le foyer que comme un refuge, car il peut également s'avérer être un lieu de conflit[2], en conséquence de quoi les femmes doivent en échapper : « many women have had to *leave* home precisely in order to forge their own version of their identities »[3]. Toutefois, Deleuze remarque que la fuite n'est pas un renoncement : « Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. »[4] La réaction de fuite des personnages invite à s'interroger sur la nature de celle-ci : comment la fuite permet-elle une réinvention du sentiment d'être chez soi et surtout de posséder un espace à soi[5] ? Si ce n'est pas par la fuite, quels sont les moyens à travers lesquels le foyer est réinterprété, réinventé ? Et quelles en sont les conséquences en termes de normes de genre ?

Les personnages sur lesquels porte cette section sont exclusivement féminins. Il ne s'agit pas ici d'une volonté d'ignorer ou d'exclure les personnages masculins, mais plutôt de s'attarder sur un phénomène récurrent dans un certain nombre de romans du corpus. Aucun homme ne quitte en effet son foyer pour trouver ailleurs le sentiment d'être chez soi[6], ce qui

---

[1] *Ibid.*, p. 74.

[2] Doreen Massey. *Space, Place and Gender*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1994, p. 11.

[3] *Ibid*.

[4] Gilles Deleuze et Claire Parnet. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1996, p. 47.

[5] Ici, on serait presque tenté de reprendre l'expression célèbre de Virginia Woolf, « a room of one's own », s'il ne s'agissait précisément de proposer une autre conception du chez-soi que celle qui serait ancrée dans un lieu.

[6] S'il est possible d'évoquer Gogol, dans *The Namesake*, son exemple ne résiste pas à une réflexion approfondie : Gogol quitte le cocon familial non pour se créer un chez-lui ailleurs mais parce qu'il entre à l'université. Son départ s'inscrit donc dans un projet classique.

fait écho aux conclusions de certaines théories féministes selon lesquelles l'exercice de « homemaking » est une activité réalisée par les femmes mais au bénéfice des hommes, comme l'explique Gillian Rose : « In the late 1970s the family was seen by socialist feminists as the major site of women's oppression. The family was the site of women's labour in the reproduction of the capitalist system »[1]. Nous avons pu constater que la tâche d'ancrer le foyer dans la culture d'origine incombait aux femmes. Néanmoins, un tel ancrage n'implique pas nécessairement que les personnages féminins se sentent pleinement chez elles dans cet environnement et constitue parfois la raison pour laquelle elles décident de fuir le domicile familial en cas de crise.

Dans les romans du corpus, il apparaît que les stéréotypes et surtout les attentes concernant les femmes sont souvent détournés, voire retournés. Contrairement aux leçons de vie des romans domestiques, qui incitent les épouses à créer un foyer pour leur mari et ne prennent nullement en considération la position, les besoins et les désirs des femmes, les romans du corpus suggèrent au contraire que les femmes sont capables de se construire un espace à elles, rien qu'à elles. Pour ce faire, elles vont jusqu'à s'échapper de leur propre foyer qui devient un lieu étouffant où elles ne parviennent plus à affirmer leur identité. Elles décrivent un mouvement de déterritorialisation, pour reprendre le concept de Deleuze et Guattari, qui leur permet de retrouver une forme de liberté, perdue dans la vie sédentaire ancrée sur un territoire défini. Dans les termes de Deleuze et Guattari, « L'espace sédentaire est strié, par des murs, des clôtures et des chemins entre les clôtures, tandis que l'espace nomade est 'lisse', seulement marqué par des 'traits' qui s'effacent et se déplacent avec le trajet. »[2] Le mouvement de fuite ou de déterritorialisation de ces femmes qui étouffent leur fait franchir les murs et retrouver la liberté d'un espace lisse.

La fuite de Natalie Blake (*NW*) consiste précisément à la faire passer de sédentaire à nomade, le temps d'une soirée, dissolvant toutes ses caractéristiques personnelles dans le mouvement de sa marche. Après cette longue errance dans les rues de Londres et une lettre d'excuse, les tensions avec son mari ne montrent pas de signes d'amélioration. Alors que Natalie sort de chez elle, moins pour occuper ses enfants en bas âge que pour se donner quelque chose à faire (« There was a choice of either stasis or propulsion. » [*NW* 328]), la voix narrative désigne la maison ainsi : « an expensive pile of brick and mortar » (*NW* 329). Cette spécification incongrue, que l'article indéfini rend d'autant plus anonyme, témoigne de

[1] Gillian Rose. *Feminism and Geography*. *Op. cit.*, p. 96.
[2] Deleuze et Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 472.

la désintégration de leur mariage et de la dissolution du foyer lui-même. Dépouillée des qualités qui en faisaient un « home », la maison est déconstruite et n'est plus caractérisée que par sa réalité objectivement matérielle, sans âme. À ce moment, Natalie voit les murs qui l'enferment dans son espace sédentaire. Finalement, elle retourne vers un autre « chez-elle », non à son domicile, mais dans le refuge de son amitié avec Leah, où les deux amies retrouvent une vieille complicité en dénonçant Nathan Bogle à la police[1].

Dans *On Beauty*, ce sont les tromperies et les mensonges répétés de Howard qui poussent Kiki à déserter la maison dont elle a hérité. Afin de retrouver une forme de contrôle sur sa vie, Kiki fuit sa zone de confort qui n'en est plus une. Ce faisant, elle transgresse des normes de genre qui voudraient qu'une femme ne laisse pas ses enfants derrière elle. Toutefois, *On Beauty* montre que les enfants (déjà grands) des Belsey ne sont pas ébranlés ; au contraire, ce sont même eux qui guident leur père dans les démarches du divorce. Zadie Smith réécrit alors les premières pages du roman[2], écho parfait qui souligne d'autant plus la révolution qui s'est opérée dans la famille : « 'What? What am I looking at exactly?' / Jerome directed his father to the relevant section of the letter from the bank that had been placed in front of him. Howard put his elbows either side of it and tried to concentrate. » (*OB* 434) Le départ de la mère n'a pas eu pour conséquence l'effondrement psychologique des enfants qui non seulement sont parfaitement lucides vis-à-vis de la situation, mais en outre expliquent à leur père les démarches administratives à effectuer. Le mouvement de déterritorialisation au sens propre de Kiki, qui s'est relogée dans un appartement dont elle ne communique pas l'adresse à son ex-mari, lui permet ainsi d'échapper à l'aliénation qui la menaçait.

Enfin, le cas de Moushumi, jeune femme américaine d'origine indienne dans *The Namesake*, présente un autre exemple d'action par la fuite. Pressée par ses parents de vivre conformément à leur culture (en poursuivant les mêmes études que son père, en acceptant un mariage arrangé), Moushumi s'investit secrètement dans l'apprentissage du français avant de déménager à Paris[3] :

> Immersing herself in a third language, a third culture, had been her *refuge*—she approached French, unlike things American or Indian, without guilt, or misgiving or expectation of any kind. It was easier to turn her back on the two countries that could claim her in favor of one

[1] Natalie Blake a de bonnes raisons de croire que Nathan est l'auteur d'un meurtre commis le soir où elle s'est enfuie de chez elle et a passé plusieurs heures à marcher en compagnie du jeune homme, très désireux d'éviter la police.

[2] Le chapitre 2 commençait ainsi : «'What, Howard? What am I looking at exactly? / Howard Belsey directed his American wife, Kiki Simmonds, to the relevant section of the e-mail printed he had printed out. She put her elbows either side of the piece of paper and lowered her head as she always did when concentrating on small type. » (*OB* 7)

[3] Le parcours de Moushumi ressemble à celui de Lahiri qui s'est dédiée à l'italien pendant de nombreuses années avant de déménager à Rome où elle a vécu avec sa famille jusqu'en 2015.

> that had no claim whatsoever. Her four years of secret study had prepared her, at the end of college, to *escape* as far as possible. (*TN* 214, nous soulignons)

Le vocabulaire avec lequel Lahiri caractérise les faits et gestes de Moushumi, évoquant un refuge dans lequel elle s'enfuit, d'abord métaphoriquement avec l'apprentissage du français, puis littéralement lorsqu'elle s'installe à Paris, atteste de l'aspect vital de cette déterritorialisation. L'aliénation à laquelle Moushumi tente d'échapper est figurée par la répétition du mot « claim », qui suggère l'omniprésence d'obligations diverses auxquelles la jeune femme doit se soumettre pour être acceptée. Afin d'exister pour elle-même, Moushumi a donc besoin d'un troisième espace, qui ne soit ni américain ni indien. Comme l'explique Françoise Kral,

> Because she does not want to be tied to a context, determined by her origins, nor to adopt the identity of the Mother Country, Moushumi finds a third place, an adopted country that has no claim over her. […b]ecause Moushumi has no personal connection to France, this adopted third space is one where she can reinvent herself, where being foreign ceases to be traumatic and becomes empowering.[1]

La fuite de Moushumi est donc une décision lucide et puissante qui la sauve du dépérissement et des obligations culturelles (« the horror of being married to someone she didn't love » [*TN* 214]). Encore plus remarquable que celui de Kiki, qui loue un appartement en cachette, et de Natalie, qui renoue avec son amie d'enfance, l'acte de déterritorialisation de Moushumi lui fait traverser l'Atlantique pour s'installer sur un continent vierge pour elle, où elle pourra laisser sa « marque », celle qui, selon Deleuze et Guattari, crée le territoire. Elle se réinvente par là même une identité : « She was exactly the same person, looked and behaved the same way, and yet suddenly, in that new city, she was transformed into the kind of girl she had once envied, had believed she would never become. » (*TN* 215) Ainsi, Lahiri montre clairement le lien entre l'occupation d'un espace, qui devient un territoire, un « chez-soi » et l'épanouissement d'une nouvelle identité, propre à son personnage.

Mais la fuite n'est pas la seule réponse à cette recherche d'un espace[2] à soi. En effet, l'élaboration d'un espace à soi, qui n'est pas localisé géographiquement, passe souvent par une activité professionnelle, ce qui va à l'encontre de l'idéal féminin hérité de l'époque victorienne, « the angel in the house ». Les personnages de Bummi, Carole, Shirley (*GWO*), Natalie (*NW*) et même Ashima et Nazneen en sont des illustrations. Bummi, en créant son

[1] Françoise Kral. « Shaky Grounds and New Territorialities. » *Op. cit.*, p. 71.

[2] Le substantif « espace » prend ici un autre sens que celui évoqué au début de cette partie : il ne fait pas référence à un ordre de grandeur, mais au caractère indéfini et insaisissable de l'espace. Les différentes manières dont les personnages féminins réinventent le sentiment d'être chez soi, en lien avec l'agentivité, ne créent pas un lieu défini géographiquement mais plutôt un espace qui se manifeste, comme on le verra, *par* et *dans* leur agentivité.

entreprise de ménage, affirme sa capacité de contrôle sur l'aliénation que son environnement socialement et parfois géographiquement hostile lui fait ressentir :

> […] it hit her hard how much she was on her own
> and how she and Augustine had been trapped in a despair that had paralysed their ability to snap out of it, devastated by the weight of a rejection that had not been part of their dreams of migration
> and she asked herself – how can I rise above my situation in order to raise my child as the sole wage-earner in a parenting situation of one?
> she asked herself – do I not have a degree in Mathematics? […]
> do I not enjoy the challenge of problem solving?
> the more she asked, the more she understood she must do what Augustine was himself too weak to do
> she was going to become someone who employed others, rather than someone waiting to be employed (*GWO* 170)

Dans cette réflexion, Bernardine Evaristo divulgue l'évolution de la pensée de son personnage qui passe de la tétanie (« it hit her hard », « trapped », « despair », « paralysed », « devastated », « weight ») à la détermination, illustrée par l'anaphore « she asked herself ». Les trois questions rhétoriques (quatre dans le texte original) créent un élan emphatique qui représente le changement de positionnement, de victime à agent. L'agentivité, enfin, est matérialisée par le contraste entre le verbe au prétérit et à la forme active, « employed » et ceux au participe présent et à la forme passive, « waiting to be employed ». Cependant, et bien que l'entreprise de Bummi prospère, il ne s'agit pas là d'une solution idéale. Malgré son diplôme, Bummi effectue toute sa vie un métier peu rémunéré et bien au-dessous de son niveau d'étude. Le roman reste donc ancré dans une représentation sociologique réaliste qui ne tombe pas dans une idéalisation béate, mais dans lequel s'affirme malgré tout une reprise de contrôle sur les circonstances et la création d'un espace à soi, ici, une entreprise. Shirley, autre personnage de *Girl, Woman, Other*, se voit, encore plus que Bummi, caractérisée par son métier de professeure. Les premiers mots de son chapitre la présentent ainsi, à l'entrée de son établissement scolaire : « Shirley / (not yet Mrs King) / arrives at Peckham School for Boys and Girls / a former Victorian workhouse » (*GWO* 217). Comme un clin d'œil à « l'ange dans la maison » que les personnages du corpus ne sont pas, le lieu où Shirley passera toute sa vie professionnelle est un ancien hospice datant de l'ère victorienne. La majorité du chapitre consacré à Shirley est porte sur l'évolution de sa carrière sur plusieurs décennies, et revient dans les premières pages sur l'éducation genrée qu'elle a subie :

> her parents, Winsome and Clovis, are proud of her for making it to university to read History and thereafter gaining a Certificate in Education
> she's the one who's made it, not her older brothers
> who didn't have to do any housework or even wash their own clothes, whereas she had to spend her Saturdays mornings doing both (*GWO* 218)

Des années après ces injustices vécues au sein du foyer familial, Shirley se définit comme une femme indépendante et libre qui ne se réduit pas à une femme au foyer, comme le montre encore cette réflexion :

> [she walks] past a Domestic Science classroom […], ready to nurture the next generation of housewives, full-time housewives *and* full-time job, a downside of the Women's Liberation Movement
> it won't be the case for her
> once she marries Lennox, they've agreed he'll do the cooking, she'll do the cleaning, he'll do the shopping, she'll do the ironing
> she didn't even have to fight for this (*GWO* 219)

Shirley fait preuve ici d'un recul surprenant sur les conséquences des premiers mouvements féministes. La cadence qui rythme la répartition des tâches mime l'équité de ce partage qui se décide dans l'harmonie. Cette clairvoyance sur les risques d'avoir un travail à temps plein en plus de tenir un ménage est ce qui détermine Shirley à se créer un espace qui lui appartienne en propre, celui de sa salle de classe : « every step she takes will raise the children up, she will leave no child behind » (*GWO* 220) ; lorsqu'elle reçoit les félicitations de son directeur, « Shirley felt the pressure was now on to be a great teacher *and* an ambassador / for every black person in the world. » (*GWO* 222) Shirley existe donc principalement par et pour son métier dont elle a fait sa mission et dans lequel elle trouve l'assurance et le confort d'un chez-soi, malgré les difficultés auxquelles les réformes successives du milieu de l'éducation la confrontent.

La voie professionnelle semble donc offrir une échappatoire à des foyers où le malaise règne pour nombre de personnages féminins, comme le suggèrent ces lignes de Zadie Smith : « They thought life was a problem that could be solved by means of professionalization. » (*NW* 205) C'est en effet dans la professionnalisation que des personnages comme Carole, directrice adjointe d'une grande banque (*GWO*), Natalie, avocate (*NW*), mais aussi Zora qui veut devenir universitaire (*OB*) et Irie qui, à la fin de *White Teeth*, décide de devenir dentiste, cherchent à s'approprier un domaine où elles pourront s'affirmer. Cela ne revient pas à dire que leur métier devient leur « home », mais que dans leur métier, elles trouvent la source d'une confiance, sinon d'un épanouissement, qui leur offre l'ancrage qu'elles ne trouvent pas dans leur foyer, et où elles « forgent leur propre identité », pour reprendre les mots de Doreen Massey.

Parmi ces femmes, Nazneen (*BL*) fait figure d'exception en ce que son travail, qu'elle effectue à domicile, ne l'amène pas à sortir de son appartement. Cependant, son activité de couture engendre une émancipation progressive vis-à-vis de son époux et même de ses

croyances religieuses. Ainsi, la machine à coudre que lui offre Chanu symbolise son affranchissement du modèle selon lequel elle a toujours vécu, celui d'une femme soumise aux décisions du destin et aux désirs de son mari. Elle représente aussi la manière dont Nazneen allie deux aspects de sa culture : en devenant, selon les mots de Garret Ziegler, un 'agent économique', qui crée un bien pour le vendre, elle se rapproche de l'idéologie capitaliste. Toutefois, les vêtements qu'elle coud étant des tenues traditionnelles (*BL* 480), elle recrée et perpétue sa culture d'origine à travers son activité professionnelle. Enfin, il est impossible d'ignorer la dimension symbolique de l'activité même de couture : les noms « texte » et « tissu » viennent étymologiquement du latin, « *textum, i,* n. », « tissu, étoffe », qui est dérivé du verbe « *texo, is, ere, texui, textum* », « tisser ». Le parallèle entre couture et écriture est mis en avant lorsque Chanu offre la machine à son épouse, car il rapporte en même temps un ordinateur : « They put the computer on the dining table and the sewing machine next to it. » (*BL* 192) La famille s'essaye d'abord à la machine à coudre avant de se tourner vers l'ordinateur, sur lequel Chanu s'active tout en énonçant des phrases décousues : « All the time Chanu kept up an informative commentary. *You see. This is what is called. This wire goes in the. Must never touch any. I'll show you how the.* » (*BL* 192) Ce moment où chacun·e apprend à manier le nouvel appareil présage du renversement qui va s'opérer au sein du foyer. Alors que Nazneen utilise sa machine à coudre avec assurance, aidant ses filles à la manier, le « commentaire informatif » de Chanu se limite à bouts de phrases inachevées et le reste de la scène, où Chanu met plusieurs minutes à écrire une phrase, elle aussi incomplète, témoigne de son inadéquation face à cet outil moderne. Ainsi, sans le savoir, Chanu apporte à Nazneen le moyen pour elle de s'affirmer dans un domaine qu'elle maîtrise et celle-ci, après toute une vie à être « laissée à son destin », en vient finalement à « coudre son propre récit » grâce auquel elle peut recréer un foyer qui en soit un pour elle aussi.

Cette lecture qui met au jour l'assurance et/ou la détermination avec laquelle les femmes s'approprient un domaine le plus souvent professionnel, se construisant « un espace à elles », révèle une inversion des stéréotypes de genre. Contrairement à une conception classique (mais déjà remise en cause par des années de luttes féministes) de la répartition des tâches, l'homme n'est plus celui qui subvient aux besoins de la famille. Dans *Brick Lane*, Chanu s'éclipse peu à peu et les heures de travail qu'il enchaîne en tant que chauffeur de taxi lui servent à épargner en vue d'un retour au Bangladesh. C'est Nazneen qui en vient à prendre toutes les décisions importantes pour la famille. Ashima, dans *The Namesake*, élargit l'espace dans lequel elle se sent chez elle en prenant un travail à mi-temps à la bibliothèque locale, après la mort de son mari. L'attitude la plus radicale revient à Carole, dans *Girl, Woman,*

Other, dont l'ambition première n'est pas de constituer un foyer, tâche qu'elle délègue à son futur mari, Freddy :

> I'll be the househusband in the relationship, he promised, hang prettily off your arm when required, mow the lawn, make jam […]
> she loved that he was prepared to be subservient to her ambition
> she knew she'd go further faster with him at her side (*GWO* 149)

Si l'on voyait chez Shirley et Lennox un juste équilibre dans le partage des tâches, Evaristo propose avec ce jeune couple un véritable retournement des stéréotypes, où c'est le mari qui sera « l'homme au foyer » (« househusband »), et qui servira quand il le faudra à « décorer le bras » de son épouse. Freddy promet de s'adonner avec enthousiasme à des activités vues comme masculines (« mow the lawn ») autant qu'à celles plus souvent perçues comme féminines (« make the jam »). Le rythme ternaire des verbes monosyllabiques (« hang », « mow », « make ») met en valeur l'harmonie qui permet à Carole de dégager du temps et de servir son ambition. Le foyer n'est donc pas le lieu principal qui caractérise Carole, laquelle, d'ailleurs, passe de l'appartement de sa mère à celui de son fiancé, sans jamais avoir un logement à elle, tant cela lui paraît secondaire.

Les romans du corpus mettent en scène des personnages féminins qui se libèrent de l'aliénation dont les menacent les normes de genre, l'enfermement dans la sphère domestique et leur positionnement au carrefour de plusieurs cultures qui complique leur sentiment d'appartenance. Ces femmes réinventent un espace qui leur appartient en dehors de tout ancrage géographique : leur espace devient leur capacité d'action, que celle-ci se concrétise sous la forme d'une fuite, ou de la création d'un travail. Le foyer ne se trouve plus, dans un contexte transculturel, dans un logement mais dans l'agentivité et la réinvention de soi qui promet la libération des formes d'aliénation, toujours menaçantes. Les romans transculturels suggèrent donc une déterritorialisation du concept même de « home » qui est brouillé par l'appartenance à plusieurs cultures et devient le réceptacle de tensions extérieures.

Homi Bhabha, dans « The World and the Home », affirme la chose suivante : « The world does not remain the domain of domestic life, nor does the world simply become its social or historical counterpart. The unhomely is the shock of recognition of the world-in-the-home, the home-in-the-world. »[1] Le deuxième chapitre de cette réflexion aura permis de montrer que le transculturalisme relève souvent du « unhomely », car non seulement les foyers transculturels, comme tous les autres, ne sont pas imperméables aux tensions qui

[1] Homi Bhabha. « The World and the Home. » *Social Text* 31-32 (1992) : 141.

perturbent la société, mais le positionnement transculturel rend souvent le concept même « d'être chez soi » incertain, voire déplaisant ou menaçant. Les stratégies développées par les personnages pour recréer un sentiment d'être chez soi sont souvent, comme le montrent les autrices, insatisfaisants ou incomplets. L'imaginaire et l'idéalisation d'un « homeland » ne compensent pas le besoin de vivre dans un foyer qui en soit un, mais ils sont souvent traversés par une altérité que les membres d'une même famille ne savent pas gérer. Ainsi, l'analyse des représentations des foyers dans notre corpus laisse à penser que les autrices déterritorialisent le concept même de « home ». La réécriture transculturelle du roman domestique souligne les limites de la vie domestique pour les femmes et révèle surtout que l'altérité, en s'installant dans les foyers, prive ceux-ci de toutes les qualités qui font d'eux un refuge. Les romans invitent donc à considérer que pour être chez soi, il convient non pas de s'ancrer dans un lieu mais de s'affirmer dans l'action. Pour les personnages transculturels, le « home » se matérialise mieux dans l'agentivité que dans quelques briques et du mortier, pour reprendre l'expression de Zadie Smith.

Chapitre 3
Relations transculturelles : la réinvention d'un chez-soi ?

Les chapitres précédents ont mis en évidence une tension entre le transculturalisme et le besoin de territorialisation et d'ancrage dans un lieu. Ils ont en outre montré que les romans du corpus déterritorialisent le concept de « home » qui n'apparaît plus comme un refuge pour les personnages transculturels, tant l'altérité peut l'habiter. Il convient alors pour les personnages de chercher ailleurs le réconfort d'un foyer et ce chapitre s'inspirera des réflexions de Doreen Massey qui, dans *Space, Place and Gender*, considère l'espace comme un réseau de relations. Il s'agira d'analyser dans quelle mesure les relations peuvent offrir le réconfort d'un foyer, dont le chapitre précédent aura montré combien il est nécessaire, dans un contexte transculturel, de le considérer autrement que comme un lieu localisable géographiquement. Le transculturalisme, compris comme une faculté à naviguer entre plusieurs cultures, favorise-t-il les relations sociales ? Une déterritorialisation dans les relations, lorsque le foyer perd sa qualité de refuge, est-elle possible ?

Dans *Cartographies of Diaspora*, Avtar Brah remarque : « The question of home […] is intrinsically linked with the way in which processes of inclusion or exclusion operate and are subjectively experienced under certain circumstances. »[1] L'une des premières remarques définitoires de Rosemary Marangoly George, dans *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction*, abonde dans ce sens : « I would like to suggest that the basic organizing principle around which the notion of the 'home' is built is a pattern of select inclusions and exclusions. Home is a way of establishing difference. »[2] Ces propos soulignent que les relations ont un rôle direct dans le sentiment d'être chez soi, parce qu'elles participent à la création d'un sentiment d'appartenance ou d'exclusion. Dans *On Beauty*, Zadie Smith emprunte un vers à un poème écrit par son mari, Nick Laird, qu'elle place dans la bouche de l'un de ses personnages, et en fait un fil conducteur du roman : « There is such a shelter in each other. » (*OB* 93) Dans les contextes transculturels qui constituent le cadre des romans du corpus, les relations prennent des formes différentes (dialogues de personne à

[1] Avtar Brah. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities.* 1996. Londres : Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 189.

[2] Rosemary Marangoly George. *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction*. 1996. Berkeley : University of California Press, 1999, p. 2.

personne, communautés virtuelles…), et ce sont ces diverses formes que nous proposons d'analyser maintenant. Évoquer les relations invite à se pencher à nouveau sur le concept d'altérité, qui a jusqu'ici surtout semblé constituer un obstacle aux rencontres, et à s'interroger sur sa capacité à créer la relation, à ouvrir au dialogue. La poétique de la relation d'Édouard Glissant constituera le fil d'Ariane de ce chapitre, qui entend mettre en tension des relations rhizomatiques, avec toutes les qualités d'ouverture qu'elles supposent et que nous détaillerons plus loin, et des « relations racinaires », expression néologique qui exprime la tendance à se fossiliser dans une racine qui vibre d'une « pulsion totalitaire »[1].

L'analyse interrogera dans un premier temps la capacité des relations rhizomatiques à offrir un refuge, à se constituer comme foyer (« home ») pour les personnages transculturels, avant d'aborder la question de l'appartenance affective dans les communautés virtuelles, que les romans représentent à travers différents médias. Cet examen des relations dans un contexte transculturel montrera toutefois qu'entre l'altérité, qui laisse la place au dialogue et à la rencontre, et l'aliénation, qui entrave toute possibilité d'échange, la frontière peut être minime, ce que révèlent les relations racinaires qui tendent à figer autrui.

3.1 « A shelter in each other » : trouver refuge dans le rhizome ?

Les romans transculturels mettent souvent en œuvre une déterritorialisation du foyer qui est rendue possible par l'agentivité de certains personnages et trouve sa source dans les relations. La poétique glissantienne de la relation peut ici permettre d'éclairer certaines modalités du transculturalisme. Édouard Glissant oppose en effet « l'identité-rhizome » à « l'identité-racine », cette dernière naissant des cultures ataviques propres à l'Occident, ancrées dans un territoire et marquées par des lignes dures, alors que la première émerge des cultures composites et reste davantage ouverte et fluide. Dans un article sur la poétique de Glissant, Muriel Rosemberg explique que « [l]a figure du rhizome, empruntée librement à Gilles Deleuze et Félix Guattari, vise à concilier ce qui n'est contradictoire que dans le cadre d'une pensée duale » car « [l]e mode non hiérarchique et aléatoire de la relation rhizomique concilie l'ancrage et l'ouverture »[2]. Pour Glissant, le lieu se différencie du territoire en ce qu'il est « élan vers les autres »[3], en ce qu'il se construit, donc, dans la relation. Les romans du corpus présentent de nombreuses relations qui deviennent des refuges pour les personnages

[1] Édouard Glissant. *Poétique de la Relation, Poétique III*. Paris : Gallimard, 1990, p. 27.

[2] Muriel Rosemberg. « La géopoétique d'Édouard Glissant, une contribution à penser le monde comme Monde. » *L'Espace géographique* 45.4 (2016) : 324.

[3] *Ibid*., p. 325.

transculturels, comme si l'élan vers autrui, qui permet d'établir un rhizome relationnel, était le modèle du transculturalisme.

La reterritorialisation dans les relations résulte de l'impossibilité de se territorialiser, c'est-à-dire de s'ancrer dans un lieu géographique, ainsi que du besoin constant d'appartenance et de retour à un chez-soi. Agnes Heller rappelle que le foyer nous rassure, nous protège, et que le familier ne suffit pas à se sentir chez soi : « We also need the intensity and density of human relationships – the 'warmth' of the home. 'Going home' should mean: returning to that firm position which we know, to which we are accustomed, where we feel safe, and where our emotional relationships are at their most intense. »[1] Les personnages transculturels ont perdu ce domaine familier, voire ne l'ont jamais connu, et la reterritorialisation peut prendre plusieurs formes. Dans *Brick Lane*, elle est géographique, car le jeune Karim lutte, parfois avec violence, pour que sa marginalité n'en soit plus une et que le quartier où il vit, Brick Lane, soit reconnu comme son territoire légitime, son chez-lui. Elle peut aussi être une réaction à la marginalisation vis-à-vis de concepts figés dans une normativité racinaire, comme celui du genre. Dans *Girl, Woman, Other*, Megan/Morgan[2] comprend, après avoir quitté le foyer familial et grâce à une relation d'abord amicale puis amoureuse, qu'iel ne se retrouve ni dans le genre masculin, ni dans le féminin, une autre forme de *trans*- sur laquelle nous reviendrons. Ifemelu et Obinze (*A*) ne se sentent véritablement en sécurité et en confiance absolue que dans leur relation, malgré les années qui les ont séparés. Une crise de territorialisation affecte ces personnages transculturels en ce qu'ils oscillent entre deux cultures, et dans le cas de Megan/Morgan, entre deux genres, sans parvenir à s'installer, car une forme de marginalité se lit toujours en eux, résultant de la rigueur racinaire qui caractérise les sociétés occidentales[3].

---

[1] Agnes Heller. *Everyday Life*. Trad. G.L. Campbell. 1970. Londres : Routledge, 1984, p. 239.

[2] Comme Gogol (*TN*) et Natalie (*NW*), Megan change de prénom. Elle naît Megan mais, en s'identifiant finalement comme personne non-binaire, elle adopte un prénom neutre et devient Morgan. Suivant le choix d'Evaristo, nous nous référons à elle en tant que Megan avant son changement de prénom, et Morgan ensuite. Evaristo utilise le pronom neutre « they/them » pour faire référence à Morgan. En français, le pronom personnel sujet neutre le plus courant est « iel », et le pronom objet « ellui », bien que certaines personnes transgenres lui reprochent sa trop grande ressemblance aux formes classiques du féminin et du masculin. Bien qu'ils ne fassent pas l'unanimité, ce sont ces deux pronoms que nous utiliserons pour faire référence à ce personnage afin d'éviter des formes trop inhabituelles. En revanche, nous n'accorderons pas les adjectifs au neutre, tâche d'autant plus épineuse que les formes ne sont pas encore fixées. Bien que cela ne soit pas idéal et aille à l'encontre de l'écriture inclusive, nous accorderons les adjectifs au neutre masculin ; cela nous semble en effet préférable à l'utilisation des suffixes « -t » ou « -ae », qui rendent les mots difficilement reconnaissables et pourraient passer pour des coquilles (« un activiste engaget » ou « engageae » nous semble peu lisible). De même, lorsque nous évoquerons Morgan en même temps que d'autres personnages, c'est le genre de ces derniers qui décidera de l'accord grammatical.

[3] « La racine est unique, c'est une souche qui prend tout sur elle et tue alentour », rappelle Édouard Glissant (*Poétique de la Relation. Op. cit.*, p. 23). Il n'est donc nullement étonnant que cette unicité de la racine peine à s'accommoder de la multiplicité et de la diversité, qu'elle laisse à la marge.

Dans *The Namesake*, Lahiri relate le parcours de Gogol à travers ses liaisons amoureuses successives mais, malgré ces relations, le jeune homme demeure seul et incompris. Peu après son changement de prénom, expression d'un désir de reprendre le contrôle sur son identité, sa mère l'incite à assister à la conférence d'un membre éloigné de sa famille, où il réalise qu'il existe un nom pour désigner les personnes qui ont le même héritage culturel que lui :

> Gogol is bored by the panelists, who keep referring to something called "marginality," as if it were some sort of medical condition. […] "Teleologically speaking, ABCDs are unable to answer the question 'Where are you from?'" the sociologist on the panel declares. Gogol has never heard the term *ABCD*. He eventually gathers that it stands for "American-born confused deshi." In other words, him. […] He knows that […] his parents and all their friends always refer to India simply as *desh*. But Gogol never thinks of India as desh. He thinks of it as Americans do, as India. (*TN* 118)

Malgré son changement de prénom, et en dépit du fait qu'il est conscient de n'avoir pas d'homonyme et a du mal à répondre à des questions sur son origine, la notion de « marginalité » semble aussi étrangère à Gogol qu'une maladie. La courte phrase nominale au centre du paragraphe (« In other words, him »), qui exprime sa réalisation soudaine que l'acronyme « ABCD » le concerne, illustre son choc et sa surprise de se voir ainsi identifié. Pourtant, Lahiri manifeste tout en subtilité le fait que l'identité américaine de Gogol ne va pas non plus de soi. L'autrice n'écrit pas que Gogol se représente l'Inde *en tant qu'Américain* (qu'il est), mais « comme le font les Américains ». Bien que Gogol n'emploie pas le même terme que ses parents pour évoquer l'Inde, la formulation « as Americans do » semble placer discrètement Gogol dans cette marginalité dont la théorisation le laisse indifférent, en faisant référence à une communauté (« Americans ») à laquelle Gogol ne peut que se comparer (« as »). Ainsi, le lecteur ou la lectrice est amené·e à comprendre que ni la communauté indienne ni la communauté américaine ne peuvent offrir un territoire d'appartenance à Gogol. Après des années d'errance amoureuse, la rencontre de Gogol et Moushumi apparaît alors comme un « homecoming ». Tous deux se sont engagés auparavant dans des relations interculturelles où leur culture indienne n'était pas toujours comprise, et lorsqu'ils se revoient pour la première fois depuis leur enfance, une familiarité s'installe immédiatement entre eux. En quelques pages, l'usage répété de la préposition « within » souligne la rapidité avec laquelle naît leur intimité : « Within three months they have clothes and toothbrushes at each other's apartments. » (*TN* 211), « They marry within a year », « Within three weeks of announcing their engagement, the date is settled, the hotel booked, the menu decided » (219). Gogol s'émerveille de l'intimité qu'il partage soudainement avec Moushumi : « They make love on top of the covers, quickly, efficiently, as if they've known each other's bodies for

years. » (*TN* 210), « and in these moments, these glimpses, he believes he has known no greater intimacy. » (211) L'harmonie et la confiance profonde qui s'installent dans cette relation lui donnent effectivement la forme d'un refuge face aux insécurités vécues au-dehors.

Dans *Girl, Woman, Other*, Megan quitte le foyer de ses parents et se déterritorialise ainsi d'un lieu où elle ne peut exprimer son individualité : « Megan came to the conclusion she was never going to find herself if she remained living with her parents » (*GWO* 317), « the whole point of leaving home was to find out where she began and her parents ended » (*GWO* 320). Si Megan ressent le besoin de se déterritorialiser, elle n'entend pas pour autant couper entièrement le lien et nier ce qui l'attache à sa famille. La mise en commun du pronom interrogatif « where » pour les deux interrogatives indirectes suggère ce lien et l'on peut déjà comprendre que Megan s'inscrit dans le rhizome au sein duquel, ainsi que l'expliquent Deleuze et Guattari, « n'importe quel point […] peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. »[1] Le rhizome est donc relation, et Megan ne cherche pas à s'en couper, seulement à trouver sa place dans un système rhizomatique. Lors de son parcours de développement personnel, Megan rencontre Bibi, qui deviendra sa compagne, et cette dernière l'aide à clarifier son genre et à choisir ses pronoms. C'est grâce à sa relation avec Bibi que, après avoir compris qu'iel était non-binaire, Morgan peut se réinventer et se libérer du carcan féminin dans lequel sa mère aurait voulu l'enfermer. Le rôle de sa relation avec Bibi et l'enjeu de son émancipation sont affirmés dès les premières lignes du chapitre consacré à Megan/Morgan :

> It's absurd that Megan's mother Julie treated her like it was the nineteenth century and not the nineteen-nineties into which she'd been born
> as Megan reflected with hindsight when she could articulate the unfairness of her problematic childhood to herself
> and analyse it once her eyes were opened by Bibi who came into her life to make it all right (*GWO* 307)

Evaristo amorce le chapitre avec une affirmation en apparence impersonnelle, introduite par le pronom neutre « it », avant d'introduire Megan qui, en focalisation interne, place Bibi au cœur de la dernière ligne de ce paragraphe, dévoilant son influence cruciale. Cet incipit met ainsi en avant la question de l'identité personnelle et l'importance du rôle de la relation pour se définir. En laissant à Megan/Morgan l'espace dont iel a besoin pour se comprendre, se définir, choisir ses pronoms, Bibi offre une relation rhizomatique, ouverte à la différence et au devenir, qui serait, d'après Deleuze et Guattari, le mode opératoire du rhizome : « Devenir est

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 13.

un rhizome […]. Devenir n'est certainement pas imiter ni s'identifier […]. Devenir est un verbe ayant toute sa consistance ; il ne se ramène pas, et ne nous amène pas à 'paraître', ni 'être', ni 'équivaloir', ni 'produire' »[1]. Ainsi la relation crée le rhizome, le rhizome permet le devenir et le devenir existe par le rhizome : pour s'ancrer dans une territorialité rhizomatique, Megan/Morgan s'inscrit dans ce mouvement de devenir et y trouve sa liberté. Dans leur exploration et leur traversée des genres, Bibi et Morgan rappellent les mouvements de déterritorialisation et de reterritorialisation de la guêpe et de l'orchidée, exemple auquel Deleuze et Guattari ont recours pour clarifier le fonctionnement du rhizome : « L'orchidée se déterritorialise en formant une image, un calque de guêpe ; mais la guêpe se reterritorialise sur cette image. […] Rémy Chauvin dit très bien : '*Evolution aparallèle* de deux êtres qui n'ont absolument rien à voir l'un avec l'autre.' »[2] Dans un tout autre style et non sans humour, Evaristo dit quelque chose de similaire :

> so Bibi had been born a man and was now a woman, […]
> and Megan was a woman who wondered if she should have been born a man, who was attracted to a woman who'd once been a man, who was now saying gender was full of misguided expectations anyway, even though she had herself transitioned from male to female
> this was such head fuckery (*GWO* 321)

Pour surprenante que soit leur relation, elle ne permet pas moins aux deux personnages de s'y épanouir et de vivre en synchronicité, « in synch with each other's rhythms » (*GWO* 331).

En devenant respectivement non-binaire et femme transgenre, Morgan et Bibi s'inscrivent dans une autre forme de « trans- » que le transculturalisme, mais leur identité raciale en fait également des personnages trans*culturels*. Bibi est d'origine indienne, d'une caste sociale élevée, tandis que Megan/Morgan est le fruit d'une rencontre de plusieurs cultures : « Megan was part Ethiopian, part African-American, part Malawian, and part English / which felt weird when you broke it down like that because essentially she was just a complete human being » (*GWO* 311). L'écriture mime cette tension entre segmentation et totalité : alors que le premier vers est saccadé par les virgules et la répétition du nom « part », dont la consonne occlusive suggère la fermeture, le second est beaucoup plus fluide, l'usage de trois consonnes spirantes (« *w*hich felt *w*eird *w*hen »), qui ne produisent pas de frottements, contrastant avec les occlusives précédentes et permettant une lecture beaucoup plus douce. Étant à un carrefour des cultures et des genres et y revendiquant une place neutre, Megan/Morgan affirme, avant même de prendre conscience de sa non-binarité, l'importance

[1] *Ibid.*, p. 292.
[2] *Ibid*., p. 17.

de la totalité de son identité contre le danger de la fragmentation. Morgan déconstruit ainsi l'identité-racine qui voudrait qu'iel s'ancre dans un territoire localisé, qu'iel ne possède pas, et dans le genre féminin, ce qui ne ellui correspond pas, et s'investit dans une identité-rhizome qui le *relie* à ellui-même et à autrui. Bibi et Morgan illustrent parfaitement ces propos de Glissant : « C'est bien là l'image du rhizome, qui porte à savoir que l'identité n'est plus toute dans la racine, mais aussi dans la Relation. »[1] Ensemble, ces deux personnages embrassent leur multiplicité et offrent un exemple d'inclusion chaleureuse de l'altérité, de construction d'une identité ouverte à la relation à autrui, et leur relation devient ce « warm home » évoqué par Agnes Heller.

Ifemelu et Obinze, dans *Americanah*, offrent un autre exemple frappant de territorialisation dans une relation alors qu'ils ne se remettent jamais vraiment de leur rupture. Lorsqu'Ifemelu, de retour au Nigéria, reprend contact avec Obinze, qu'elle a exclu de sa vie à la suite d'une relation sexuelle tarifiée qu'elle vit comme un viol, et lui raconte cet événement traumatique, tous deux se retrouvent dans le silence : « He took her hand in his, both clasped on the table, and between them silence grew, an ancient silence that they both knew. She was inside this silence and she was safe. » (*A* 440) Pour Bibi et Morgan, Gogol et Moushumi, Ifemelu et Obinze, la relation se passe de mots ; elle se manifeste dans l'harmonie des corps et la chaleur humaine, la reconnaissance et l'acceptation de l'autre, et s'établit comme un lieu, « pensé comme un espace de rencontre »[2], qui devient leur refuge contre les agressions du monde extérieur.

Tout comme Morgan (*GWO*), Gogol, Moushumi (*TN*), Ifemelu et Obinze (*A*) compensent leur déterritorialisation, ou plutôt leur perte d'un chez-soi, par leur engagement dans leur relation. Toutefois, les personnages de Lahiri et Adichie, contrairement à ceux d'Evaristo, partagent la même identité transculturelle, et les mêmes expériences d'altérisation. Comme le souligne Lahiri, parmi les nombreux points communs que Gogol et Moushumi se découvrent, figure le fait qu'ils ont subi les mêmes préjugés : « They talk about how they are both routinely assumed to be Greek, Egyptian, Mexican – even in their misrendering they are joined. » (*TN* 212) Le choix d'un mot rare, « misrendering », enceint le jeune couple dans une expérience qui leur est propre et face à laquelle leur relation offre un sentiment de sécurité. Tamara Bhalla souligne le rôle prépondérant de leur culture commune lors de leur rencontre :

> Gogol and Moushumi function as cultural correctives for one another, remedying not only their heartbreak, but also feelings of ethnic alienation that their forays into inter-racial

[1] Glissant. *Poétique de la Relation. Op. cit.*, p. 31.
[2] Rosemberg. « La géopoétique d'Édouard Glissant. » *Op. cit.*, p. 324.

> romance produced. In fact, the initial basis for their attraction is described through their shared background and heritage.[1]

Leur relation amoureuse est donc ce qui permet à Gogol et Moushumi de compenser l'aliénation qu'ils subissent par ailleurs.

Les derniers mots d'*Americanah* renouent la relation restée si longtemps en suspens entre Ifemelu et Obinze, la jeune femme employant le surnom qu'elle lui a donné durant leurs premières années : « 'Ceiling,' she said, finally. 'Come in.' » (*A* 477) Cette fin ouverte dit à la fois le retour à une relation sécurisée et sécurisante, et l'ouverture des possibles, que promet toute relation rhizomatique.

Enfin, comment ne pas évoquer, dans ces lignes sur les relations rhizomatiques qui constituent un refuge, la composition tout aussi rhizomatique de *Girl, Woman, Other* ? Bernardine Evaristo propose en effet à son lectorat un récit en apparence saccadé. Quatre chapitres portent à chaque fois sur trois personnages différents qui se connaissent de plus ou moins près, tandis que le cinquième chapitre raconte la soirée qui a lieu au théâtre après la représentation de la pièce d'Amma, personnage sur lequel s'ouvre le roman. Enfin, un épilogue conclut le récit. Alors que chaque nouveau chapitre relate la vie et retranscrit les pensées d'une nouvelle femme (ou personne non-binaire dans le cas de Morgan), le lecteur ou la lectrice reconstruit au fil de la narration les liens qui unissent les personnages. À la fin du roman, lors de la soirée, presque tous les personnages se retrouvent au National Theatre et la relation de Penelope, le seul personnage blanc du roman, avec les autres femmes noires est expliquée dans l'épilogue, lorsque cette dame d'une soixantaine d'années rencontre pour la première fois sa mère biologique, la grand-mère de Morgan, une femme noire[2]. Les « évolutions aparallèles » de chacune de ces femmes s'inscrivent en réalité dans un vaste réseau rhizomatique qui compose le roman. Selon Deleuze et Guattari,

> dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. […] C'est une multiplicité […]. Il n'y a pas de différence entre ce dont un livre parle et la manière dont il est fait.[3]

Evaristo est la seule autrice du corpus chez qui le transculturalisme est une multiplicité heureuse, et l'écriture met en forme cette diversité cohérente, cette cohésion diverse qui forme

---

[1] Tamara Bhalla. « Being (and Feeling) Gogol: Reading and Recognition in Jhumpa Lahiri's *The Namesake*. » *MELUS* 37.1 (2012) : 116.

[2] Hattie, la mère biologique de Penelope, est née de deux parents noirs. Elle conçoit Penelope à l'âge de 14 ans avec un garçon du voisinage qui est blanc. Penelope a donc certainement pris les traits de son père biologique (qu'elle ne connaîtra jamais), puisqu'elle est présentée comme blanche dans le roman. Aux États-Unis, on dirait d'elle qu'elle est « white-passing », qu'elle « passe pour une blanche ».

[3] Deleuze et Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2. Op. cit.*, p. 9-10.

l'ensemble du roman. À nouveau, les derniers mots, « this is about being / together. » (*GWO* 452) portent cette volonté de « faire rhizome », d'accepter le multiple et l'hétérogène. « [L]e livre n'est pas image du monde, suivant une croyance enracinée. Il fait rhizome avec le monde, il y a évolution aparallèle du livre et du monde, le livre assure la déterritorialisation du monde, mais le monde opère une reterritorialisation du livre, qui se déterritorialise à son tour en lui-même dans le monde (s'il en est capable et s'il le peut). »[1], écrivent encore Deleuze et Guattari. *Girl, Woman, Other* déterritorialise le concept de transculturalisme dans l'écriture poétique et l'on peut imaginer que le pari de cette nouveauté stylistique est de déterritorialiser à son tour dans le monde la notion de « l'être ensemble », que toutes les relations rhizomatiques du roman mettent en avant.

3.2 Du réseau au rhizome : les communautés virtuelles et l'appartenance affective

Les romans les plus récents de notre corpus inscrivent dans la narration une nouvelle forme de rhizome associée à l'essor digital des vingt dernières années, le réseau Internet. Dans cet espace insaisissable, non localisé, tentaculaire, il n'existe pas de centre, seulement un foisonnement infini de connexions et une absence de linéarité qui le rend ouvert à tous les possibles, et à tous les devenirs. Les espaces en ligne constituent une représentation idoine du rhizome en ce qu'ils se composent exclusivement de relations, sans territorialisation géographique aucune. Internet et ses formes de communications multiples offrent le moyen de de se connecter, au sens informatique mais aussi au sens métaphorique, de s'exprimer, et d'explorer son identité ; les réseaux sociaux permettent également de créer des communautés sans hiérarchie et offrent une occasion de prise de parole individuelle. Dans les romans du corpus, les espaces en ligne se présentent sous des formes hétérogènes : moteurs de recherche (pour *Brick Lane*, qui fut écrit aux débuts de la vulgarisation d'Internet), blogs, comptes Twitter, messagerie instantanée, échanges de courriels, sites de rencontres, adresses de courriel secrètes… De cette pluralité de formes se dégagent deux tendances : Internet est d'abord utilisé pour trouver ses pairs et créer son identité, mais également pour contester la normativité et donner expression à l'altérité. C'est ce que nous entendons développer dans cette section. De plus, l'intégration des formes digitales au sein des romans est considérée par certain·e·s chercheur·e·s comme l'avènement d'un nouveau paradigme littéraire, idée que nous explorerons en nous appuyant plus particulièrement sur *Americanah* et *Girl, Woman, Other*.

[1] *Ibid*., p. 18.

a) « The sanctuary of chat rooms » : trouver ses pair·e·s en ligne

Les romans du corpus les plus anciens ont été écrits alors que les premières connexions Internet arrivaient dans les foyers et avant l'avènement des réseaux sociaux[1]. Néanmoins, l'usage qui est fait d'Internet dans ces premiers romans sert déjà la narration, par exemple dans *On Beauty* où les courriels de Jerome à son père lancent l'intrigue et mènent à un malentendu qui place Jerome dans une position très inconfortable[2]. Chez Monica Ali, le recours à Internet sert à montrer une appartenance, ou non, à l'ère moderne. Ainsi, Chanu, qui est l'un des personnages les plus âgés du roman, s'émerveille devant le bijou de modernité que représente l'ordinateur et s'amuse à faire diverses recherches, en espérant impressionner sa famille[3]. Mais sa maîtrise de l'outil comme du moteur de recherche laisse à désirer : « Chanu sat down and began to type. He examined the keyboard closely before each stroke […]. Minutes later he had completed a sentence. / Bibi read it out. ' "Dear Sir, I am writing to inform you." ' » (*BL* 193) L'utilisation du clavier est laborieuse et lorsque la phrase qu'il a si soigneusement tapée est révélée au lecteur ou à la lectrice, elle s'avère être inachevée et vide de sens. L'interruption brutale et inattendue de la phrase que l'on croit entière illustre la difficulté à s'approprier l'outil et à communiquer à travers lui, signant ainsi, dès sa première utilisation, l'échec de cette tentative d'ouverture. Chanu fait également preuve d'ingénuité lors de ses premières recherches : « On his computer, Chanu could access the entire world. 'Anything,' he said. 'Anything you want to see. […]' / 'I'd like to see kadam again,' said Nazneen. / He held up a finger. 'So you shall.' He jabbed away. 'I am typing it. Key words: Flowers of Bangladesh.' » (*BL* 200) Chanu choisit de taper les mots clés en anglais, comme si le moteur de recherche avait besoin d'une traduction. Ce détail permet certes à la voix narrative de clarifier l'objet de la requête pour son lectorat, mais témoigne en même temps de l'inexpérience de Chanu. Celui-ci se désintéresse d'ailleurs assez rapidement de son ordinateur, bientôt relégué dans un coin du salon et progressivement recouvert de poussière et de toiles d'araignée ; « the Web turned into cobwebs », comme l'écrit Françoise Kral[4]. Cette

[1] Pour rappel, *Brick Lane* et *The Namesake* furent publiés en 2003 et *On Beauty* en 2005.

[2] *On Beauty* est une réécriture contemporaine de *Howards End* et Zadie Smith commence son roman par les mêmes mots que Forster (« One may as well begin with ») et le même procédé narratif, à savoir l'envoi de courriels (chez Forster, ce sont des lettres), annonçant des fiançailles. Dans les deux romans, le destinataire des missives se met immédiatement en route pour tirer au clair, voire empêcher, l'union. À l'époque de Forster, la modernité est manifeste dans les télégrammes et le train qui emmène Mrs Munt chercher Helen aussi rapidement que possible. Quelque cent ans plus tard, le moyen de communication est nouveau, le moyen de transport aussi (Howard traverse l'Atlantique en avion), mais dans les deux cas, par le biais des réseaux de chemin de fer ou des réseaux Internet, le rhizome de la modernité se déploie.

[3] Ce qui est peine perdue car ses filles ont accès à Internet à l'école.

[4] Françoise Kral. « Shaky Grounds and New Territorialities in *Brick Lane* by Monica Ali and *The Namesake* by Jhumpa Lahiri. » *Journal of Postcolonial Writing* 42.1 (2007) : 74.

mise au rebut de la Toile est emblématique de l'incapacité de Chanu à tisser un réseau ou un rhizome autour de lui. Si le réseau Internet peut se lire comme une représentation du rhizome transculturel, il n'est nullement surprenant que Chanu ne parvienne pas plus à y naviguer qu'il ne réussit à développer des compétences transculturelles.

Karim en revanche, plus jeune, fait preuve de davantage d'aisance avec les moyens de communication modernes. Son téléphone lui rappelle les horaires des prières et c'est sur Internet qu'il se radicalise : « Magazines, he had explained, could be radical. But the internet was where things got *really* radical. » (*BL* 381) Après les attentats du 11 septembre, il se relie à la communauté musulmane internationale grâce à la Toile, se sentant solidaire des combats menés par ses frères et sœurs de croyance partout dans le monde. Cette identité plus affirmée le conduit à changer de tenue vestimentaire pour mieux signaler son appartenance : « Karim had a new style. The gold necklace vanished; the jeans, shirts and trainers went as well. Some of the parents were telling their daughters to leave their headscarves at home. Karim put on panjabi-pyjama and a skullcap. » (*BL* 376) Alors que les attentats déclenchent des agressions de toutes sortes contre des musulman·e·s (*BL* 368), Karim revendique plus que jamais cette identité et son lien avec ses camarades de foi. Même sans réseaux sociaux, Internet lui permet de trouver ses pair·e·s et de se forger une identité moins hybride et plus résolument musulmane.

C'est dans la deuxième décennie du XXI^{ème} siècle que les communautés virtuelles apparaissent réellement, avec des espaces d'échanges en ligne tels que les réseaux sociaux. Ceux-ci créent ce qu'Arjun Appadurai nomme des « virtual neighborhoods, *no longer bounded by territory* »[1] et aboutissent à la création de réseaux rhizomatiques. Si cela transparaît chez Monica Ali avec le personnage de Karim, le phénomène est d'autant plus visible dans *Americanah* et *Girl, Woman, Other*[2]. De même qu'Internet permet à Karim de dépasser l'aspect local de son combat pour donner à sa foi une dimension internationale, la Toile offre à Ifemelu une première communauté où, après des années d'isolement, elle trouve soutien et encouragement. Comme l'explique Bahkti Shringarpure dans un article sur les formes de l'écriture digitale, « Ifemelu visits the website happilykinkynappy.com where she finds a community of black women who take pleasure in maintaining natural hair. […] [T]his is Ifemelu's first encounter with a like-minded community who seem to fully grasp the depth

[1] Arjun Appadurai. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996, p. 195.

[2] Ces deux romans furent publiés respectivement en 2013 et 2019.

of her alienation regarding her hair. »[1] Le moment où Ifemelu commence à fréquenter ce site est la première étape d'une renaissance qui s'opère grâce au rhizome (du) numérique. Shringarpure retrace le parcours d'Ifemelu qui, de migrante, étudiante pauvre, « traumatisée sexuellement »[2], noire mais non afro-américaine (ce qui participe de son aliénation), devient une jeune femme autonome grâce à son blog qui lui apporte de confortables revenus, une forme de « microcélébrité »[3], et une plus grande confiance dans son identité : « For Ifemelu, online identity is not simply performance of a particular cyber avatar but in fact, a consolidation of her authentic self. »[4]

De même, dans *Girl, Woman, Other*, après avoir quitté le domicile familial, Megan/Morgan passe par Internet pour trouver ses pair·e·s : « internet, that held the answers to all questions / […] she found *sanctuary* in chat rooms with other young outsiders as pissed-off as she was, discovered the trans world » (*GWO* 318, nous soulignons). Les salles de chat deviennent un refuge qui lui permettent non seulement de développer un réseau de connaissances, parmi lesquelles figure Bibi, mais de découvrir qu'elle-même fait partie du « monde trans ». Dans *Americanah*, Ifemelu propose également son blog aux personnes qui auraient besoin de s'épancher :

> Open Thread: For All the Zipped-Up Negroes
> This is for the Zipped-Up Negroes, the upwardly mobile American and Non-American Blacks who don't talk about Life Experiences That Have to Do Exclusively with Being Black. Because they want to keep everyone comfortable. Tell your story here. Unzip yourself. This is a safe space. (*A* 307)

Loin du regard de celles et ceux qui les oppressent, les espaces en ligne ont le potentiel de devenir de véritables lieux de confession, de partage, où l'intimité naît à travers les écrans. Lorsqu'Ifemelu annonce qu'elle va fermer son blog, l'une de ses lectrices commente : « '*I'm a bit surprised by how personally I am taking this.'* » (*A* 5) Shringrapure interprète le blog dans *Americanah* comme un moyen d'explorer « le lien entre technologie digitale et intimité émotionnelle »[5] : « Ifemelu and her readers develop what Theresa M. Senft has termed 'strange familiarity' which refers to microcelebrities and their audience developing an odd familiarity that "arises from exchanging personal information with people from whom we are otherwise remote" (Hartley *et al* 2013, 352). »[6] L'expression « odd familiarity » (« familiarité

[1] Bhakti Shringarpure. « Digital Forms, Migrant Forms: Ya Gyasi's *Homegoing* and Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*. » *Postcolonial Text* 15.3&4 (2020) : 11.

[2] *Ibid.*, p. 12. Nous traduisons.

[3] *Ibid*., p. 13. Nous traduisons.

[4] *Ibid*.

[5] *Ibid*., p. 14. Nous traduisons.

[6] *Ibid*., p. 15.

étrange ») fait ici écho à l'inquiétant familier, le « unhomely » que nous évoquions plus tôt, et cette expression de Theresa M. Senft laisse à penser qu'il y a dans les rencontres virtuelles et les liens d'intimité qui en découlent un moyen de contrer l'inquiétant familier né de la migration, et de se réapproprier, sinon l'espace géographique, du moins un espace en propre, fût-il en ligne.

Au sujet d'*Americanah*, Shringarpure remarque : « Network identities invite fluidity »[1] et cela est tout aussi vrai pour le personnage de Megan/Morgan dans *Girl, Woman, Other* dont le genre n'est pas clairement établi. Le rhizome d'Internet, qui met en lumière des possibilités d'identités de genre presque infinies, l'aide à mieux se définir, à se libérer du genre projeté sur ellui à cause de son anatomie. La notion de « soi authentique » avancée par Shringarpure à propos d'Ifemelu (« consolidation of her authentic self ») et associée à une prétendue confiance en soi est toutefois à prendre avec précaution, car si Ifemelu devient une bloggeuse célèbre, rémunérée pour animer des conférences, elle n'en reste pas moins impressionnée par le lectorat de son blog :

> All those readers, growing month by month, liking and cross-posting, knowing so much more than she did, they had always frightened and exhilarated her. […] Readers like SapphicDerrida, who reeled off statistics and used words like "reify" in their comments, made Ifemelu nervous, eager to be fresh and to impress […]. (*A* 5)

La masse de lecteurs et lectrices inconnu·e·s est mise en avant par la dislocation à gauche du sujet (« All those readers… they had always… »), les plaçant en tête de phrase. La présence dans le texte de ces abonné·e·s, d'autant plus inquiétant·e·s qu'ils·elles sont invisibles mais prompt·e·s à participer à la vie du blog comme en témoignent les trois participes présents, contraste avec la référence à Ifemelu, simple pronom personnel objet en fin de première phrase. L'assurance, la renommée et le confort matériel apportés par son blog n'apportent donc pas une confiance inébranlable à Ifemelu qui ne se sent pas toujours à la hauteur.

Morgan, propriétaire d'un compte Twitter à un million d'abonnés, connaît la même forme de microcélébrité qu'Ifemelu, et un sentiment d'infériorité similaire :

> they were asked to review the play for a fee for the lifestyle magazine, *Rogue Nation*, on account of their Twitter following of over a million followers
> which apparently turned them into an 'influencer'
> as opposed to a high school dropout who wasted too much time online and had no discernible career to speak of (*GWO* 332-333)

L'emploi des guillemets autour du mot « influenceur » signale que Morgan ne prend pas ce qualificatif à son compte, ellui qui porte un regard plus prosaïque sur son parcours scolaire

[1] *Ibid*., p. 13.

inachevé. Lorsque Morgan donne une conférence dans une université, iel ressent la même peur qu'Ifemelu face à ses abonné·e·s intellectuel·le·s : « talk about scary, standing rooted in the spotlight, confronted by rows of unsmiling students, all of them more educated than the person they've come to hear » (*GWO* 336). Ifemelu et Morgan éprouvent tou·te·s deux des difficultés à s'accoutumer à leur popularité mais leur découverte puis leur utilisation assidue d'Internet constituent un pivot dans leur vie, grâce à la stabilité économique et le soutien d'une communauté que le réseau et le rhizome du Web leur apportent.

> Adichie depicts the blog as arming Ifemelu with a radical, utopian post-national potential. […] The online identity is the closest Ifemelu comes to an authentic sense of self where her many mediated identities can exist and perhaps even thrive on the fine line between nation, non-nation, and post-nation.[1]

Soulignant le rôle idéologique du blog dans le roman, Shringarpure évoque en quelque sorte une position transculturelle libérée de limitations politiques. De même, pour Morgan, « @transwarrior was initially used to chart their journey from tomboy to non-binary, these days they use it more widely for general trans issues, gender, feminism, politics / it's good for lobbying and adding their outraged voice to protests » (*GWO* 333). Son compte Twitter lui permet de rendre compte de son changement de genre et de participer à des débats sociétaux malgré son absence de qualification universitaire. La valeur de la parole d'Ifemelu et de Morgan ne provient pas de leurs diplômes mais de la force de leur voix, qui résonne avec justesse pour leurs abonné·e·s. Ainsi, grâce à leur lectorat, Morgan et Ifemelu peuvent non seulement articuler une identité plus claire, plus assumée (non-binaire pour l'un, « Noire non-américaine » pour l'autre) mais également trouver en ligne des personnes dont les combats sont similaires et ainsi créer une communauté de pair·e·s[2]. C'est à partir de cette communauté que ces deux jeunes personnes remettent en cause les formes de normativité qui les oppressent.

b) Le rhizome du Net : briser la colonialité des espaces de savoir ?

Yasser Farrés Delgado, architecte et docteur en urbanisme et aménagement du territoire, auteur d'une thèse intitulée *Criticas decoloniales a la arquitectura, el urbanismo y la ordenación del territorio. Hacia una territorialización de ambiantes humanos en Cuba* (2013), ainsi que son directeur de recherche et collègue Alberto Matarán Ruiz semblent être à

[1] *Ibid*., p. 14.

[2] Il importe tout de même de noter les limites de la sociabilité née sur les réseaux Internet : pour participer à ces espaces en ligne, encore faut-il avoir le matériel informatique nécessaire. Dans *Brick Lane*, la sœur de Nazneen, Hasina, est privée de la possibilité d'entrer en contact direct avec sa sœur ou de se mettre en sécurité grâce au soutien d'une communauté qu'elle aurait pu rencontrer en ligne, faute de moyens matériels.

l'origine du concept de « colonialité territoriale » dont ils indiquent qu'il « offre de nouvelles pistes pour comprendre les relations de pouvoir qui imposent de manière hégémonique certains modèles architecturaux, urbains et territoriaux non-durables et injustes »[1]. Dans un article de 2015, il explique que cette notion permet de « faire référence à l'ensemble des modèles de pouvoir qui servent une praxis territoriale en vue d'établir de façon hégémonique une conception du territoire dominant sur d'autres qui serait 'infériorisées' »[2]. Farrés Delgado propose ici une analyse pratique de l'aménagement des villes dans un contexte postcolonial, approche territoriale qui est aussi celle de Fernanda Vilar dans un livre à paraître en 2021. Celle-ci développe plus précisément le concept de « colonialité de l'espace » dans son analyse de poètes de slam originaires de la périphérie parisienne. Elle écrit : « [a]ssumer la périphérie comme un lieu d'où l'on parle, comme lieu d'invention et de citoyenneté est un geste libérateur et révolutionnaire, quand la majorité des personnes luttent pour sortir du paradigme négatif que ce territoire implique. »[3] Si Farrés Delgado et Vilar étudient la notion de « colonialité de l'espace » dans son aspect concret, les pages qui suivent aborderont le concept sous un angle plus métaphorique en se concentrant sur les réseaux virtuels.

L'anthropologue brésilienne Goli Guerreiro, pour désigner les espaces d'échanges en ligne entre les cultures de l'Atlantique Noir, a imaginé le concept de Troisième Diaspora[4], qui permet de théoriser les échanges qui ne passent pas par les réseaux ou les espaces de savoir classiques tels que les universités ou les maisons d'éditions. Comme elle, nous considérons les réseaux en ligne comme un espace et essayons de comprendre comment leur utilisation remet en cause une organisation de l'espace rigide et héritée d'une logique coloniale de ségrégation, telle que définie ainsi par Aníbal Quijano : « [The] racist distribution of new social identities was again combined […] with a correspondingly racist distribution of forms of work and exploitation of colonial capitalism. »[5]. Cette colonialité est omniprésente dans l'espace occidental, au point de se reproduire à différents échelons, ce que nous tâcherons de montrer par le biais d'une analyse des espaces en ligne et des espaces de savoir dans les romans du corpus.

---

[1] Yasser Farrés Delgado et Alberto Matarán Ruiz. « Colonialidad Territorial: Para analizar a Foucault en el Marco de la desterritorialización de la Metrópoli. Notas desde la Habana. » *Tabula Rasa* 16 (2012) : 143-144. Nous traduisons, italiques dans l'original.

[2] Yasser Farrés Delgado. « Colonialidad territorial y evolución urbana en La Habana. » *Apuntes* 28.1 (2015) : 8. Nous traduisons.

[3] Fernanda Vilar. *Pós-memorias periféricas, poesia slam cidadania europeia pos-colonial.* Porto : Edições Afrontamento, à paraître en 2021. Nous traduisons.

[4] Goli Guerreiro. *Terceira diáspora - Culturas negras no mundo atlântico*. Salvador : Corrupio, 2010.

[5] Quijano. « Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America. » *International Sociology* 15.2 (juin 2000) : 217.

Dans *Americanah* et *Girl, Woman, Other*, la popularité et la reconnaissance que leur plateforme numérique confère à Ifemelu et Morgan permettent à des personnes comme elles que la société, quadrillée par des lignes de segmentarité dure et des catégories racinaires, ne reconnaît pas, de s'exprimer et ainsi de contester cette normativité. Le compte Twitter de Morgan devient une plateforme pour militer en faveur de la communauté transgenre ; Ifemelu dissèque les tensions raciales mais aussi les contradictions idéologiques qui crispent les États-Unis, dans des articles aux titres provocateurs et à l'ironie mordante, tels que « Understanding America for the Non-American Black: American Tribalism » (*A* 184), « To My Fellow Non-American Blacks: in America, You Are Black, Baby » (*A* 220), « Job Vacancy in America—National Arbiter in Chief or "Who Is Racist" » (*A* 315). L'immense succès rencontré sur Internet permet à Ifemelu et Morgan d'être reconnu·e·s en tant qu'expert·e·s sur un sujet et ce faisant, de briser, en plus de la « colonialité du pouvoir »[1], la « colonialité de l'espace », c'est-à-dire une organisation rigide, hiérarchique, racinaire, qui veut que le savoir se diffuse de haut en bas, du centre vers la périphérie, et que pour obtenir un droit de parole, il convient de gagner ses lettres de noblesse. Pour s'exprimer, Ifemelu et Morgan ne passent pas par des voies traditionnelles telles que les médias ou une maison d'édition, pleinement inscrits au centre de l'organisation coloniale de l'espace. Les deux jeunes qui, d'un point de vue colonial comme postcolonial, se situent à la périphérie, préfèrent un mode d'écriture fluide, spontané, qui part de la marge et leur accorde une plus grande liberté et une plus large audience. Lorsque Morgan tweete ses premières impressions sur la pièce de théâtre d'Amma, les retours ne se font pas attendre : « [their tweet]'s been liked 14,006 times and retweeted 7,447 times and the numbers keep ratcheting up » (*GWO* 334). Les articles d'Ifemelu engendrent des centaines de commentaires et des discussions animées parmi ses abonné·e·s : « She had written the final post only days ago, trailed by two hundred and seventy-four comments so far. » (*A* 5), « Its readers increased, by the thousands from all over the world, so quickly that she resisted checking the stats […] » (*A* 303). Ces chiffres, impressionnants, attestent de la vitalité des communautés virtuelles qui, par leur taille, leur réactivité et leur fréquentation assidue de ces espaces en ligne, donnent expression à une forme d'altérité que les canaux de communication traditionnels tels que la télévision, la radio, les journaux et même le monde de l'édition ne prennent pas en compte, quand ils ne tentent pas de réduire au silence les voix autres.

[1] Aníbal Quijano. « Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America. » *International Sociology* 15.2 (Juin 2000) : 215-232.

Analysant la réécriture de *Things Fall Apart* par une blogueuse africaine et les formes nouvelles de littérature qui émergent grâce à Internet, James Yéku remarque : « What results is a decentred medium, structured on the logic of interactivity and participatory culture. »[1] L'aspect rhizomatique incontrôlable (le nombre de partages du tweet de Morgan, en quelques secondes, le prouve) de cette forme de communication donne toute sa force à l'expression des voix de l'altérité et de l'hybridité qui trouvent sur la Toile un lieu d'échange, et permet une plus large circulation du savoir, non plus verticale mais horizontale. « Digital media through online literary spaces (including literary blogs and social media pages of authors) recast the monologic frame and individual *authority* of print »[2], explique Yéku. Ces propos sont tout aussi applicables aux espaces en ligne non pas littéraires mais sociologiques car, grâce à leur popularité, des personnages comme Ifemelu et Morgan défient l'autorité de la forme imprimée. La puissance de ces lieux d'expression tient également à l'anonymat de leurs créateurs et créatrices. Ifemelu ne s'identifie pas autrement que comme « The Non-American Black », ne divulguant jamais son pays d'origine. Morgan vit loin de Londres et de ses lieux à la mode, dans un village isolé, « in the middle of nowhere » (*GWO* 328). L'anonymat apparaît comme un moyen de garder le contrôle et de focaliser l'attention sur le message plutôt que sur le ou la messager·e.

Qui plus est, cette contestation de la normativité racinaire de la société, d'abord inscrite dans les lignes de fuite qui composent le rhizome Internet, se mue progressivement en lignes de segmentarité lorsque les auteurs et autrices de ces sites ou comptes à succès se voient recevoir des invitations officielles pour participer à des conférences. Morgan, bien que n'ayant jamais achevé sa scolarité, donne une conférence dans une université pour expliquer son parcours vers une identité transgenre. Ifemelu reçoit des sollicitations toujours plus nombreuses pour parler dans des écoles et des entreprises. Ces deux personnages offrent un exemple de la manière dont des individus qui sont à la marge de la société, par leur appartenance raciale, sociale ou sexuelle, peuvent sortir de la structure hiérarchique des rapports sociaux et contester la force racinaire de la société au moyen d'incursions dans des milieux traditionnels du savoir tels que les universités. L'espace en ligne remet en cause cette hiérarchie, car la notoriété de ces internautes est le résultat de leurs propres efforts, sans qu'ils·elles n'aient été adoubé·e·s par une institution réputée.

---

[1] James Yéku. « Thighs Fell Apart: Online Fan Fiction and African Writing in a Digital Age. » *Journal of African Cultural Studies* 29.3 (2017) : 262.

[2] *Ibid*.

Le réseau Internet peut donc se lire comme un rhizome dans lequel aucun centre ne peut s'imposer, ce qui permet à tout·e un·e chacun·e de faire entendre sa voix[1]. Parallèlement, l'insertion de ces modes de communication au sein des romans participe d'une nouvelle forme d'écriture, qualifiée de « digitale » par Bhakti Shringarpure qui s'appuie sur *Homegoing* (2016) de Yaa Gyasi et *Americanah* d'Adichie pour en fournir des exemples. Pour mener sa démonstration, Shringarpure relève des propos tenus dans un entretien par Achille Mbembe, philosophe camerounais, affirmant que l'Afrique était « digitale avant le digital »[2] :

> First, [African societies] constituted themselves through circulation and mobility. […] There is not one single ethnic group in Africa that can seriously claim to have never moved. Their histories are always histories of migration, meaning people going from one place to the other, and in the process amalgamating with many other people. […]
> Then, second, extraordinary plasticity – the capacity to embrace what is new, what is novel.[3]

Les propos de Mbembe, s'ils portent sur les sociétés africaines, nous semblent pouvoir s'appliquer à l'identité transculturelle en ce que celle-ci est également le fruit d'« histoires de migration », d'un « processus d'amalgame » et d'une « plasticité », sinon « extraordinaire », du moins notable. Shringarpure les interprète ainsi : « Mbembe centralizes migration and migrant proclivity towards creation and innovation. »[4] et elle suggère que les études littéraires africaines sont engagées dans « un tournant migratoire ainsi qu'un tournant digital »[5]. Cette idée lui permet de développer une nouvelle approche analytique : « Mbembe inadvertently offers a useful framework for the recent spate of novels that focus on migration but which also engage digital technology, cyberspace and social media »[6]. L'article de Shringarpure entreprend de clarifier ce cadre, qui peut également servir à l'analyse de *Girl, Woman, Other*, lequel compte un certain nombre de points communs avec *Homegoing* et *Americanah*. Afin de mieux comprendre ce que Shringarpure entend par « écriture digitale », il convient de s'arrêter un instant sur les deux romans qu'elle étudie, et notamment *Homegoing* qui, bien qu'extérieur à notre corpus, trouve sa place dans cette analyse.

---

[1] Dans un entretien au sujet de son livre sur la Troisième Diaspora, Goli Guerreiro constate : « [c]e que le circuit de communication alimenté par le web rend particulièrement intéressant, c'est précisément la possibilité de déplacer les centres et les périphéries, permettant d'écrire un livre dans lequel Salvador est le centre du monde. » (Guerreiro, Goli. « A "Terceira Diáspora": entrevista com Goli Guerreiro ». *Buala.org.* 11 mai 2011. En ligne. Nous traduisons).

[2] Achille Mbembe et Bregjte Van der Haak. « The Internet is Afropolitan. » *Chimurenga Chronic*. 17 mars 2015. En ligne. Consulté le 26 janvier 2021. Nous traduisons.

[3] *Ibid*.

[4] Shringarpure. « Digital Forms, Migrant Forms. » *Op. cit.*, p. 3.

[5] *Ibid.*, nous traduisons.

[6] *Ibid*.

Pour Shringarpure, les romans contemporains, et particulièrement ceux d'auteurs et autrices africain·e·s, miment la forme du réseau Internet. Inversement, « [d]igital media and the Internet's participatory, interactive and collaborative nature does hark back to a precolonial past borrowing from it as well as building upon it »[1]. La critique propose ainsi une parenté presque fondamentale, pour ne pas dire fondatrice, entre le mode d'écriture digitale inspiré d'Internet et la littérature africaine orale de l'ère précoloniale. Comme le démontre Shringarpure, cette parenté se manifeste chez Gyasi dans la forme de *Homegoing*, et il en va de même pour *Girl, Woman, Other* d'Evaristo. Le premier roman de Yaa Gyasi porte sur deux branches d'une même famille séparée dès le dix-huitième siècle par le commerce des esclaves ; l'histoire de plusieurs générations de personnages est racontée dans des « vignettes », « each focusing on an individual descendant in its split family tree »[2]. Shringarpure note que la structure du roman « emprunte à des formes propres à l'univers digital »[3], qui se distingue par les éléments suivants : « multilinearity, associative linking, nonclosure, decentring, the image of the rhizome, reader navigation and proclivity towards ellipses »[4]. Il est impossible de ne pas reconnaître ici les caractéristiques de *Girl, Woman, Other* qui est lui aussi composé des tranches de vie de douze femmes (dont l'une devient non-binaire), puis d'un chapitre intitulé « After Party » et d'un épilogue.

Au sujet de la forme de *Homegoing*, Shringrapure précise : « This novel is certainly *not* hypertext fiction but evokes practices of digital media due to its engagement with non-sequential writing, and a decentered plot that tends to encourage multilinear reading. »[5] Là encore, ces propos pourraient s'appliquer à *Girl, Woman, Other* que l'on peut lire de manière non-linéaire sans perdre le sens du roman. Cependant, alors que chez Gyasi, la forme éclatée reflète « l'anti-mémoire » et « l'anti-généalogie » de ses personnages diasporiques appartenant pourtant à une même famille dont la lecture révèle les divisions, le roman d'Evaristo tend à tisser des liens qui n'apparaissent pas au premier regard. Dans *Girl, Woman, Other*, la structure du sommaire, quatre chapitres portant chacun sur trois personnages différents, laisse supposer des affinités entre ces femmes, que chaque récit détaille ; toutefois, ce n'est que dans l'épilogue que la relation de la seule femme blanche du roman avec les autres personnages est élucidée. Dans les dernières pages, Penelope, qui fut adoptée, découvre

[1] *Ibid*., p. 2.
[2] Lisa Ze Winters. « Fiction and Slavery's Archive: Memory, Agency, and Finding Home. » *Reviews in American History* 46.2 (juin 2018) : 340.
[3] Shringarpure. « Digital Forms, Migrant Forms. » *Op. cit*, p. 5. Nous traduisons.
[4] *Ibid*., p. 6.
[5] *Ibid*., p. 8-9.

le résultat d'un test ADN qu'elle a fait afin de retrouver sa mère biologique, et qui la mène auprès de Hattie, une vieille femme de 93 ans, arrière-grand-mère de Morgan, qui, tombée enceinte à 14 ans, s'était vu retirer son bébé par son père. Penelope, qui a toujours nourri des pensées racistes, apprend ainsi qu'elle a de lointaines origines africaines. Alors que la lecture de *Homegoing* révèle les fractures entre les personnages, Evaristo invite son lectorat à apprécier les relations que les silences et la multilinéarité de la narration rendent progressivement visibles. Le rôle des ellipses dans l'écriture d'Evaristo n'est pas « d'illustrer la déconnexion entre membres de la même famille »[1], comme c'est le cas dans le roman de Gyasi, mais de construire un rhizome dont la cohérence n'apparaît qu'au fil de la lecture. Les origines communes des personnages d'Evaristo les inscrivent dans une lignée de femmes africaines dont la dissimulation des liens de parenté, qui sont révélés grâce au réseau Internet, confirme les propos de Mbembe, c'est-à-dire que l'identité africaine est définie par la migration. Incidemment, Morgan, le personnage du roman le plus à l'aise avec les réseaux sociaux, qui fait donc preuve de la plus grande « plasticité » pour reprendre le mot de Mbembe, et dont l'histoire familiale porte des traces de migration, appartient également à cette lignée de femmes puisqu'iel est l'un des descendant·e·s de Hattie. Ainsi, Evaristo met en lumière ce que Shringarpure constate déjà avec Gyasi, à savoir le parallèle entre l'écriture digitale, la modularité du rhizome Internet et la culture africaine ancestrale.

3.3. De l'altérité à l'aliénation : malaises dans les relations

Des communautés et un sentiment d'appartenance naissent sur les réseaux sociaux notamment parce que les relations familiales ou amicales ne sont plus toujours chaleureuses ni satisfaisantes. Bien que les personnages transculturels aient pu trouver un refuge dans leurs relations directes, ils peuvent se retrouver aliénés lorsque celles-ci n'apportent plus de réconfort. Il arrive souvent que les romans mettent en scène un moment de crise où le malaise dans la relation amène à une prise de distance, voire une séparation. Ainsi, le transculturalisme et la compréhension des relations comme des espaces de refuge rendent possible la reterritorialisation dans des relations, mais celles-ci ne peuvent pas toujours offrir un sanctuaire fiable. Comment expliquer ces malaises dans les relations ? Pourquoi mettent-ils en danger cet espace de refuge ? Quelles en sont les manifestations ? L'observation des moments de crise dans les relations amène au constat que ce qui les met en péril est l'altérité, lorsque celle-ci prend le dessus. Différentes formes d'altérité se manifestent dans les relations

[1] *Ibid*., p. 9. Nous traduisons.

et toutes ne sont pas dues à la condition transculturelle des personnages. Cette section vise à analyser ce qui fait que l'altérité, qui peut être facteur d'ouverture, devient aliénation.

Les cas les plus flagrants où l'altérité devient un obstacle à la relation sont ceux où l'aliénation des personnages les uns par rapport aux autres s'explique par des différences raciales ou culturelles. Dans *Americanah*, Ifemelu se lasse de devoir expliquer à Curt, son petit ami blanc, les biais raciaux de la société américaine. Quelques années plus tard, elle rend compte de ces micro-agressions dans les couples bi-raciaux :

> 'We don't even tell our white partners the small things that piss us off and the things we wish they understood better, because we're worried they will say we're overreacting, or we're being too sensitive. And we don't want them to say, Look how far we've come, just forty years ago it would have been illegal for us to even be a couple blah blah blah, because you know what we're thinking when they say that? We're thinking why the fuck should it ever have been illegal.' (*A* 291)

L'usage de la première personne du pluriel souligne une volonté de sortir d'une expérience uniquement personnelle pour mieux insister sur la fréquence de ce genre de discussions tandis que les longues phrases, tout en mimant le style oral, signalent aussi une forme de débordement, un trop-plein de colère et de rancœur.

Dans *The Namesake*, l'expérience du deuil suite au décès brutal de son père est ce qui met fin à la relation de Gogol avec Maxine :

> At first she'd been patient with him […]. Initially she'd tolerated his silences at the dinner table, his indifference in bed, his need to speak to his mother and Sonia every evening, and to visit them, on weekends, without her. But she had not understood being excluded from the family's plan to travel to Calcutta that summer to see their relatives and scatter Ashoke's ashes in the Ganges. (*TN* 188)

Pour Maxine, qui inclut Gogol dans sa vie de famille très tôt dans leur relation, son refus de vivre ces moments avec elle est inconcevable. L'aliénation qui naît dans le couple provient à la fois de l'expérience du deuil après la mort d'un parent, que Maxine, ne l'ayant pas vécu elle-même, ne peut concevoir, mais également des manifestations culturelles de celui-ci. Lorsque la famille se rend Inde, ce retour physique et symbolique à la culture d'origine sépare définitivement Gogol de sa petite amie. L'altérité est donc double, née à la fois d'une expérience dans laquelle Maxine ne peut suivre son compagnon, et du cadre culturel dans lequel cette expérience est vécue. De façon quelque peu similaire, lorsqu'Ifemelu, dans *Americanah*, vit une relation sexuelle tarifée, ce traumatisme l'aliène de son petit ami Obinze, avec qui elle se sent incapable de partager le choc, la honte et l'horreur de l'événement. Dans les deux cas, une expérience s'inscrit au-delà du dicible, et le personnage qui la vit se réfugie dans un silence où seul·e·s celles et ceux qui partagent le même vécu peuvent le rejoindre. Ce

n'est pas le cas de Maxine et Obinze, et si Gogol est uni à sa famille dans son deuil, Ifemelu garde secrète l'épreuve qu'elle a subie et traverse la dépression qui s'ensuit dans la plus grande solitude ; elle ne s'en confie à Obinze que quelque treize années plus tard, à la fin du roman.

Dans d'autres cas, l'altérité prend le dessus dans la relation, non à la suite d'un événement violent et traumatique, mais de manière plus insidieuse, comme pour Howard et Kiki dans *On Beauty*. Il faut en effet un adultère, un mensonge démasqué et une violente dispute pour que Howard reconnaisse à demi-mot que Kiki a trop changé physiquement pour lui plaire encore. La beauté, qui constitue l'objet du livre (inachevé) de Howard, lequel oppose au concept un scepticisme tout intellectuel, s'avère être à la source de son aliénation, non parce qu'il la dédaigne mais parce qu'au contraire, il y attache une importance qui le détourne de sa femme et le conduit à rechercher des formes de beauté beaucoup plus consensuelles. Néanmoins, l'écriture montre des traces d'une forte présence de l'altérité dès le début de leur relation : « Kiki – whom Howard had once, twenty-eight years ago, thrown over his shoulder like a light roll of carpet, to be laid down, and laid upon » (*OB* 14). Comme le remarque Susan Alice Fischer[1], on peut lire dans cette comparaison à un tapis une objectification du corps de Kiki, à laquelle s'ajoute une allusion à peine voilée à un héritage de la période esclavagiste, où les femmes noires étaient en effet attrapées, transportées, et « laid down, and laid upon » par des hommes, le plus souvent blancs. Dans cette comparaison qui comporte certes une dimension humoristique, on peut également lire une forme de violence contenue et la présence de l'altérité due au contexte racial contient en puissance les germes de l'aliénation qui finit par séparer Howard et Kiki.

Dans *The Namesake*, le couple formé par Gogol et Moushumi, que leur transculturalité commune a attiré l'un vers l'autre, connaît une dégradation similaire. Alors que tous deux partagent les mêmes cultures et les mêmes expériences d'exclusion dans la société américaine, Moushumi ne se lasse pas de l'altérité qui les sépare (comme Ifemelu et Curt dans *Americanah*), mais de leur ressemblance. Paradoxalement, malgré leurs points communs, Gogol devient un étranger pour Moushumi, ce que souligne son recours à l'expression impersonnelle « my husband » en lieu et place du prénom du personnage. Dans *The Namesake*, les noms, prénoms et surnoms symbolisent toujours la charge affective qui unit les personnages, comme le rappelle Ruedige Heinze : « Names are intimate, linked to a physical

[1] Susan Alice Fischer. « Gimme Shelter: Zadie Smith's *On Beauty*. » *Zadie Smith: Critical Essays*. Éd. Tracey Loraine Walters. New York : Peter Lang, 2008, p. 110.

caress. »[1] Dans la culture indienne, ne pas prononcer le nom est signe d'intimité : « It is not the utterance of the name that establishes intimacy but, on the contrary, the non-utterance. »[2] Toutefois, Moushumi se revendique davantage de la culture américaine qu'indienne et lorsqu'elle se met à appeler Gogol « my husband », elle révèle plutôt son aliénation vis-à-vis de son mari que le respect de sa culture d'origine ; le fait de priver Gogol d'un prénom souligne à quel point celui-ci est tenu à distance par Moushumi. Alors que dans cette relation, Gogol et Moushumi n'étaient pas « autres » l'un pour l'autre, raison précise pour laquelle ils se sont rapprochés, Moushumi se sent aliénée par tout ce qu'ils ont en commun et trouve refuge dans une relation extraconjugale avec un Allemand blanc rencontré à Paris qui, pour elle, représente l'exotisme. Ainsi, comme le remarque Tamara Bhalla, « Gogol's failed marriage to Moushumi […] revises the fable of ethnic romance because it demonstrates that cultural similarity does not necessarily result in easy romantic relationship. »[3] Partager la même culture n'empêche donc pas l'altérité de s'installer au sein d'une relation, et le sentiment d'obligation que Gogol et Moushumi ressentaient avant de se marier annonçait peut-être déjà l'aliénation qui risquait de s'infiltrer dans leur couple : « The wedding is portrayed as an obligation that they fulfill […]. Their courtship, marriage, and newlywed life fulfill a sense of cultural obligation »[4], constate Bhalla.

Le risque d'aliénation en germe dans le partage d'une même culture est rendu de manière très flagrante dans *NW*, où la rencontre de Natalie et Frank est entourée d'une mystique due à leur appartenance raciale commune. Toutefois, Zadie Smith ne cautionne pas l'idée selon laquelle, parce que tous deux ont la peau noire, ils sont destinés à être ensemble ; elle ne verse donc jamais dans le sentimentalisme mais présente leur rencontre avec beaucoup d'ironie[5]. La partie du roman consacrée à Natalie est découpée en courtes sections comportant chacune un titre, et celle qui relate la rencontre avec Frank s'intitule « Coup de foudre » (*NW* 207, en français dans le texte). La voix narrative n'a de cesse d'insister sur l'inévitabilité de leur relation avec des expressions si emphatiques qu'elles en deviennent caustiques telles que « their keen awareness of each other », « their fundamental compatibility », « the silent and invisible bond between them » (*NW* 212). Camarades de promotion, ils ne se fréquentent

[1] Ruedige Heinze. « A Diasporic Overcoat? » *Journal of Postcolonial Writing* 43.2 (2007) : 193.

[2] *Ibid*.

[3] Tamara Bhalla. « Being (and Feeling) Gogol: Reading and Recognition in Jhumpa Lahir''s *The Namesake*. » *MELUS* 37.1 (2012) : 115.

[4] *Ibid*., p. 116.

[5] Adichie fait rapidement allusion à cette idée reçue dans *Americanah* à travers la remarque d'un des personnages noirs : « 'In high school, we were the only black kids in our class. All our friends wanted us to date, you know how they think the two black kids just have to be together, but he so wasn't my type' » (*A* 311).

pas tout de suite, bien qu'ils aient conscience de l'existence de l'un et l'autre, et la voix narrative se fait là encore sarcastique : « A poetic way of putting this would be to say: / 'There was an inevitability about their road towards each other which encouraged meandering along the route.' » (*NW* 212) Si la voix narrative souligne le caractère dramatique de cette rencontre, elle ne se départ jamais d'une ironie qui introduit une distance vis-à-vis de l'histoire d'amour, qui n'en devient jamais réellement une. Au lieu de cela, Zadie Smith dépeint une relation contrainte par leurs fréquentations sociales (« When asked by other students about Frank De Angelis – she was not the only person who had noted their fundamental compatibility […] » [*NW* 212]), par l'idée que leur appartenance raciale commune les destine l'un à l'autre, ce qui les enferme dès le départ dans une relation stéréotypée, marquée par les conventions et la performance. Zadie Smith décrit leur vie quotidienne ainsi, dans une section intitulée « Spectacle » :

> The Blake-De Angelises started work early and tended to finish late, and in the gaps treated each other with an exaggerated tenderness […]. They only truly came together at weekends, in front of friends, for whom they appeared fresh and vibrant (they were only thirty years old), and full of the old good humour, like a double act who only speak to each other when they are on stage. (*NW* 258)

La duplicité dans laquelle le couple vit se dessine en filigrane, par le biais de l'adjectif « exaggerated » ou la remarque entre parenthèses qui justifie qu'ils apparaissent « fresh and vibrant ». Lorsqu'ils semblent réellement être en phase (« truly »), c'est parce qu'ils ont un public (« in front of friends ») : comme aux prémices de leur relation, ils n'existent en tant que couple que dans et par le regard des autres, ce qui les contraint à être dans la performance, à jouer un rôle. Chez Smith, contrairement à Lahiri chez qui les sentiments des personnages sont sincères (« [Gogol] believes he has known no greater intimacy » [*TN* 211]), les émotions sont tenues à distance, toujours voilées d'une teinte d'ironie et de sarcasme qui mettent en évidence l'aspect mécanique de la relation. Frank est qualifié, par la voix narrative en focalisation interne sur Natalie, d'« exotic brother », expression qui met en lumière à la fois le rapprochement fatidique avec Natalie mais également une distanciation qui trouve sa source dans la fascination pour son côté « exotique ». Et c'est peut-être là que se trouve l'origine de l'échec de leur relation : dès le départ, la mystique teintée d'exotisme qui entoure le futur couple les destine l'un à l'autre, et dans cette consécration de leur fascination mutuelle se lit le développement d'une relation fondée non sur le rhizome comme l'est celle de Morgan et Bibi, mais sur la racine. La relation racinaire est celle qui fait de l'autre un objet, exactement comme Howard qui, quoiqu'ouvert à l'altérité raciale de Kiki, l'objectifie en la portant « comme un tapis ». Lorsque l'autre est courtisé·e non pour son identité, comme Morgan et

Bibi qui se soutiennent mutuellement, ou Ifemelu et Obinze dont les sentiments survivent à treize ans de séparation et de silence[1], mais pour ce qu'il·elle représente (une culture, une classe sociale, une appartenance raciale…), la sincérité de la relation est mise en doute et l'altérité court le risque de devenir aliénation. Dans ce cas, la relation cesse de développer un rhizome d'ouverture et se fige dans une racine, immobile. Ainsi, les romans du corpus ne remettent pas en question la possibilité d'établir des relations saines dans un cadre transculturel mais suggèrent plutôt que pour ce faire, les personnages transculturels doivent surmonter l'altérité qui fait courir le risque de l'aliénation, et ce, quelle que soit la raison pour laquelle tel ou tel personnage devient « autre ». Les autrices mettent en lumière le passage de l'altérité à l'aliénation, suggérant ainsi que les relations révèlent les limites créées non par le transculturalisme mais par l'altérité.

Cette première partie fut l'occasion d'interroger les rapports qu'entretiennent les concepts de transculturalisme et d'altérité avec les lieux et les espaces. Les romans du corpus montrent que le transculturalisme offre bel et bien des espaces propices au développement, aux échanges et aux rencontres transculturelles (et transgenres, dans certains cas). L'inclusion d'une dimension numérique dans les romans les plus récents suggère la vitalité du concept de rhizome qui permet de développer des relations non soumises à une quelconque hiérarchie. Toutefois, si certains lieux imaginés dans les romans permettent de faire vivre une véritable effervescence transculturelle, force est de constater que des frontières, souvent invisibles, persistent, et que l'espace occidental peine à offrir une place aux personnages transculturels sans remettre en question leur appartenance. Il est ainsi apparu que, bien que la théorie transculturelle défende une construction fluide et libre des identités, le transculturalisme est encore tributaire de la pensée coloniale et postcoloniale ; l'ancrage dans les espaces et dans les lieux n'est donc jamais complètement libéré des rapports de pouvoir instaurés par le colonialisme et véhiculés depuis.

Le fait que même les foyers, pourtant chargés d'une dimension affective selon la conception de Yi-Fu Tuan, ne constituent pas toujours le refuge rassurant attendu, révèle que le sentiment d'altérité, ou plus précisément, le fait d'être altérisé·e, s'impose jusque dans les

[1] Dans son article sur les formes d'écriture digitale, Shringarpure remarque qu'Adichie innove en explorant les liens entre « technologie digitale et intimité émotionnelle » (nous traduisons). Grâce à Internet, Ifemelu et Obinze suivent l'évolution l'un de l'autre : « Ifemelu and Obinze do not remain frozen in time for the other and they do not perceive each other as the same people they were when Ifemelu left Nigeria. Their sense of each other keeps moving forward even though they do not meet in real time and it is entirely due to the affective reliance upon the Internet and social media ». (Shringarpure. « Digital Forms, Migrant Forms. » *Op. cit.*, p. 14 et 16.)

contextes les plus intimes. Au regard de ces analyses, le transculturalisme ne semble pas capable d'offrir la liberté de se créer une identité propre, ce qu'il promet théoriquement. Parce que le sentiment d'altérité dans les lieux et les espaces, qu'ils soient privés ou publics, est inévitable, les romans déplacent le sentiment d'être chez soi dans les relations personnelles. Ainsi, ce ne sont plus des lieux physiques mais une déterritorialisation dans des relations humaines ou digitales qui semble plus à même de permettre à chacun·e de trouver « a shelter in each other ». Mais là encore, les relations peuvent être le creuset d'une altérisation d'autant plus violente que le lien est intime. Le facteur le plus menaçant pour les relations des personnages transculturels ne se situe donc pas dans leur transculturalité même, mais dans l'altérité, lorsque celle-ci cesse d'être un projet d'ouverture pour devenir une figure racinaire qui crispe la spontanéité des rencontres.

Le concept de foyer (« home ») nécessite d'être réinventé par ces personnages qui ne se sentent chez eux ni dans leur ville de résidence, ni même dans leur propre logement. Le sens d'un chez-soi s'inscrit alors dans d'autres formes de trans- : la « transition », c'est-à-dire le projet de devenir, pour reprendre les termes de Doreen Massey, qui amène les femmes à se refuser à l'enfermement dans la domesticité et à sortir dans le monde pour y conquérir leur place ; les « transactions », c'est-à-dire les « relations », où se reterritorialise le chez-soi, domaine incontestable de l'appartenance ; les « transmissions » opérées sur Internet au sein de ces réseaux ou rhizomes, qui réinventent des espaces où les hiérarchies disparaissent. Quant aux relations de la vie réelle, elles évoluent avec le passage du temps, et leurs espaces autrefois « refuges » peuvent devenir le lieu d'une altérisation profonde qui aliène les personnages les uns des autres. Il s'agira, dans la partie qui suit, d'analyser plus précisément ce phénomène d'altérisation que l'écriture transculturelle met en avant.

Deuxième Partie
En quête d'une écriture transculturelle : de l'altérité à l'altérisation

> In any instance of at least written language, there is no such thing as a delivered presence, but a *re-presence*, or a representation.[1]
>
> […W]e need not look for correspondence between the language used to depict the Orient and the Orient itself, not so much because language is inaccurate but because it is not even trying to be accurate. What it is trying to do […] is at one and the same time to characterize the Orient as alien and to incorporate it schematically on a theatrical stage whose audience, manager, and actors are *for* Europe […]. Hence the vacillation between the familiar and the alien […].[2]

Dans *Orientalism*, publié en 1978, Edward Said met au jour les mécanismes qui construisent l'Orient, et démontre que cette construction est le fruit d'un système de représentations élaboré entre autres dans le langage, depuis les premiers contacts de l'Occident avec l'Orient. L'ouvrage de Said révèle que cette création idéologique de l'Orient a permis à l'Occident d'en appréhender l'altérité, en la circonscrivant et en la consignant dans des formes de savoir : « Neither "Europe" nor "Asia" was anything without the visionaries' technique for turning vast geographical domains into treatable, and manageable, entities. »[3] La confrontation soudaine avec une altérité protéiforme (linguistique, culturelle, religieuse…) a déstabilisé l'Occident et les voyageurs et voyageuses, qu'ils·elles soient explorateurs et exploratrices, chercheurs et chercheuses scientifiques ou encore écrivains et écrivaines, n'ont eu de cesse de documenter les différences culturelles pour mieux les maîtriser. Edward Said discerne plusieurs étapes successives qui ont forgé le rapport à l'Orient. La première approche a consisté à essentialiser l'Autre et à le figer dans le temps, ce que Said qualifie de « Disneyism », en référence aux personnages caricaturaux de Walt Disney. La deuxième tend à discréditer et à stéréotyper les « Orientaux et Orientales », niant qu'ils·elles puissent faire preuve d'une capacité de discrimination et de jugement aussi fine que celle des Occidentaux et Occidentales[4]. Enfin, l'Orientalisme tend à déshumaniser l'Autre oriental·e pour mieux affirmer sa supériorité : « a white middle-class Westerner believes it his human prerogative not only to manage the nonwhite world but also to own it, just because by definition "it" is not quite as human as "we" are. There is no purer example than this of dehumanized thought. »[5]

---

[1] Edward Said. *Orientalism*. 1978. Londres : Penguin Books, 2003, p. 21.

[2] *Ibid*., p. 71-72.

[3] *Ibid*., p. 115.

[4] Said explique par exemple que pour l'Occident, lorsque les Palestinien·ne·s s'opposent à l'occupation de leurs terres par Israël, ce n'est pas une protestation politique et économique mais une opposition fondée sur des critères religieux : « that is merely "the return of Islam", […] Islamic opposition to non-Islamic peoples […]. History, politics and economics do not matter. » (*Ibid*., p. 107)

[5] *Ibid*., p. 108.

La critique postcoloniale, ainsi que l'explique Homi Bhabha, rend compte de ces principes de représentation :

> Postcolonial criticism bears witness to the unequal and uneven forces of cultural representation involved in the context for political and social authority within the modern world order. Postcolonial perspectives emerge from the colonial testimony of Third World countries and the discourses of 'minorities' within the geopolitical divisions of East and West, North and South. They intervene in those ideological discourses of modernity that attempt to give a hegemonic 'normality' to the uneven development and the differential, often disadvantaged, histories of nations, races, communities, peoples.[1]

Les romans du corpus, publiés de 2003 à 2019, furent écrits plusieurs décennies après les textes fondateurs des études postcoloniales, mais ils n'en retiennent pas moins certaines spécificités, tout en en dépassant le cadre. Dans un article sur l'Atlantique Noir, Yogita Goyal soutient que *Americanah* peut être lu comme un roman postcolonial inversé :

> the novel may, in fact, be placed within a larger tradition of postcolonial writing—reversing the heart of darkness narrative, where rather than Europeans or Americans going to Africa to find themselves, an African character travels to the heart of the West, only to find darkness there.[2]

La littérature postcoloniale ambitionne de donner voix aux subalternes et de se distinguer des anciens centres impériaux, en particulier par le biais de la langue, comme l'expliquent Ashcroft, Griffiths et Tiffin :

> One of the main features of imperial oppression is control over language. The imperial education system installs a 'standard' version of the metropolitan language as the norm, and marginalizes all 'variants' as impurities. […] Language becomes the medium through which a hierarchical structure of power is perpetuated, and the medium through which conceptions of 'truth, 'order', and 'reality' become established. Such power is rejected in the emergence of an effective post-colonial voice.[3]

Si le postcolonialisme vise à mettre à mal la domination de la culture européenne, et s'inscrit donc dans une forme de résistance à celle-ci, les romans transculturels poursuivent cette entreprise de démythification en multipliant les perspectives et en inscrivant l'altérité au cœur de leur écriture. Mikhail Epstein définit ainsi l'un des objectifs des œuvres d'art, qu'elles soient littéraires, cinématographiques, picturales ou autres : « to dissolve the solidity of one's natural identity and to share the experience of the other. »[4] Tout en évacuant le binarisme qui

---

[1] Homi Bhabha. *The Location of Culture.* Londres : Routledge, 1994, p. 171.

[2] Yogita Goyal. « Africa and the Black Atlantic. » *Research in African Literatures* 45.3 (2014) : XII.

[3] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Hellen Tiffin, éds. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literature.* 1989. Londres : Routledge, 2002, p. 7.

[4] Mikhail Epstein. « Transculture: A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism. » *American Journal of Economics and Sociology* 68.1 (janvier 2009) : 340.

Epstein rappelle dans cet article la différence entre nature et culture, et soutient que la culture est ce qui permet à un individu de s'élever au-dessus de la condition dans laquelle il naît (« to rise above one's inborn identity » [339]). La transculture offre quant à elle la possibilité de transcender l'aspect culturel qui tend lui aussi à être

marque les rapports entre l'Occident et l'Orient, ou le Nord et le Sud, les œuvres transculturelles proposent d'interroger le concept même d'altérité et de l'approprier. Par ce biais, elles invitent le lectorat occidental à prendre conscience des procédés limitants de l'idéologie orientaliste.

La partie qui suit portera sur la manière dont l'altérité transparaît dans les romans étudiés. Aux productions orientalistes réductrices et stéréotypées qui portent sur l'Autre considéré·e dans son altérité la plus radicale et qui, comme le rappelle Said, ne « cherchent pas à être précises »[1], les autrices du corpus opposent une écriture complexe, hétéroclite, nuancée, qui laisse proliférer les perspectives différentes et s'en enrichit. Dans leurs romans, l'altérité n'est pas un objet d'étude en soi mais elle fait partie intégrante de l'œuvre, elle l'informe autant qu'elle se donne à voir. Cette visibilité de l'altérité semble contribuer au projet artistique des autrices et contraster avec la manière dont elle est travaillée dans l'écriture postcoloniale. Comment l'altérité s'inscrit-elle au cœur des romans du corpus ? Quels sont les mécanismes d'altérisation révélés par l'écriture transculturelle ? Nous verrons que ces romans ne se contentent pas de montrer l'altérité, mais révèlent également, par le biais de procédés formels, narratifs ou stylistiques, les processus qui la construisent et amènent à redéfinir le transculturalisme.

---

trop fortement déterminé socialement : « Culture demystifies and transcends natural identities, whereas transculture demystifies and transcends cultural identities. This process has no limits. » (340)

[1] Said. *Orientalism. Op. cit.*, p. 71. Nous traduisons.

Chapitre 4
« Partager l'expérience de l'autre »[1] : vers une écriture transculturelle ?

Dans un article sur la littérature transculturelle, Arianna Dagnino définit les écrivain·e·s transculturel·le·s ainsi :

> […] imaginative writers who, by choice or by life circumstances, experience cultural dislocation, live transnational experiences, cultivate bilingual/pluri-lingual proficiency, physically immerse themselves in multiple cultures/geographies/territories, expose themselves to diversity and nurture plural, flexible identities.[2]

Cette description semble bien correspondre à la situation des autrices de notre corpus, dont la plupart sont bi- ou plurilingues et ont vécu dans plusieurs pays. De même, leurs œuvres peuvent être ainsi qualifiées :

> Works of fiction particularly affected and shaped by migratory flows, exploratory/travelling drives, diasporic/exile conditions, expatriate statuses, postcolonial experiences, transnational movements, and, more recently, by the multiple trajectories of global nomads. [G]lobal nomads are postnational subjects whose mobility creates non-linear, seldom unpredictable flows of movement and who inhabit spaces (countries) through an alternative and alternating pattern of of temporary deterritorialisations and reterritorialisations; this way, they tend to feel (better, 'are') at home in more than one country, in more than one place […].[3]

Ces divers éléments abondent dans les romans du corpus qui, bien que s'inscrivant clairement dans une lignée transculturelle telle que définie ici par Dagnino, ne s'érigent pas pour autant en célébrations du « pouvoir de confluence » et de la « vision inclusive des cultures »[4] portés par le transculturalisme. Ils tendent plutôt à en montrer les limites.

Le transculturalisme étant un concept né de la sociologie, la recherche sur le sujet, si elle porte aujourd'hui de plus en plus souvent sur les écrivain·e·s, s'attache rarement à l'écriture littéraire elle-même. Les analyses de théoricien·ne·s tels que Mikhail Epstein, Wolgang Welsh, Ellen Berry ou Afef Benessaieh s'intéressent plutôt au modèle social que le transculturalisme permettrait de développer. Sissy Helff est autrice de plusieurs articles et monographies sur les formes littéraires du transculturalisme et son travail peut être prolongé

[1] Epstein. « Transculture. » *Op. cit.*, p. 340. Nous traduisons.

[2] Ariana Dagnino. « Transcultural Writers and Transcultural Literature in the Age of Global Modernity. » *Transnational Literature* 4.2 (mai 2012) : 1.

[3] *Ibid*., p. 6.

[4] *Ibid*., p. 5.

et diversifié. C'est pourquoi ce chapitre entend analyser divers procédés littéraires dont on se demandera dans quelle mesure ils participent d'une écriture que l'on nommera, par commodité, transculturelle et qui reflète dans ses formes mêmes certaines des caractéristiques du transculturalisme et de l'altérité.

Il est bien évident qu'aucun des procédés que nous allons examiner dans les pages qui suivent ne suffit à lui seul à définir une écriture transculturelle, si tant est que leur combinaison le puisse. Il ne s'agit pas non plus d'essentialiser les œuvres du corpus, ni de les limiter ou les réduire à quelques critères qu'il faudrait qu'elles rassemblent. S'il est un principe que ces ouvrages mettent en valeur, c'est bien l'inanité des catégorisations et le danger des étiquettes. Cependant, ces romans mettent en œuvre des modalités d'écriture qui nous semblent entrer en résonnance avec certaines des spécificités du transculturalisme. C'est donc en ce sens que nous employons l'expression « écriture transculturelle », sans pour autant rendre cette catégorie rigide et imperméable à d'autres lectures.

L'altérité est manifestée dans les œuvres par des formes diverses dont nous souhaitons rendre compte dans ce chapitre. Le caractère le plus frappant, commun à tous les romans du corpus, est le jeu de la polyphonie et de la pluralité des points de vue. Au lieu d'abandonner le récit à une seule perspective, les autrices multiplient les angles d'où les personnages et les événements sont observés, donnant ainsi à voir une réalité complexe et plurivoque où l'altérité est sans cesse présente. Un autre trait commun remarquable est la prégnance de la notion de performance pour les personnages transculturels. En révélant la manière dont ces derniers sont souvent assignés à des rôles qui trahissent des relations de pouvoir, et en faisant un usage abondant des stéréotypes, l'écriture suggère que la transculturalité se définit par des « identités autres ».

4.1 De la pluralité à l'incertitude : expériences de l'altérité dans l'écriture

La multiplicité des voix et des points de vue est un procédé récurrent dans tous les romans du corpus[1] et a pour effet de tisser des réseaux entre les personnages et de mettre en lumière les modalités selon lesquelles la dimension transculturelle de leur identité est définie. Le déploiement de points de vue multiples et parfois contradictoires provoque ou accentue certaines tensions au sein de la narration, soulignant la manière dont l'altérité peut mener à des mésententes, voire des conflits. Les récits donnent également la parole à des personnages

[1] Elle est plus discrète chez Lahiri et Ali que chez Evaristo ou Smith mais les lettres écrites par la sœur de Nazneen dans *Brick Lane* ou les changements de focalisation dans *The Namesake* créent bien une diversité de points de vue.

dit subalternes qui bouleversent le discours dominant et invitent à rencontrer ce qui constitue probablement pour le lectorat un « non-moi »[1]. Analyser la pluralité de ces voix et points de vue permet de s'interroger tant sur les propriétés littéraires du transculturalisme que sur la manière dont les œuvres du corpus le caractérisent.

a) Une écriture du multiple : de la pluralité naît l'altérité

Dans certains romans du corpus comme *NW*, *Girl, Woman, Other* ou *Americanah*, la pluralité des perspectives s'inscrit dans la structure des œuvres (organisation des chapitres ou des parties) mais se dessine aussi sur la page même (alternance entre caractères romains et italiques, paragraphes séparés etc). D'autre part, bien que les récits soient écrits à la troisième personne, ils donnent voix à des personnages variés, soit par le biais du style direct, soit par des passages à la première personne insérés dans le roman (comme les lettres de Hasina dans *Brick Lane*), soit par un jeu de focalisations internes qui donnent accès aux pensées de personnages altérisés. Tous ces éléments participent de ce que nous appelons une « écriture du multiple » qui rend l'altérité manifeste et offre un espace d'expression à une variété de personnages. Ils rappellent l'injonction d'Adichie à remettre en question les « histoires uniques », trop souvent racontées par celles et ceux qui ont le pouvoir : les œuvres du corpus démultiplient les perspectives sur une histoire unique pour mieux mettre en lumière les formes d'altérité qui peuvent générer des incompréhensions. Mariano D'Ambrosio, dans un article sur les récits polyphoniques et l'écriture fragmentaire dans la littérature contemporaine, remarque qu'il serait impossible de refléter la complexité de la réalité dans « un texte unitaire et séquentiel »[2], alors que la multiplicité des perspectives permet d'offrir « une représentation plus appropriée de la vie et de la manière dont elle est vécue. »[3]

Il est possible de diviser le corpus en deux groupes, rassemblant d'un côté (par ordre de publication) *Brick Lane*, *The Namesake* et *On Beauty* et d'un autre *NW*, *Americanah* et *Girl, Woman, Other*. Les trois premiers s'inscrivent dans une forme romanesque traditionnelle et chronologique : ils sont composés de chapitres et relatent l'évolution des personnages sur une

[1] Mikhail Epstein demande dans son article sur la transculture : « Why do I watch movies, go to museums, travel to other countries, read books or write them, for that matter? Just to remain with my inborn identity, to confirm it again and again? No, I do it precisely to discover in me somebody else, a non-me, to learn the experiences of other beings. » (« Transculture: A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism. » *American Journal of Economics and Sociology* 68.1 (janvier 2009) : 341.)

[2] Mariano d'Ambrosio. « Fragmentary Writing and Polyphonic Narratives in Twenty-First-Century Fiction. » *The Poetics of Fragmentation in Contemporary British and American Fiction*. Éds Vanessa Guignery et Wojciech Drąg. Delaware : Vernon Press, 2019, p. 19. Nous traduisons.

[3] *Ibid*. Nous traduisons.

durée plus ou moins étendue[1]. Dans *The Namesake*, Lahiri ne signale pas les changements de perspectives par des marques typographiques autres que des transitions d'un chapitre à un autre : un nouveau chapitre peut être focalisé sur un nouveau personnage ou non, et la voix narrative le signale rapidement, par exemple en donnant le prénom du protagoniste, fournissant ainsi des points de repères clairs au lectorat[2]. Monica Ali, dans *Brick Lane*, adopte une mise en page spécifique pour les lettres de la sœur de Nazneen : écrites dans un anglais balbutiant, elles forment des paragraphes non justifiés et écrits en italiques, ce qui permet de les identifier en feuilletant simplement le livre. Enfin, *On Beauty* est, des trois, le plus audacieux, en ce qu'il intègre des courriels (dont les tous premiers sont des réécritures contemporaines des lettres de Helen Schlegel à sa sœur, dans *Howards End*), ou encore des extraits de poèmes ou de slam, donnant à entendre d'autres voix.

C'est dans *NW* que Zadie Smith se libère d'une forme narrative réaliste, raison pour laquelle nous l'intégrons dans le deuxième groupe de notre corpus : l'écrivaine structure le roman en cinq parties dont trois portent plus précisément sur un personnage et expérimentent un style différent[3]. Adichie, dans *Americanah*, distingue la narration proprement dite des extraits de blog, détachés du corps du texte et transcrits dans une police différente, et structure le roman en parties, comme dans *NW*, centrées autour des deux personnages principaux, Ifemelu et Obinze. Roman le plus récent du corpus, *Girl, Woman, Other* fait de la multiplicité des perspectives le procédé central de la narration par sa structure en chapitres qui portent chacun le nom d'un personnage. Si les romans que nous avons classés dans le premier groupe ne risquent pas de perturber des habitudes de lecture, l'organisation textuelle des trois autres, et particulièrement de *NW* et *Girl, Woman, Other*, peut déstabiliser. La structure des romans met en évidence la multiplicité des personnages, des histoires, des voix et des points de vue qui habitent les œuvres, et il convient de s'interroger sur les implications de ce modèle narratif et formel dans le cadre d'une écriture transculturelle.

Dans les romans du corpus, la multiplicité des points de vue engendre souvent une ironie dramatique qui fait apparaître les non-dits et les mensonges des personnages, c'est-à-dire la manière dont l'altérité en vient à les séparer. Il convient d'examiner les personnages sur lesquels les romans se focalisent : qui a, littéralement, voix au chapitre et qui est privé de

[1] *Brick Lane* et *The Namesake* s'étendent sur une trentaine d'années, *On Beauty* sur environ un an et demi.

[2] Le roman s'ouvre avec Ashima puis, quand Gogol entre à l'école maternelle, la voix narrative se focalise sur lui jusqu'au décès de son père, qui est vécu du point de vue d'Ashima. Le récit se concentre ensuite à nouveau sur Gogol avant de s'intéresser, pendant un chapitre, à Moushumi, puis alterne une dernière fois entre Ashima et Gogol, sur qui le roman se clôt.

[3] Nous reviendrons sur cette structure dans la sous-section suivante.

parole ? Comment faire sens de la pluralité dans des contextes transculturels ? Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari soutiennent qu'un « rhizome ou multiplicité ne se laisse pas surcoder »[1], entendant par là que le rhizome décide de sa forme sans qu'elle ne lui soit imposée de l'extérieur. Mariano d'Ambrosio rappelle pour sa part que la pluralité des voix remet en question l'autorité d'une voix narrative unique : « [t]he choice of polyphony […] is the principal agent of the collapse of the traditional single authoritative voice of the narrator, still predominant in realist fiction. »[2] Dans notre corpus, il ne s'agit pas tant de voix narratives que de perspectives, qui, par leur multiplicité, semblent empêcher le « surcodage » évoqué par Deleuze et Guattari : « [l]a notion d'unité n'apparaît jamais que lorsque se produit dans une multiplicité une prise de pouvoir par le signifiant »[3]. Aussi est-il possible de lire cette pluralité comme un moyen d'empêcher une prise de pouvoir par *une* voix autoritaire, défiant une unité factice créée de toutes pièces par cette dernière, et offrant à l'Autre la possibilité de s'exprimer.

Les romans du corpus se focalisent sur un grand éventail de personnages, dont le niveau d'érudition, le statut social et l'appartenance ethnique sont variés, et qui parviennent à prendre la parole à des degrés divers au sein de la société. Nous en avons vu des exemples avec Morgan dans *Girl, Woman, Other*, qui, ayant abandonné l'école très tôt, n'en devient pas moins un influenceur réputé, ou Ifemelu, dans *Americanah*, qui crée grâce à son blog un espace où non seulement elle-même fait entendre sa voix, mais où d'autres personnes issues des « minorités raciales » peuvent également écrire. Parmi les quarante-sept personnages principaux[4] des six romans du corpus, vingt-sept sont des femmes, un est non-binaire et dix-neuf sont des hommes ; huit personnages sont clairement identifiés comme blancs, tous les autres sont racisés. Sur les vingt-sept femmes, vingt-deux ont la parole selon diverses modalités (insertions de blogs, de courriels, focalisation interne, monologue intérieur, flux de conscience…), dans des espaces s'étendant de quelques paragraphes (Claire, dans *On Beauty*) à la majorité d'un roman (Ifemelu, sur qui la majorité de *Americanah* est focalisé). Dans *Girl, Woman, Other*, aucun personnage masculin n'est perçu en focalisation interne (hormis le père

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 15.

[2] Mariano d'Ambrosio. « Fragmentary Writing and Polyphonic Narratives in Twenty-First-Century Fiction. » *Op. cit.*, p. 19.

[3] Deleuze et Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2*. *Op. cit*., p. 15.

[4] Par « personnage principal », on entend un personnage qui joue un rôle dans la narration et qui apparaît plus de deux fois dans le récit. Ainsi, la petite amie de Félix, dans *NW*, n'est pas comptée car elle ne fait qu'une apparition furtive, mais Mrs Islam, dans *Brick Lane*, est comptabilisée car elle joue un rôle important dans le développement de Nazneen. Ce décompte est artificiel et arbitraire, mais nous l'avons établi afin de donner un aperçu de la population des romans du corpus et de tirer du sens de la distribution de la parole.

de Yazz sur quelques pages) et chez Zadie Smith, ils restent également à la marge. Adichie suit Obinze le temps d'une partie mais son roman est essentiellement guidé par la perspective d'Ifemelu, en focalisation interne, tandis que Monica Ali ne laisse les hommes s'exprimer que dans les dialogues.

Les autrices ne privilégient pas nécessairement des personnages possédant un haut niveau d'érudition : dans *On Beauty*, les universitaires Howard Belsey et Claire Malcom figurent parmi les personnages les plus érudits mais seules cinq ou six pages sont consacrées à Claire tandis que la focalisation interne ne s'attarde sur Howard que dans un nombre réduit de chapitres, la majorité étant dédiée à son épouse Kiki et leurs enfants, Jerome, Zora et Levi. Bernardine Evaristo ne donne que très peu la parole à Roland, le père biologique de Yazz, tout réputé qu'il soit : s'il est bien mentionné que celui-ci est fréquemment invité à la télévision, il est observé de l'extérieur par les diverses femmes sur lesquelles le récit se focalise. Dans les quelques pages en focalisation interne sur lui, au début du dernier chapitre du roman, Evaristo parvient toutefois à dresser le portrait nuancé d'un intellectuel brillant qui, s'il est indéniablement arrogant, n'en est pas moins habité par une vulnérabilité touchante, qui se laisse entrevoir dans les émotions qui l'étreignent lorsqu'il pense à sa fille. Exception faite de Leah (*NW*), Claire (*OB*) et Penelope (*GWO*), les personnages que ces romans donnent le plus à entendre sont donc des femmes racisées, celles-là même qui, par l'intersection des formes d'oppression qu'elles risquent de subir, ont rarement un espace de parole dans la société. Les romans transculturels du corpus proposent ainsi un correctif à la distribution de la parole dans la société en offrant un espace d'expression à des personnages « minorisés » et la multiplicité de leurs récits permet de découvrir des vies complexes et souvent tourmentées.

Dans son article « Can the Subaltern Speak? », Gayatri Spivak définit le subalterne par contraste avec l'élite et écrit : « The social groups and elements included in this category represent *the demographic difference between the total Indian population and all those whom we have described as the elite.* »[1] Sont considérés comme faisant partie de l'élite les étrangers ou les indigènes dominants au niveau local ou régional. Intersectionnelle avant l'heure[2], Spivak constate en outre : « Clearly, if you are poor, black and female you get it in three ways. »[3] Spivak s'attarde sur l'exemple des femmes hindoues pour qui il était coutumier, mais non obligatoire, de s'immoler en même temps que le corps de leur mari au décès de celui-ci,

[1] Gayatri Chakravorty Spivak. « Can the Subaltern Speak? » 1988. *Colonial Discourses and Post-Colonial Theory: A Reader*. Éds. Patrick Williams et Laura Chrisman. New York : Columbia UP, 1994, p. 79.

[2] L'article de Spivak est publié pour la première fois en 1985 et Kimberlé Crenshaw n'invente le terme « intersectionality » que quatre ans plus tard.

[3] Spivak. *Op.cit.*, p. 90.

et la théoricienne analyse comment, malgré cet acte radical, les épouses sont, dans la pratique discursive, privées d'agentivité[1]. Pour Spivak, la subalterne ne peut jamais parler car toute parole et tout acte de sa part, soumis à l'examen de l'Occident, est voué à être interprété selon une grille de lecture inadaptée qui la fige dans son altérité. La voix de Hasina dans *Brick Lane*, jeune femme de couleur, pauvre et non éduquée vivant au Bangladesh, apporte non seulement une dimension transculturelle au roman mais fait également entendre la radicalité de son altérité. Elle peut être rapprochée de LaTisha, dans *Girl, Woman, Other*, qui, quoi qu'elle vive en Grande-Bretagne, s'inscrit dans une altérité sociale assez tranchée vis-à-vis des autres personnages de ce même roman.

Dans *Brick Lane*, la sœur de Nazneen reste au Bangladesh et diffère de son aînée par de nombreux aspects. En effet, Hasina quitte très jeune le foyer familial pour se marier par amour mais lorsque son époux commence à la battre, elle n'endure pas sa situation, comme Nazneen l'aurait fait, et s'enfuit, subvenant dès lors à ses propres besoins. Elle est renvoyée de son premier travail à cause d'une rumeur mensongère et le propriétaire de son logement, qui l'avait aidée à trouver cet emploi, la viole. Hasina recourt à la prostitution, se marie une seconde fois et est abandonnée par son mari, avant de rencontrer un couple qui l'embauche comme domestique. Elle devient ainsi une figure incarnant une forme d'altérité par rapport aux normes auxquelles les femmes se conforment habituellement au Bangladesh. Le parcours de Hasina est marqué par la pauvreté et la violence et la jeune femme se lamente ainsi dans une lettre : « All the time I thinking my life cursed. God have given me life but he has curse it. He put rocks in my path and thorns under feet snakes over head. » (*BL* 166) La succession de prépositions dans la dernière phrase renforce l'impression de danger et l'idée que Hasina est cernée. Toutefois, Hasina est remarquable par son indépendance et sa résilience, et conserve toujours détermination et agentivité, offrant un exemple tout à fait opposé à celui de sa sœur. Elle écrit dans l'une de ses lettres, alors qu'une amie lui conseille d'ignorer la perfidie dont elle est victime à l'usine où elle travaille : « I am not waiting around suffering around. Let her suffer if she like it. » (*BL* 159), déclaration qui contraste ironiquement avec

[1] Spivak explique qu'en déplaçant le sens du mot « sati » ou « suttee », qui signifie « l'immolation de la bonne épouse », acte qui lui permet « d'échapper à la stase régressive du statut de veuve » (nous traduisons), pour que ce mot ne désigne plus que l'immolation elle-même, les Britanniques essentialisent le geste et lui imposent leur idéologie : « white men, seeking to save brown women from brown men, impose upon those women a greater ideological constriction by absolutely identifying, *within discursive practice,* a good-wifehood with self-immolation on the husband's pyre. » Spivak révèle ainsi l'erreur grammaticale commise par les Britanniques : « It is now time to disclose that *sati* or *suttee* as the proper name of the rite of widow self-immolation commemorates a grammatical error on the part of the British, quite as the nomenclature 'American Indian' commemorates a factual error on the part of Columbus. The word in the various Indian languages is 'the burning of the *sati* or the good wife' […] » Les colons font ainsi de la femme hindoue un objet et la privent d'une volonté propre en interprétant un geste qui peut être choisi de plein gré comme un passage obligatoire. (Spivak. « Can the Subaltern Speak? » *Op. cit.*, p. 101).

l'attitude de sa sœur qui courbe toujours l'échine. Par tous ces aspects, Hasina est « l'autre » de sa sœur Nazneen, docile et soumise (pour un temps).

Cependant, la manière dont son histoire est relatée pose question. Les lettres de Hasina apparaissent dans des chapitres distincts de l'intrigue principale, transformant une partie du texte en roman épistolaire à une voix (nous n'avons jamais connaissance des lettres de Nazneen) et créant ainsi une altérité générique où le texte, en italiques, n'est pas justifié, comme pour mimer l'écriture manuscrite. L'anglais de Hasina, qualifié de « broken English » par Nicola Walker[1] et de « fractured English »[2] par Ron Charles, déforme la grammaire, fait fi des accords sujet-verbe, ignore les règles de syntaxe. Les lettres introduisent ainsi une altérité linguistique au cœur même du texte. L'insertion de lettres rédigées en anglais interroge toutefois. Compte tenu du peu d'éducation de Hasina, et du fait que Nazneen elle-même parle à peine anglais, il est peu probable que la jeune femme écrive dans une langue autre que sa langue natale. S'interrogeant sur le réalisme dans *Brick Lane*, Alistair Cormack résume la question ainsi :

> Without any account by the narrator, it is hard to know exactly what we are reading—whether the letters represent inept attempts at English or are a free translation from illiterate Bengali. If the first is the case, then we are confronted with an interesting anomalous voice in the text. The very distance between cultures is crucially shown by Hasina's mutilated attempts to render her experiences in the foreign tongue and Bangladesh's resistance to representation accentuated. If, as seems more likely, the latter is true, then we stay in a world edited or arranged by the narrator. The realist frame remains, warped but finally intact, and Hasina is ultimately silenced.[3]

Ce qui nous intéresse particulièrement ici n'est pas tant les effets de ce procédé sur la dimension réaliste du texte, mais le fait que, selon Cormack, quoi que fasse Hasina, elle ne peut accéder à la parole car soit celle-ci s'exprime dans une langue qu'elle ne maîtrise pas soit elle passe par un intermédiaire, la voix narrative hétérodiégétique. Comme les femmes hindoues qui pratiquent la *sati* et dont le geste est mal interprété par les Britanniques, Hasina, subalterne qui, par ses actes, prouve son autonomie et son agentivité, ne peut pas véritablement parler.

Zadie Smith, dont les personnages principaux sont souvent des femmes de couleur, n'en conserve pas moins un vif intérêt pour un autre type de personnage subalterne, à savoir les

---

[1] Nicola Walker. « The State of Bengali England. » *The Age*. 23 août 2003. En ligne. Consulté le 29 mars 2021. (Citée par Catherine Pesso-Miquel. « L'illusion d'une langue étrangère à elle-même : l'étrangeté linguistique dans *Brick Lane* de Monica Ali. » *Polysèmes* 18 (30 novembre 2017) : en ligne.)

[2] Ron Charles. « Remember your Place. » *Christian Science Monitor*. 18 septembre 2003. En ligne. Consulté le 29 mars 2021.

[3] Alistair Cormack. « Migration and the Politics of Narrative Form: Realism and the Postcolonial Subject in *Brick Lane*. » *Contemporary Literature* 47.4 (2006) : 715.

hommes racisés, et plus particulièrement noirs[1], qui sont souvent victimes d'une altérisation violente dans la société[2]. Carl, dans *On Beauty*, version contemporaine de Leonard Bast dans *Howards End*, est un jeune homme noir dont la beauté n'a d'égal que son talent pour la poésie, ou le slam, et qui ne parvient pas à trouver sa place dans le milieu universitaire, par la faute même de celles et ceux qui l'y ont invité. Dans *NW*, Zadie Smith crée un effet miroir entre deux personnages masculins, Nathan Bogle et Felix Cooper, l'un assassinant l'autre de sang froid. Ces deux jeunes hommes ont pourtant des points communs : originaires du même quartier, ils sont tous les deux noirs, issus de familles relativement modestes et traversent des périodes difficiles, tombant tous les deux dans les affres de l'addiction à la drogue et s'inscrivant dans une altérité sociale en plus de leur altérité raciale. Carl, leur pendant américain, se rapproche plus de Felix que de Nathan, par sa volonté de s'élever au-dessus de sa condition sociale, mais Zadie Smith est avare de détails sur sa vie personnelle. À la fin de *NW*, alors que Natalie marche dans Londres en compagnie de Nathan Bogle, celui-ci lui confie à quel point il est difficile pour les jeunes hommes noirs de trouver une place dans la société, car celle-ci ne les considère que comme « un problème » (*NW* 317), et il ajoute qu'il n'a que la rue comme espace.

Felix se distingue de Nathan car bien qu'ayant connu des années difficiles, il n'en reste pas moins déterminé à s'en sortir et à ne pas reproduire ses erreurs (il cède toutefois à certaines tentations dans ce qui s'avère être sa dernière journée de vie). Comme LaTisha dans *Gilr, Woman, Other*, Felix devient père très jeune et n'a que très peu de contacts avec la mère de ses enfants, mais il « reprend le contrôle » de sa vie (expression qui revient régulièrement dans sa section), grâce à un travail et une relation stable : « 'Just very very lucky. Always been lucky. But then I really got deep in the drug thing, to tell you the truth, Tom, and I'm just basically picking myself up off the floor from the past few years, so.' » (*NW* 128) Plein de vie, d'optimisme et d'entrain, Felix ressemble à Carl dont la spontanéité et la sincérité provoquent des malentendus qui vont mener à sa dispute avec Zora, et l'attitude générale des deux jeunes hommes contraste fortement avec la résignation de Nathan. Toutefois, le visage amical de Felix finit indirectement par lui coûter la vie. Alors que Nathan, un de ses amis et

[1] *The Autograph Man*, deuxième roman de Zadie Smith, fait figure d'exception car le personnage principal, Alex, a des origines juives et chinoises. Mais il n'en appartient pas moins à une « minorité raciale ».

[2] Dans *13th*, documentaire dirigé par Ava DuVernay analysant l'intersection entre la race et l'incarcération raciale, Malkia Cyril, fondateur et directeur exécutif du Center for Media Justice, remarque que les corps des hommes noirs sont systématiquement criminalisés dans les médias : « Black people and Black men in general are overrepresented in news as criminals. When I say overrepresented, that means they are shown as criminals more times than it is accurate, [more] than they are actual criminals, […] based on FBI statistics. » Baz Dreisinger, autrice de *Incarceration Nation* et éducatrice, ajoute : « I'm a big believer in the power of the media full of these clichés that basically present mostly black and brown folks who seem like animals in cages ». (*13th*. Dir. Ava DuVernay. Netflix, 2016. Documentaire. à partir de 28 minutes)

Felix s'assoient par hasard côte à côte dans le métro, une femme enceinte, intimidée, s'adresse à Felix qui lui semble sûrement plus avenant pour lui demander si « son ami » peut libérer le siège sur lequel il a posé ses pieds. Nathan réagit avec agressivité et Felix se lève finalement pour laisser sa place. « Felix felt a great wave of approval, smothering and unwanted, directed towards him, and just as surely, contempt and disgust enveloping the two men and separating them, from Felix, from the rest of the carriage, from humanity. » (*NW* 168) Alors que les deux jeunes hommes, par leur tenue vestimentaire, signalent déjà leur marginalité[1], le « mépris et le dégoût » finissent de les isoler, ce que la polysyndète souligne en créant un effet d'emphase hyperbolique (« from humanity »). Smith montre ici un processus d'altérisation à l'œuvre, portant sur des personnages qui sont déjà nettement dans une forme d'altérité vis-à-vis de « la norme ».

Cette victoire n'est que de courte durée, car en s'interposant, Felix s'est attiré le courroux de Nathan qui le suit hors du métro et l'assassine à coups de couteau. Symboliquement, la mort de Felix semble marquer l'impossibilité, ou l'extrême difficulté, pour un jeune homme comme lui, de mener une vie normale (Felix le répète à plusieurs reprises, il aspire à se marier et avoir des enfants). À l'échelle du roman, si Nathan n'est jamais présenté en focalisation interne et ne partage qu'une section avec Natalie (« crossing »), constituée principalement de dialogues, c'est lui qui a le dessus sur Felix. D'autre part, en accordant un espace à Felix, *NW* ouvre une perspective pour des personnages minorisés et autres que son meurtre remet toutefois en question, et fait mentir son prénom : ce jeune homme heureux, qui se considère chanceux malgré ses circonstances, voit son destin volé par un coup de malchance.

La mort de Felix dans *NW* est une version plus radicale de la disparition de Carl dans *On Beauty*, ce dernier ne pouvant non plus surmonter l'altérité qui lui est imposée. Après une dispute tonitruante avec Zora, Carl est sur le point de révéler à celle-ci les aventures sexuelles de son père mais il se ravise et parmi les derniers mots qui lui sont donnés de prononcer, il exprime le besoin d'être avec les siens (« 'I need to be with *my people*, man – can't do this no more.' » [*OB* 419]), soulignant ainsi l'aliénation qu'il s'est involontairement imposée en fréquentant le milieu de Wellington. Comme Nathan, Carl est presque toujours observé de l'extérieur et Zadie Smith ne donne que très rarement accès à ses pensées. Ce faisant, elle s'éloigne d'E.M. Forster qui invite son lectorat dans l'intimité de l'appartement et de l'esprit

[1] Dans « NW or the Art of Line-Crossing », Vanessa Guignery remarque que la tenue vestimentaire de Nathan lui donne un air fantomatique : « such a ghostly existence is led by Nathan Bogle, an outcast who appears furtively in each section, and is significantly always wearing a hoodie. » (Vanessa Guignery. « Zadie Smith's *NW* or the Art of Line-Crossing. » *E-rea* 11.2. 15 juillet 2014. Consulté le 15 juin 2015, p. 10)

de Leonard Bast plus souvent que Smith ne le fait avec Carl. Smith met bel et bien son lectorat en présence d'une forme d'altérité que le jeune poète avide de culture représente, mais sa voix, qui n'est donnée à entendre que dans les dialogues, est malgré tout contenue, comme écrasée par toutes les autres. En témoigne cet extrait où, après avoir joué sur le terrain de basket de l'université, Carl se rend chez les Belsey où Levi l'a invité pour l'anniversaire de mariage de ses parents. Lorsque Howard ouvre la porte, sa pensée immédiate est que Carl ne peut être qu'un « arnaqueur » : « Tall, pleased with himself, pretty, *too* pretty like a conman, sleeveless, tattooed, languid, muscled, a basketball under his arm, black. Howard kept hold of the half-open door. » (*OB* 105) La succession d'adjectifs semble ne vouloir que retarder l'évidence qui a frappé Howard, la couleur de peau du jeune homme, en même temps qu'elle justifie sa réaction méfiante (le jeune homme est mal habillé, tatoué, musclé…). Un portrait très stéréotypé est ainsi dressé en quelques mots, avant que la voix narrative ne se déplace et, en focalisation interne sur Carl, explique que celui-ci a préféré ne pas faire le détour jusque chez lui pour se changer afin de gagner du temps. La conversation est maladroite, Howard manque de courtoisie et Carl, comprenant qu'il n'est pas le bienvenu, repart brusquement. « 'Wait – ' called Howard after him. He was gone. / Extraordinary, said Howard to himself, and closed the door. He went into the kitchen in search of wine. » (*OB* 106) La faible tentative de Howard pour retenir Carl manque de sincérité, comme le tiret le suggère, et la réaction intérieure de Howard (« Extraordinary ») signale que la focalisation est de nouveau centrée sur lui et que l'incident est clos, comme le souligne la phrase suivante. Dans ce passage, la focalisation interne sur Carl est donc encadrée et limitée par la perspective de Howard qui ouvre et clôt l'incident en même temps qu'il ouvre et referme la porte. Carl est donc présent dans le roman, tout comme Felix, mais il est voué à en disparaître. Peut-être est-ce parce que tous deux représentent une forme d'altérité impossible à catégoriser et qu'ils refusent de se conformer à un stéréotype (contrairement à Nathan), que les deux romans finissent par étouffer leur voix. Toutefois, leur simple présence dans le texte empêche le monologisme et le surcodage du rhizome.

Dans une critique de *Girl, Woman, Other*, Clare Bucknell remarque : « [t]hese multiple narratives […] [which] suppl[y] the reader with perspectives and insights the individual characters don't share, create space for comedy. »[1] La juxtaposition narrative permet en effet de constater des divergences de perspectives entre les personnages qui, si elles peuvent créer

[1] Clare Bucknell. « Fusion Fiction. » *London Review of Books* 41.20 (24 octobre 2019) : en ligne.

un effet comique[1], mettent aussi en évidence des procédés d'altérisation. Chez Bernardine Evaristo, les personnages se contredisent d'une section à une autre. Alors qu'elle se rend à sa soirée d'ouverture au National Theatre, Amma se remémore par exemple avec affection le soutien de sa meilleure amie : « Shirley never had a negative word to say about her sexuality » (*GWO* 27). Cependant, le chapitre dédié à Shirley montre que celle-ci a en réalité eu du mal à accepter l'altérité sexuelle de son amie et c'est donc la juxtaposition des chapitres qui met au jour ce rapport difficile et non exprimé à l'altérité. Le sujet de la sexualité d'Amma embarrasse Shirley, femme très traditionnelle qui mène « une existence prosaïque et responsable » (*GWO* 233, nous traduisons) :

> Amma came out as a lesbian to Shirley at sixteen
> which was initially quite disgusting
> it felt like a betrayal of their friendship although Shirley never let on her true feelings because she didn't want to hurt Amma
> luckily, Amma didn't start wearing men's underpants or ogling classmates in the showers, nor did she try it on with Shirley, who began to feel self-conscious of her body around her friend […] (*GWO* 232)

Alors que selon Amma, son homosexualité n'a jamais été un sujet de discussion avec son amie, d'où une allusion très courte (« Shirley never had a negative word to say about her sexuality »), la voix narrative, en traduisant la pensée de Shirley, révèle à quel point cette information l'a déstabilisée. Des mots sémantiquement chargés (« disgusting », « betrayal ») soulignent la violence de l'altérité qui s'immisce dans leur amitié mais que Shirley garde pour elle. L'allusion à la possibilité qu'Amma porte des pantalons d'homme fait écho à ce qui arrive, bien plus tard dans le roman, à Megan/Morgan, personnage beaucoup plus jeune. Adolescente, Megan ne supporte pas de voir son corps développer des courbes féminines, « womanly curves » (*GWO* 312) et décide de se raser la tête, ce qui a pour conséquence de lui faire perdre toutes ses amies :

> the girls she thought were friends dropped away, embarrassed to be seen with her […]
> hurt but resolute, Megan abandoned all pretence at conforming
> she wore men's shoes, black lace-ups, liked how comfortable they were, how powerful she felt when she walked in them, loved that men didn't eye her up any more (*GWO* 312)

Amma et Megan/Morgan ont une trentaine d'années d'écart et à l'inverse de Shirley, les camarades de l'adolescente qui ne se reconnaît pas dans un corps féminin ne parviennent pas à accepter son altérité. Contrairement à Amma pour qui la révélation de son homosexualité, qui constitue pour Shirley une altérité par rapport à la norme hétérosexuelle dans laquelle elle-

[1] Dans les premières pages, Amma affirme par exemple que sa meilleure amie, Shirley, était heureuse de garder sa fille Yazz lorsqu'elle partait en déplacement. Quelques chapitres plus loin, Shirley, se remémorant cette époque, ne le formule pas de la même façon : « Amma took it for granted that adding a baby to Shirley's family wouldn't be too burdensome » (*GWO* 244).

même se reconnaît, s'effectue sans accroc apparent, Megan paye un lourd tribut en découvrant que ses amies ne peuvent accepter sa nouvelle apparence et donc son altérité soudaine[1], mais cela l'enhardit à se vêtir d'une manière qui lui correspond. Un champ sémantique positif se déploie dans la dernière phrase (« liked », « comfortable », « powerful », « loved ») suggérant que la réaction de ses amies l'a libérée, lui permettant ainsi de s'épanouir d'une manière qui « dégoûterait » Shirley. En revanche, à l'inverse des amies de Megan, pour qui cette altérité nouvelle et soudaine est inacceptable, Shirley épargne la sensibilité d'Amma (« she didn't want to hurt Amma ») et ne remet jamais en cause son amitié : « Shirley had to put up with her badge-wearing friend or lose the friendship, she can't not have Amma in her life / she loves her / as a *friend* » (*GWO* 233). Face à cette alternative, son affection prime. Malgré ses convictions personnelles, Shirley n'altérise pas Amma et garde secrets ses sentiments, pour privilégier leur amitié. Dans *Girl, Woman Other*, Amma et Megan/Morgan assument leur altérité avec bonheur, ne se limitant pas à l'histoire unique de l'oppression et de l'altérisation. Le jeu de ces deux voix qui se font écho à deux cent pages d'intervalle tisse ainsi un rhizome, révélant des tensions, des divergences et des contradictions, sans que celles-ci ne créent de rupture.

Dans les romans du corpus, les changements de points de vue d'un chapitre à un autre mettent parfois en lumière la manière dont un sentiment d'éloignement s'immisce progressivement dans les couples ou les relations d'amitié. Ils montrent que bien qu'un lien ait été tissé, l'altérité peut (re)surgir de diverses façons et distendre ce lien. Ces procédés soulignent à quel point l'altérité peut s'avérer dangereuse pour les relations, que celles-ci soient transculturelles ou non : le transculturalisme ne serait donc pas la cause de l'incompréhension, qui résiderait plutôt dans le fossé infranchissable créé par l'altérité. Dans *NW*, la multiplicité des points de vue engendre des tensions narratives qui mettent en avant les obstacles liés à l'altérité plutôt que le désir de « faire rhizome », ce qui est particulièrement visible dans la relation conflictuelle, parfois presque toxique, de Natalie Blake et Leah Hanwell. Les deux jeunes femmes se disent meilleures amies mais nombreux sont les moments où la voix narrative fait état de tensions sous-jacentes, signe de leur altérité fondamentale : « [Leah] looks up at her best friend, Natalie Blake, and hates her. […] The two women squint at each other across an expanse of well-kept lawn. They are annoying each other. They have been annoying each other all afternoon. » (*NW* 61) Le sentiment ressenti par

[1] À ce stade du récit, Megan n'est pas encore non-binaire et n'a aucune notion de ce concept. Toutefois, elle ne s'identifie clairement pas aux normes féminines, comme le montre cet extrait, et c'est ce qui lui fait perdre ses amies.

Leah (« hates her ») est virulent et inattendu, et la voix narrative précise que leur agacement est réciproque, celui-ci étant souligné par la répétition du verbe « annoying » à différents temps.

Chacune à leur manière représente une forme d'altérité par rapport à ce que la société occidentale considère comme une norme : Leah, bien que mariée, tient secrets son homosexualité et ses avortements fréquents, et ses collègues et ami·e·s, en la pressant d'être mère, font naître chez elle une angoisse. Loin de la confiance joyeuse d'Amma, Leah n'assume pas le risque d'être altérisée par son orientation sexuelle. L'altérité de Natalie s'inscrit quant à elle dans son appartenance raciale et son identité transculturelle, qu'elle a tâché de compenser en gravissant les échelons sociaux, pour se retrouver finalement dans un milieu professionnel où, isolée, il lui arrive d'être convoquée afin que sa seule présence écarte des soupçons de racisme. Leah comme Natalie sont, à certains égards, des personnages « autres », c'est-à-dire altérisés par rapport à la norme ; pour l'une, c'est une altérité sexuelle (non assumée), pour l'autre, une altérité raciale, une position transculturelle. À la fin de la section centrée sur Leah, tous et toutes se retrouvent dans un appartement pour fêter le carnaval et Leah surprend un échange de regards glaciaux entre Natalie et Frank. Au lieu de s'en inquiéter, Leah, qui jusque-là s'ennuyait, retrouve un peu d'animation : « Leah surprises herself: she has a great time. » (*NW* 95) Le blanc typographique qui suit laisse flotter l'incertitude quant à la raison de ce soudain amusement et souligne son aliénation vis-à-vis de Natalie, pour qui elle ne ressent aucune empathie. Loin de leur complicité d'enfance, elles sont devenues étrangères l'une à l'autre, l'altérité entravant leur relation d'amitié. La juxtaposition de leurs points de vue permet de mettre en évidence la difficulté qu'elles ont à maintenir leur amitié à cause de ces processus d'altérisation.

La section de Natalie débute sur sa rencontre avec Leah, qu'elle considère comme un événement marquant : « There had been an event. »[1] (*NW* 175), et il n'est pas impossible que ce soit en vertu de celui-ci que Natalie maintienne son amitié avec Leah alors que les deux femmes ne semblent plus avoir grand-chose en commun. Durant leur enfance et adolescence, elles partagent une amitié solide malgré leurs différences culturelles, gommant ainsi toute forme d'altérité. Lorsqu'elles entament leurs études, leurs chemins divergent et lors de la

[1] Laurent Mellet écrit dans un article sur l'événement dans la littérature contemporaine britannique que Zadie Smith s'amuse précisément à déconstruire l'événement que son récit construit. Mellet rappelle en introduction cette déclaration qui apparaît dans les premières pages de *NW* : « 'Nothing survives its telling' » (*NW* 15). En l'occurrence, dans la section de Natalie, la formidable histoire d'amitié que « l'événement » initial annonce ne survit que difficilement au récit qui en est fait et tend surtout à mettre en avant l'altérisation des deux personnages. (Laurent Mellet. « 'Nothing survives its telling' (*NW*): Redefining the Literary Event in the Latest Novels of Zadie Smith, Jonathan Coe, Ian McEwan, Tim Pears and Pat Barker. » *Études britanniques contemporaines* 45 (29 octobre 2013) : 1-5. Consulté le 11 juin 2020.)

troisième visite de Leah, Natalie ressent un certain embarras : « Ms Blake waited in the coach station of eagerness and hope, unable to remember why she had ever experienced any tension whatsoever with regard to her very dearest friend from home, Leah Hanwell. » (*NW* 205) Comme dans la majorité du roman, Zadie Smith fait référence à ses personnages par leurs prénoms et patronymes, créant une distance affective avec eux. Dans le cas de Natalie et Leah, leur prénom est presque systématiquement précédé de l'expression « her good friend », « very good friend » ou « best friend », ce qui, à force de répétition, génère l'impression d'un discours mécanique et vide de sens. Si le mot « friend » est d'ordinaire chargé d'une dimension affective, son usage systématique donne à entendre le doute qui s'insinue dans cette relation : en dépit de ce que dit ce substantif, les amies sont « autres » l'une par rapport à l'autre, chacune luttant contre son altérité (sexuelle ou raciale). L'altérité introduite par leur différence de niveau social finit par dénouer leur lien transculturel et inscrit une altérité au sein de leur amitié. Par le biais des répétitions, Zadie Smith développe ainsi une dimension dialogique qui déconstruit ce que la sémantique évoque. Qui plus est, la focalisation interne contraste avec les dialogues dans lesquels aucune tension n'apparaît explicitement. Ce double langage tend à montrer la duplicité des personnages dans leur relation, qui ne semble s'atténuer qu'à la toute fin du roman lorsque Natalie se rend auprès de Leah, emmurée dans un silence qui inquiète son mari, et que leur complicité ressurgit[1].

Dans *The Namesake*, Jhumpa Lahiri recourt à un procédé similaire pour signifier comment Moushumi passe, vis-à-vis de son mari Gogol, d'une altérité diffuse à une franche aliénation, la première entraînant la seconde. Si l'altérité désigne *l'état* de ce qui est autre, l'aliénation insiste sur le procédé, le mouvement de devenir, que Lahiri relate dans le chapitre 10. Celui-ci se concentre sur la vie privée de Moushumi, dont Gogol lui- même ignore tout : la jeune femme devient ici le centre de la focalisation et, comme cela a déjà été mentionné, le fait qu'elle emploie l'expression impersonnelle « my husband » pour parler de son mari témoigne de son éloignement et de son aliénation progressive, au même titre que l'expression « her good friend » dans *NW*. Le chapitre débute en 1999, « [o]n the morning of their first anniversary », sur l'appel des parents de Moushumi : « Moushumi's parents call, waking them, wishing them a happy anniversary before they've had the chance to say it to each other. » (*TN* 246) L'intrusion des parents, tôt le matin d'un jour important, empêche la communication au sein du couple et ne présage rien de positif. Quelques lignes plus loin,

[1] La duplicité de Natalie Blake ne disparaît pas à ce moment-là mais Leah n'en est plus dupe. Le roman se clôt en effet sur les mots : « disguising her voice with her voice. » (*NW* 337), mais le subterfuge ne s'opère pas à l'insu de Leah.

Moushumi évoque à regret la bourse d'étude à laquelle elle a postulé en secret et qu'elle va devoir refuser : « it's no longer possible to fly off to France for the year, now that she has a husband, a marriage, to consider. » (*TN* 246) Bien que l'article indéfini soit d'usage (« a husband, a marriage »), puisqu'il s'agit ici, d'un point de vue strictement grammatical, d'une référence spécifique dont l'objet est clairement identifié, il n'en reste pas moins que Gogol est présenté comme un élément « à prendre en considération », un obstacle au développement, voire à l'épanouissement, de Moushumi. Dans ce chapitre, Gogol n'est pas appelé par ce prénom mais par celui qu'il a choisi à sa majorité, Nikhil. Alors même que ses parents et sa sœur ont conservé « Gogol », l'habitude de Moushumi trahit davantage une certaine distance que le respect du souhait de son époux, comme si elle ne partageait que peu d'intimité avec lui. C'est au cours de ce chapitre que Moushumi s'éloigne de son mari qu'elle finit par tromper en s'engageant dans une relation extraconjugale qu'elle tient secrète plusieurs mois durant. Alors que le début du chapitre montrait déjà que Gogol était un « autre », mentionné seulement par son statut d'époux, ce qui indiquait la présence de l'altérité au sein du couple, l'évolution de Moushumi dans ces pages révèle, grâce au changement de foncalisation, qu'elle s'aliène complètement de Gogol en se liant avec un autre homme qui devient plus important, reléguant Gogol au second plan.

La focalisation interne révèle donc la tromperie de la jeune femme et lorsque la voix narrative se focalise à nouveau sur Gogol dans le chapitre suivant, son ignorance crée une tension dramatique qui renforce l'altérité logée au cœur de leur couple. Dans ce chapitre, Moushumi est partie à une conférence et Gogol se lève tard. Un contraste s'établit ainsi par rapport au début du chapitre précédent où ils avaient été réveillés de bonne heure, soulignant implicitement leurs différences de rythme. Gogol, alors seul, se remémore le moment où Moushumi préparait sa valise : « But when he'd seen her bathing suit on top of the clothing on the bed, a strange panic had welled up inside of him » (*TN* 268). Alors qu'il ignore tout de la liaison de Moushumi, la voix narrative révèle implicitement le fait que son épouse n'est pas à une conférence universitaire. Ici encore, une forme de dialogisme se manifeste dans le terme « bathing suit » qui, à la lumière du chapitre précédent, se charge d'un sens nouveau. Si tous les mots sont « peuplés d'intentions »[1], ceux-ci signalent la tromperie et le mensonge. Ainsi, la panique étrange (« strange panic ») qui étreint Gogol semble entièrement justifiée aux yeux du lectorat. L'adjectif « strange » recouvre alors une dimension dialogique qui concentre toute la tension et l'ironie dramatique de ce moment. La présence de cette épithète cristallise en

[1] Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978, p. 115.

effet l'altérité qui sépare progressivement Gogol et Moushumi, suggérant ainsi *l'aliénation* en cours.

Dans le reste du chapitre, Gogol cherche un cadeau de Noël pour Moushumi et décide de lui offrir un voyage en Italie, « to a place neither of them has been » (*TN* 272), comme s'il souhaitait créer un troisième espace qui leur appartiendrait en propre. Cependant, la voix narrative parsème le texte de mauvais présages alors que Gogol retourne chez lui :

> He looks up from the book, at the sky, at the darkness gathering, the clouds a deep, beautiful gold, and is momentarily stopped by a flock of pigeons dangerously close. Suddenly terrified, he ducks his head, feeling foolish afterward. He stops and watches the birds shoot up, then land simultaneously on two neighboring bare-branched trees. He is unsettled by the sight. He has seen these graceless birds on windowsills and sidewalks, but never in trees. It looks almost unnatural. […]
> "She just got back," the doorman tells Gogol with a wink as he walks past, and his heart leaps, unburdened of its malaise, grateful for her simple act of returning to him. (*TN* 272-273)

Une impression d'étouffement, voire de danger, est progressivement disséminée dans le paragraphe par le champ sémantique (« darkness », « gathering », « dangerously », « terrified », « unsettled », « unnatural », « malaise ») tandis que la nature, à travers les nuages sombres ou la volée de pigeons, semble vouloir attaquer Gogol. Comme dans *Brick Lane* où lors d'une sortie, Nazneen voit dans ces oiseaux un groupe de prisonniers, les volatiles recouvrent ici un aspect agressif et inquiétant. Les voir se poser dans un arbre, ce qui est plutôt ordinaire pour un oiseau, semble « anormal » (« unnatural ») à Gogol. La voix narrative fait ainsi de cette scène courante un moment inquiétant, générant un profond malaise chez le jeune homme. Le soulagement que ressent Gogol en apprenant le retour de son épouse accentue encore l'ironie dramatique de ce moment, car il est pourtant assez clair que Moushumi, si elle est rentrée, ne *lui* revient pas (« returning *to him* », nous soulignons).

Ainsi, ces chapitres, tout comme ceux consacrés à Amma et Shirley dans *Girl, Woman, Other*, s'inscrivent dans une relation dialogique sans que les personnages qu'ils concernent ne dialoguent entre eux, soulignant ainsi l'altérité (parfois grandissante) au sein de la relation. Dans un cas (*GWO*), les désaccords entre les personnages ne mettent pas en danger leur relation, le sentiment d'altérité n'étant pas vu comme un obstacle à l'amitié, alors que dans l'autre (*TN*), la double perspective met au jour les non-dits, et une altérité qui se fait aliénation, si radicale qu'elle ne peut mener qu'à une rupture. Dans *NW*, les multiples perspectives révèlent la manière dont l'amitié des deux protagonistes fluctue selon qu'elles parviennent ou non à gommer les formes d'altérité (sexuelle, raciale, sociale) qui les séparent et soulignent le fait que des non-dits entravent la relation, créant une tension dans le récit.

Les non-dits entre les personnages peuvent avoir des conséquences dramatiques, comme en témoignent les exemples de Carole et de son amie d'adolescence LaTisha dans *Girl, Woman, Other*. Les deux jeunes femmes sont en effet amies jusqu'à ce qu'un événement conduise Carole à s'éloigner de LaTisha, introduisant de l'altérité là où il y avait complicité, et condamnant indirectement son amie au même sort que le sien. Carole est présentée en premier dans le récit et, très rapidement, elle se remémore un épisode traumatique de son adolescence. Lors d'une soirée organisée chez son amie LaTisha, Carole quitte la maison de celle-ci accompagnée d'un jeune homme, Trey, persuadée d'être tombée amoureuse et d'être sur le point de vivre sa plus belle histoire. Au lieu de cela, Trey l'emmène dans un parc où lui et ses amis la violent, dans une scène effroyable où Carole se sent sortir de son corps. Après un ensemble de paragraphes relativement longs, le dernier relatant l'incompréhension de Carole qui croit s'endormir et se réveille bâillonnée et attachée, deux autres paragraphes déstructurent le texte[1] : « then / her / body / wasn't / her / own / no / more // it / belonged / to / them » (*GWO* 145-126). Le rythme de la phrase, que les retours à la ligne font haleter, évoque de façon très visuelle les saccades des garçons à l'intérieur de son corps, ainsi que le choc, la fragmentation et la perte du langage (le vocabulaire est extrêmement basique). Après cet épisode, Carole se réfugie dans le silence : « Carole never told a soul / definitely not Mama who'd tell her off for lying / or LaTisha and the others because everyone said it was Sheryl's fault […] when it happened to her » (*GWO* 127). Le viol collectif aliène Carole de son propre corps, ainsi que de ses amies. Il introduit une altérité telle que ce non-dit n'est jamais éclairci. Après des mois de dépression, la jeune fille reprend pied grâce à l'une de ses enseignantes, qui n'est autre que Shirley, et s'éloigne définitivement de LaTisha, rendue totalement « autre ». Ainsi, entre ces deux jeunes filles à l'identité transculturelle, l'altérité qui surgit provient d'un événement extérieur dont les répercussions s'infiltrent dans la relation. Alors même qu'elles sont par ailleurs habituées à être altérisées du fait de leur identité transculturelle et de leur appartenance raciale, c'est une tout autre altérité qui est responsable de l'éloignement des deux adolescentes.

Quelques chapitres plus loin, Bernardine Evaristo introduit LaTisha dans le récit et révèle que derrière l'adolescente turbulente et insolente se cache une jeune fille sans repères, profondément meurtrie par l'abandon brutal et incompréhensible de son père. Comme Carole le suppose (« LaTisha's probably a babymother now, or a gang leader, or banged up, or all three » [*GWO* 145]), LaTisha est une mère-enfant. À vingt-et-un ans, elle est mère de trois

[1] Nous signalons le saut de ligne dans le texte original par deux barres obliques.

enfants de pères différents, et l'un d'eux est le fruit d'un viol par Trey, le même jeune homme qui, adolescent, s'en est pris à Carole. Lorsqu'elle rencontre Trey bien des années plus tard, LaTisha se remémore la soirée de son adolescence et le changement survenu soudainement chez son amie : « the next Monday at school, when LaTisha asked her outright if she'd banged him, Carole say no way, fam, and wouldn't look her in the eye, a sure sign someone's lying (*believe*) » (*GWO* 209). La voix narrative est ici contaminée par la perspective de Carole. Alors que le choc et la honte sont la cause du regard fuyant de l'adolescente, LaTisha interprète ce « signe » comme celui d'un mensonge. L'ironie est accentuée par l'impératif entre parenthèses (« *believe* »), qui peut être lu comme une adresse au lecteur. Dans cet échange, la voix narrative joue sur l'effet glaçant que constitue la possibilité d'interpréter de deux manières la réponse de Carole (« no way ») : *elle* n'a pas initié de relation sexuelle mais au contraire, elle a été victime d'un viol collectif. Si elle ment, ce n'est pas dans le sens où LaTisha croit le comprendre. Plus terrible encore, le silence de Carole est ce qui perd LaTisha. Alors que le viol a aliéné Carole, il introduit également de l'altérité dans la relation des deux adolescentes qui étaient jusque-là très proches. Ayant chacune une identité transculturelle, elles avaient trouvé dans leur amitié une source de complicité et de divertissement (aux yeux de LaTisha, Carole was « always there for the laughs » [*GWO* 201]), mais le viol de Carole introduit, par sa dimension littéralement indicible, une altérité définitive entre les deux jeunes filles qui ne se reconnaissent plus. LaTisha ignore donc que Trey est un prédateur et elle subit un sort similaire à celui de son ancienne amie ; la voix narrative écrit d'ailleurs l'événement dans un style semblable. Un long paragraphe décrit l'épreuve endurée par LaTisha (« before she could object he was inside her […] and she wasn't expecting it and he was really pumping hard and making her sore […] » [*GWO* 210]), et la suite est une série de phrases courtes dans lesquelles le pronom sujet disparaît : « so she gave up / couldn't stop him / had led him on /[…] wanted to go home » (*GWO* 211). La multiplicité des perspectives a ainsi permis d'accroître la tension dramatique et de souligner les silences qui aliènent les personnages les uns des autres.

LaTisha, dans *Girl, Woman, Other*, est l'un des personnages les plus à la marge du rhizome tissé par Bernardine Evaristo. Contrairement à Amma, Yazz ou Carole qui sont reliées à au moins trois autres personnages, si ce n'est quatre, LaTisha n'est en relation qu'avec Carole et Shirley, et ce, seulement durant son adolescence. Lorsqu'elle entre dans le récit, elle est déjà adulte et coupée de tous les autres personnages du roman ainsi que de leurs

milieux, et constitue ainsi une figure d'altérité[1]. Contrairement aux lettres de Hasina dans *Brick Lane*, le chapitre consacré à LaTisha ne se distingue pas par des procédés formels différents de ceux mis en œuvre dans le reste de *Girl, Woman, Other* : comme tout le roman, le chapitre se caractérise par le même rythme, les mêmes jeux de mise en page, le même usage des parenthèses pour signaler un aparté en discours indirect libre. Néanmoins, contrairement aux autres femmes du roman, et à l'image de Hasina dans *Brick Lane*, LaTisha fait preuve d'une innocence et d'une naïveté souvent désarmantes. Ainsi, alors que Trey vient de la violer et s'endort sur elle, elle part le plus silencieusement possible de peur qu'il « se réveille et commande l'Indien » qu'il avait promis plus tôt dans la soirée (« let's dance, LaTisha, let's dance / then I'll order an Indian » [*GWO* 210]). Une fois de retour chez elle, la jeune femme s'interroge : « wondering if he'd done anything wrong or was it her fault / she should have stayed and talked to him about it / he might have said he hadn't heard her saying no » (*GWO* 211). L'enchaînement de l'interrogative indirecte (« if he'd done anything wrong ») et de l'interrogative directe (« was it her fault »), perturbe la syntaxe et simule le choc de LaTisha, l'absence de point d'interrogation suggérant une intonation plate et peut-être même une forme de paralysie. L'explication qu'elle se donne (« he might have said he hadn't heard her ») émeut par sa naïveté, qui apparaît avec d'autant plus d'évidence que le lecteur ou la lectrice connaît le passé de Trey. Dans le paragraphe suivant, LaTisha nourrit même l'espoir d'un appel téléphonique : « she half expected him to call up the next week, hey, you left before I could tell you what a great time I had with you, fancy going to see a film at the weekend? » (*GWO* 211) Ces pensées, révélées dans toute leur ingénuité, se font dialogiques grâce à l'expérience de Carole mais aussi et surtout grâce à la maturité du lecteur ou de la lectrice qui reconnaît des schémas d'oppression là où LaTisha croit avoir affaire à un malentendu. La jeune femme a donc un espace de parole dans le roman mais elle reste foncièrement autre, tant par ses expériences que par la naïveté qui tranche avec la compréhension du lecteur ou de la lectrice.

La même candeur ressort des lettres de Hasina, qui raconte, à propos du propriétaire de son logement vétuste :

> Mr Chowdhury come for collect the rent […]. I make tea and he go inside the room for inspecting the wall. Such busy man still he take the time. He sit on chair little pain come in his face […]. What is it uncle I asking him. 'Am I not father to you?' I agree to it. 'Then why do you not call me father?' '[…i]f I had a daughter lovely daughter like you to rub my feet I will be happy man.' / Father I will rub feet. I tell to him. I take off sandals and pleased to do this small thing for him. It did look like it make happy. (*BL* 154)

[1] Un sondage informel mené auprès d'une communauté de lecteurs et lectrices sur notre compte Instagram le 2 mars 2021 a révélé que sur 49 répondant·e·s, 21, soit 43%, n'avaient aucun souvenir de qui était LaTisha.

Mr Chowdhury procède par étapes alors que Hasina ne semble, à aucun moment consciente, de son comportement prédateur. Croyant l'avoir rendu « heureux » (« make happy »), elle ne réalise pas qu'elle vient de tomber dans son piège. Après que Hasina s'est fait renvoyer de l'usine où elle travaille en raison d'une fausse rumeur[1], son propriétaire, lui aussi convaincu de sa culpabilité, entre chez elle de force et la viole, ce qui ne surprend que Hasina, de même que LaTisha est seule abasourdie par le viol commis par Trey. Ainsi, dans les deux cas, les autrices mettent en scène des personnages féminins vulnérables et naïfs, qui ne reconnaissent pas les signes menaçants que la voix narrative dissémine pourtant dans le texte. Leur liberté d'expression est souvent limitée, soit au niveau intradiégétique par un statut social inférieur et des contraintes étouffantes, soit au niveau extradiégétique à cause de la langue elle-même (plus particulièrement pour Hasina). Ces deux femmes représentent ainsi une forme d'altérité que le texte met en avant grâce aux dissonances entre les voix de ces protagonistes et les événements violents et traumatisants qu'elles vivent, sans avoir conscience qu'ils le sont[2].

Toutefois, la présence de Hasina et LaTisha dans les romans, tout comme celle de Felix Cooper et Nathan Bogle dans *NW*, témoigne d'une volonté de faire parler les subalternes. Si Alistair Cormack conclut que Hasina est réduite au silence, nous considérons au contraire que celle-ci a trouvé un espace d'expression dans le texte, d'autant plus assumé qu'il est typographiquement visible. La jeune femme est naïve dans ses rapports avec les hommes mais elle fait preuve d'une lucidité poignante sur l'injustice qu'elle subit : « They put me out from factory for untrue reason and due to they put me out the reason have come now as actual truth. » (*BL* 169) La répétition de « they put me out » souligne bien son objectification et son manque d'agentivité, à ce stade du récit, mais elle énonce ici une vérité cinglante, tout comme Nathan Bogle dans *NW* lorsqu'il déclare qu'un jeune homme noir est un problème pour la société. Par leur compréhension très nette de leur positionnement en tant que subalternes dans leurs sociétés respectives, et par la sagacité avec laquelle chacun·e l'articule, Hasina et Nathan font preuve d'agentivité. Quant à Felix, il est poignardé à mort mais sa voix est tout de même présente dans le roman, dans une section non négligeable. Ainsi, les romans du corpus sont peuplés de personnages subalternes qui, si leurs voix sont discrètes, déformées ou étouffées, n'en possèdent pas moins un espace d'expression. Grâce à leurs voix, les romans ne

[1] Lorsqu'elle est renvoyée, Hasina n'a pas même la possibilité de se défendre. Le jeune homme qui l'avait prise sous sa protection l'a « dénoncée » et cela suffit au directeur : « 'The boy admit to all' he say. 'Dont tell me your shameless lie.' » (*BL* 162) À ce moment, Hasina est entièrement privée du droit de s'exprimer et le mensonge de l'un devient vérité, quand ce qui pourrait sortir de la bouche d'Hasina ne serait que tromperie, ce qui renforce encore son statut de subalterne privée de parole.

[2] Ron Charles remarque au sujet de Hasina : « she describes – sometimes without realizing it – disastrous relationships and experiences that explore the horrors of misogyny back home. » (Ron Charles. « Remember your place. » *Christian Science Monitor*. 18 septembre 2003. En ligne. Consulté le 29 mars 2021.)

se laissent pas « surcoder », pour employer le terme deleuzien, et participent d'une multiplicité qui résiste au « danger de l'histoire unique »[1].

La pluralité des perspectives et la multiplicité des procédés par lesquels les autrices donnent à entendre des voix uniques, dessinent un rhizome qui invite le lectorat à renoncer à toute catégorisation. Guignery suggère dans son article sur *NW* que « l'insistance récurrente de Smith sur le multiculturalisme des Londoniens »[2] peut être un moyen de souligner des « micro-fêlures » dans une société britannique définie par des lignes strictes[3]. Les analyses précédentes tendent à montrer que les points de vue subalternes engendrent également des fêlures dans la surface lisse du roman monologique, qui n'ont rien de « micro » tant elles remettent en question les lignes rigides des catégorisations. En déconstruisant une représentation dualiste d'autrui, à qui elles donnent voix, les autrices du corpus tentent de briser la mise en place d'une altérité insurpassable. Toutefois, les focalisations internes suggèrent également qu'une forme d'altérité propre aux personnages transculturels les habite et semble les condamner à l'incertitude et un sentiment d'incomplétude.

b) Incomplétude et incertitude : des modalités du transculturalisme ?

Selon Sissy Helff, les romans qu'elle nomme transculturels sont peuplés de personnages habités par le doute et l'incertitude, « self-doubting characters, whose actions are dominated by uncertainty, a mindset which thereby influences the whole narrative »[4]. Plusieurs facteurs peuvent expliquer ce sentiment de flottement, tels que « [the loss of] a common imagined community » ou « [the challenging of] essentialist modes of identity construction »[5]. Helff ajoute : « This struggle with transculturality within and beyond the novel is demonstrated not only on the level of plot but also in the patterns of narrating a story. »[6] Les schémas narratifs mis en place dans les romans transculturels qu'elle étudie semblent ainsi dictés par l'incertitude qui se déploie dans les textes ; inversement, ces derniers contribuent, par des procédés stylistiques, à la véhiculer, dans un rapport de contamination réciproque. L'incertitude apparaît par conséquent comme une modalité possible du transculturalisme. L'analyse portera tout d'abord sur la manière dont l'indétermination s'inscrit et se manifeste

[1] « The Danger of a Single story » est le titre de la première conférence Ted prononcée par Chimamanda Ngozi Adichie en 2009, qui cumule aujourd'hui sur le site officiel de TedTalk plus de 26 millions de vues (page consultée le 2 mars 2021).

[2] Guignery. « Zadie Smith's *NW*. » *Op. cit.*, p. 13. Nous traduisons.

[3] Deleuze et Guattari. *Capitalisme et schizophrénie. Op. cit.*, p. 243.

[4] Sissy Helff. « The Transcultural Novel. » *Transcultural English Studies*. Éds. Frank Schulze-Engler et Sissy Helff. Amsterdam & New York : Rodopi, 2009, p. 82.

[5] *Ibid*.

[6] *Ibid*., p. 83.

dans le rapport de certains personnages transculturels à leur identité et leur apparence, mettant en évidence leur sentiment d'altérité. Il conviendra ensuite d'examiner la façon dont ce phénomène d'instabilité touche à la langue.

Que l'incertitude apparaisse comme l'une des modalités du transculturalisme ne paraît pas étonnant si l'on examine le sens de ce mot. « Caractère de ce qui est incertain », l'incertitude est synonyme de fluctuation et d'oscillation, quand l'adjectif renvoie à quelque chose qui n'est pas défini ni fixé à l'avance ou « dont la forme n'est pas définissable, pas nette »[1]. L'incomplétude, quant à elle, indique l'état de ce qui n'est pas achevé ainsi qu'un « sentiment d'insatisfaction ou de manque éprouvé par quelqu'un qui ne s'est pas réalisé »[2]. Or le transculturalisme, d'après Epstein, s'acquiert « par l'expérience risquée de nos errements et transgressions culturels »[3] et se vit « au-delà » de notre culture (« [t]ransculture is […] being beyond »[4]). Cette expérimentation entraîne souvent une perte de repères et suscite par conséquent l'incertitude. Se définir comme transculturel consiste, toujours selon Epstein, à se libérer de sa propre culture en reconnaissant qu'elle constitue une forme de déterminisme élaboré par des habitudes, des modes de pensée, des compétences. S'aventurer au-delà de ses origines culturelles peut provoquer une forme d'incertitude. Comment cette incertitude des personnages influence-t-elle le récit, pour reprendre les termes de Helff ? Par quels procédés est-elle intégrée dans les romans ? Comment l'incertitude amène-t-elle à l'incomplétude ?

Le personnage du corpus qui est probablement le plus marqué par l'incertitude est Gogol Ganguli, dans *The Namesake*, dans la mesure où son nom même porte la marque d'un doute qui ne sera jamais levé. Ses parents, pris au dépourvu, s'arrêtent sur ce choix lorsque le courrier de sa grand-mère contenant le prénom qu'elle a choisi, ne parvient pas à destination, et qu'il leur faut nommer leur fils pour sortir de la maternité. Cette décision est d'autant plus difficile à prendre que, comme le souligne Ruediger Heinze,

> the letter is lost *in transit*; it might yet arrive some time in the future. There is, therefore, a "real" name for Gogol, his original one, which no one knows and which remains an absence; simultaneously it remains an overshadowing *presence* because everybody knows it *does* exist—somewhere.[5]

[1] Le Grand Robert en ligne, consulté le 16 février 2021.

[2] Larousse en ligne, consulté le 17 février 2021.

[3] Mikhaïl Epstein. « Transculture: A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism. » *American Journal of Economics and Sociology* 68.1 (janvier 2009) : 330. Nous traduisons.

[4] *Ibid*., p. 332.

[5] Ruediger Heinze. « A Diasporic Overcoat? » *Journal of Postcolonial Writing* 43.2 (2007) : 194.

Piégé entre la présence et l'absence, la présence de l'absence, l'absence de ce qui, *quelque part*, est présent, Gogol vit sous le joug d'une incertitude fondamentale. Lorsqu'il change officiellement de prénom, il fait montre de cette capacité transculturelle à transgresser, à s'évader hors de sa culture[1], et c'est dans cette volonté de se re-définir que l'intertextualité avec Nikolai Gogol et sa nouvelle « f » (1842) trouve son sens. Cette nouvelle relate l'histoire d'Akaki Akakievich Bashmahkin, un clerc lui aussi affublé d'un nom étrange, passionné par son métier mais faisant l'objet de moqueries de la part de ses collègues. Lorsque son manteau devient si élimé qu'il ne le protège plus du froid, Akaki Akakievich s'en fait tailler un nouveau sur mesure. Ce nouveau manteau suscite l'admiration et une fête est organisée en son honneur. À son retour, Akaki Akakievich, qui a connu quelques heures de joie et a même ressenti du désir pour une femme, symbole des changements opérés par le manteau, se fait voler celui-ci. Incapable de le retrouver ni d'obtenir de l'aide de la police, il meurt quelques jours plus tard et son fantôme tourmente ceux qui lui ont refusé leur aide. Ainsi que l'explique Heinze, « the image of the overcoat, if taken as a metaphor for personal and cultural identity, represents the continuously changing subject positions that we don, our "identity choices" and cultural affiliations »[2]. Changer de prénom revient à changer de manteau et Gogol nourrit l'espoir qu'en se « couvrant » de cette nouvelle identité, il échappera à l'incertitude de son prénom d'origine, ce que le roman ne confirme toutefois pas. Au contraire, Lahiri tend vers la conclusion inverse, comme le suggère Heinze : « The entire novel underwrites the impossibility of a monolithic personal and cultural identity drawn from our various names and their meanings in the context of our diverse affections. »[3] Lorsqu'à la dernière page du roman Gogol Ganguli ouvre le livre de Nikolai Gogol, il semble par ce geste se réconcilier avec la diversité de ses origines et accepter le fait que son identité est transculturelle et donc hétérogène. La question de savoir si le jeune homme se libère de l'incertitude que le prénom dans l'enveloppe jamais reçue fait peser sur son identité reste toutefois en suspens, Lahiri indiquant peut-être par là que le transculturalisme, s'il est façonné par la multiplicité, ne peut se vivre hors de toute incertitude.

La métaphore du manteau dans *The Namesake*, qui suggère la capacité d'un individu à se vêtir de l'identité de son choix, trouve un écho chez des personnages féminins de Zadie Smith et Bernardine Evaristo, dans *On Beauty* et *Girl, Woman, Other*, respectivement. Zora

[1] Nous avons déjà souligné la versatilité de son nouveau prénom, Nikhil, qui peut sembler américain lorsqu'il est abrégé en « Nick » et permet à Gogol de dissimuler ses origines indiennes.
[2] Heinze. « A Diasporic Overcoat? » *Op. cit.*, p. 197.
[3] *Ibid*., p. 200.

(*OB*), fille d'un professeur réputé et étudiante populaire, s'entoure de jeunes gens qui le sont tout autant, mais la voix narrative révèle qu'à quelques minutes d'un rendez-vous avec ses camarades, elle doit « se préparer un visage » : « She prepared a face – as her favourite poet had it – to meet the faces that she met, and it was a procedure that required time and forewarning to function correctly. In fact, when she was not in company it didn't seem to her that she had a face at all… » (*OB* 209). Le poète auquel il est fait allusion est T.S. Eliot qui, dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock », écrit : « There will be time, there will be time / To prepare a face to meet the faces that you meet »[1]. Dans ces deux vers, les répétitions presque obsessionnelles de trois mots (« time », « face », « meet ») signalent l'anxiété d'Alfred Prufrock. Quelque cent ans plus tard, Zadie Smith reprend ces mots pour sa protagoniste qui, par son identité raciale, son genre, son âge et sa modernité apparaît comme un contrepoint au personnage d'Eliot, tissant une affinité inattendue qui se manifeste dans l'incertitude. Malgré la popularité dont elle jouit, Zora n'est jamais certaine de l'effet qu'elle va produire.

Dans *Girl, Woman, Other*, Waris est une jeune femme elle aussi transculturelle : originaire de Wolverhampton, elle est la petite-fille d'une femme qui a fui la Somalie pendant la guerre civile de 1991 après que son mari et tous les hommes de sa famille ont été tués. Elle porte fièrement le voile et est passionnée de mangas. Semblable à Zora qui « prépare un visage », elle se dissimule sous son maquillage :

> Waris doesn't ever leave her room without applying a smooth paste of foundation on to her already perfect complexion
> whole tubes of mascara to thicken already forested eyelashes
> and her eyebrows are painted into a high arch […]
> Waris says she's ugly without her 'face on' (*GWO* 57)

Pour se présenter au monde, Waris ressent le besoin de se peindre un visage, voire de porter des lunettes de soleil en toutes circonstances : « it's to make myself look fearless, Waris explained » (*GWO* 57). Le maquillage et les lunettes de Waris semblent ainsi moins naître d'une crise identitaire que d'une envie de paraître à la fois apprêtée et sûre d'elle. Bien consciente de ses avantages sur d'autres femmes de sa famille, mais aussi des limitations de sa position économique et sociale, Waris n'en est pas moins déterminée à s'offrir un avenir confortable[2] :

> I haven't suffered, not really, my mother and grandmother suffered because they lost their loved ones and their homeland, whereas my suffering is mainly in my head

[1] T.S. Eliot, « The Love Song of J. Alfred Prufrock. » *Collected Poems, 1909-1962*. London : Faber, 1963, p. 13.

[2] Waris a cette détermination en commun avec Zora, mais cette dernière, en tant que fille d'un professeur d'université, bénéficie de conditions économiques et sociales plus avantageuses.

> […] I was born here and I'm going to succeed in this country, I can't afford not to work my butt off, I know it's going to be tough when I go on the job market but you know what, Yazz? I'm not a victim, don't ever treat me like a victim, my mother didn't raise me to be a victim. (*GWO* 61)

Bien qu'elle admette vivre une forme de souffrance, tout comme Zora qui ne cerne pas sa propre personnalité (« she felt herself to be light, existentially light » [*OB* 210]), Waris refuse de se laisser définir comme victime, et la triple répétition du substantif « victim », dans des propositions toujours plus longues et scandées par des négations (« not », « don't », « didn't), souligne sa détermination.

Dans *On Beauty*, une scène du début du roman présente Zora essayant des tenues les unes après les autres pour trouver celle qui pourrait correspondre à l'apparence qu'elle veut se donner en tant qu'étudiante de deuxième année. En dépit du soin apporté à sa toilette, l'effet n'est pas celui escompté : « This was not what she had meant when she left the house. This was not it at all. » (*OB* 129), ce dont même son père s'aperçoit : « Why was she wearing his old hat? » (*OB* 145). Pour lutter contre l'incertitude qui la taraude, Zora a recours à des stratagèmes classiques et masque son malaise sous ses tenues vestimentaires ou des expressions du visage qui lui donnent une contenance, sans jamais réussir à s'affirmer. L'anxiété et l'incertitude par lesquelles la jeune femme cherche à dissimuler sa crise identitaire contrastent fortement avec l'attitude confiante de Waris. Alors que Zora hésite chaque jour sur son style vestimentaire, Waris se plaît à coordonner son voile à ses tenues : « Waris / matches her headscarves with the colour of her flowing clothes / she has green days, brown days, blue days, floral days, fluorescent days – never black days (she's not a traditionalist) » (*GWO* 56). Ici, la multiplicité des couleurs souligne non pas l'incertitude mais l'exubérance (« floral », « fluorescent ») et la liberté, renforcées par la remarque entre parenthèses. Son engagement religieux n'entrave pas son utilisation des technologies modernes et celles-ci, inversement, ne la détournent pas de sa foi. Au contraire, la jeune femme s'accommode de l'un comme des autres en faisant preuve d'un esprit pratique original : « [S]he often sticks her phone just inside her hijab to carry out hands-free conversations, which Yazz tells her is an excellent blend of religiosity and practicality / to which Waris replies that she wears a hijab to make a statement about her Muslim identity » (*GWO* 56). Waris affirme son appartenance avec fierté et confiance, et la manière dont elle détourne son voile islamique pour en faire un accessoire de mode ou un kit mains-libres illustre admirablement sa transculturalité. Zora et Waris, deux jeunes femmes du même âge dans des romans publiés à quatorze ans d'intervalle, offrent des exemples très différents de la

manière d'aborder leur transculturalisme. L'identité métisse de la première entraîne doute et malaise, quand la seconde sait tirer le meilleur profit des cultures dans lesquelles elle a grandi. Pourrait-on suggérer que les années qui séparent ces deux œuvres ont vu l'épanouissement d'une forme de transculturalisme moins marqué par le déchirement et l'incertitude ? C'est ce que semble suggérer le roman de Bernardine Evaristo, dont certains personnages, s'ils souffrent de leur identité multiple, finissent souvent par s'en accommoder[1].

L'incertitude ainsi que l'incomplétude se manifestent différemment dans *NW*, de Zadie Smith, qui explore dans ce quatrième roman des formes d'écriture plus radicalement nouvelles. Le motif de l'incomplétude est introduit dès l'incipit, alors que Leah, après avoir entendu une phrase à la radio, tente de la recopier : « On the radio: I am the sole author of the dictionary that defines me. A good line – write it out on the back of a magazine. […] / I am the sole / I am the sole author / Pencil leaves no mark on magazine pages. […] I am the / the sole / […] I am the sole. The sole. The sole » (*NW* 3-4). Au lieu de transcrire une phrase censée affirmer son identité, Leah s'enferme, par la répétition de l'adjectif « sole » et les blancs typographiques qui le suivent, dans une solitude et une incomplétude d'autant plus visibles que la phrase reste en suspens, sans point final. Dans « Zadie Smith's *NW* or the Art of Line-crossing », Vanessa Guignery remarque que la voix narrative semble tourner son personnage en dérision :

> [a] satiric dimension emerges from Leah's hypnotic repetition of the aphorism that gets reduced to "I am the sole […]" and is thus deprived of its original meaning to veer towards a spiritual touch ("I am the soul") or a ludicrous one ("the sole of a shoe"). In the process, the difficulties inherent in self-definition are emphasised.[2]

Dès l'incipit, donc, l'accent est mis sur les problèmes que peut poser la définition de soi, lesquels s'annoncent comme un thème central du roman que Zadie Smith aborde le plus souvent avec une certaine ironie. L'expression « I am the sole author » revient à trois reprises dans la troisième partie du roman intitulée « host »[3], qui relate la vie de Natalie Blake sous une forme fragmentaire : des anecdotes, des grands événements, des disputes ou des pensées diverses se succèdent en une multiplicité de vignettes qui dessinent néanmoins un tableau précis de ce personnage et des luttes qui l'agitent intérieurement. Le format de cette partie diffère nettement de la première partie, « visitation », dédiée à Leah, qui se présente sous la

[1] Il a déjà été question dans la première partie de cette thèse du personnage de Carole qui, lorsqu'elle débute ses études supérieures à Oxford, cherche à nier ses origines nigérianes, mais qui, une fois son avenir assuré grâce à son métier, assume bien mieux son transculturalisme.

[2] Vanessa Guignery. « Zadie Smith's *NW* or the Art of line-Crossing. » *E-rea* 11.2. (15 juillet 2014) : 17.

[3] Les titres des parties ne comportent pas de majuscules.

forme d'un flux de conscience agrémenté de temps à autre de calligrammes illustrant littéralement les pensées intimes de Leah. Il se distingue également de la deuxième partie, « guest », qui propose une « narration à la troisième personne, plus conventionnelle »[1] pour suivre le temps d'une journée les pérégrinations de Félix, personnage marginal dans la vie de Leah et Natalie. Ainsi que l'écrit Vanessa Guignery à propos de « host » :

> The third part (« host ») devoted to Keisha/Natalie's life from her childhood in the late 1970s and 1980s to August 27th, 2010, is divided into 185 short numbered and titled sections, the fragments maybe reflecting the fragmentation of her identity and typical of a more postmodernist vein.[2]

Cette fragmentation identitaire peut aussi se lire d'un point de vue transculturel. Dans la troisième partie, les sections, plus ou moins longues (la plus succincte ne comportant qu'une seule phrase, les plus longues pouvant s'étaler sur plusieurs pages), donnent à voir de nombreux blancs typographiques qui, à l'image de la phrase que Leah échoue à recopier sur son magazine, disent le doute, l'incertitude et l'incomplétude. La thématique principale développée dans cette partie est celle de l'identité de Natalie. Cette dernière a d'abord été présentée à travers les yeux de son amie Leah qui nourrit admiration autant que jalousie à son égard et la présente dans toute sa réussite sociale et personnelle. Cependant, la section de Natalie brouille cette représentation positive et révèle les multiples incertitudes de Natalie dont l'obsession principale est de se définir.

« The sole author » devient ainsi le titre de deux sections de la troisième partie. La première d'entre elles, la section 73[3], s'ouvre ainsi : « More prosaically, Natalie Blake was crazy busy with self-invention. » (*NW* 212), exercice auquel elle s'attèle à tous les âges. Adolescente, elle se compare ainsi à une amie : « That's you. That's her. She's real. You are a forgery. […] She is consistent. You are making it up as you go along. She must never know. » (*NW* 191) Ce dialogue intérieur, conduit alors que les deux jeunes filles partagent un moment de complicité, met en évidence l'incertitude de Natalie. Le rythme saccadé en phrases courtes et l'alternance des deux pronoms renforcent la binarité de sa pensée tandis que le souhait de ne jamais dévoiler cette faiblesse (« She must never know ») souligne un manque de confiance autant en elle-même qu'en son amie. Quelques années plus tard, Natalie est étudiante et vient de passer une soirée avec Leah, que celle-ci conclut sur ces mots :

---

[1] Guignery. « Zadie Smith's *NW.* » *Op. Cit*., p. 5. Nous traduisons.

[2] *Ibid*.

[3] Le chiffre 73 est un choix significatif dans la mesure où il est l'inverse du chiffre 37 qui fait l'objet d'un traitement particulier, notamment dans la première partie du roman, consacrée à Leah. Nous reviendrons dans la section suivante sur le jeu narratif développé par Zadie Smith autour du chiffre 37.

> ‘Really good to see you,’ said Leah. ‘You’re the only person I can be all of myself with.’ Which comment made Natalie begin to cry, not really at the sentiment but rather out of a fearful knowledge that if reversed the statement would be rendered practically meaningless, Mrs Blake having no self to be, not with Leah, or anyone. (*NW* 211)

Dans cet extrait, les expressions relatives au fait d’être soi-même (« all of myself » et « having no self to be ») sont insolites et mettent en évidence, par leur étrangeté, la difficulté à se définir. Si Leah semble plus assurée (sa personnalité ne paraît pas divisée mais est au contraire entière lorsqu’elle est en présence de son amie), Natalie souffre toujours d’incertitude, relevée par le court substantif « self » précédé du quantifieur négatif « no ». Comme avec son amie d’adolescence, la réaction de Natalie, qui pleure non par émotion mais par angoisse, trahit une forme de duplicité. Celle-ci, enfin, est particulièrement visible lorsque Frank, son futur mari, lui annonce que sa famille souhaite lui apporter une aide financière. L’événement est relaté dans une section intitulée « A romantic scene in Green Park », ce qui prépare donc à un moment émouvant. Pourtant, la réaction de Natalie est inattendue : « Natalie put down the Saturday magazine, turned from Francesco De Angelis and pressed her face into the canvas, expecting to weep, to be ‘overwhelmed’. Instead, her face was dry, her mind strangely occupied. » (*NW* 230) En se référant à lui par son prénom non anglicisé et son nom, la voix narrative présente Frank d’une façon impersonnelle qui reflète la distance que Natalie met entre eux au moment même où le jeune homme lui donne un gage d’intégration dans sa famille. Il est significatif qu’elle se détourne de lui (« turned from ») à cet instant qui aurait pu les rapprocher. Toutefois, l’incertitude et la duplicité de Natalie sont surtout véhiculées par le verbe « expecting » et l’usage des guillemets autour de « overwhelmed ». Ceux-ci indiquent que la jeune femme est consciente de la réaction attendue après une telle annonce, raison pour laquelle elle se cache le visage dans ce qui peut passer pour un geste émotif : cela lui permet tout autant de jouer le rôle attendu d’elle que de dissimuler ses joues sèches (« her face was dry ») et sa préoccupation.

Natalie connaît bien les codes de communication et se sent très à l’aise socialement. Elle anime des dîners où elle brille par ses traits d’esprit et elle sait comment il convient de réagir selon les situations. Pourtant, la voix narrative ne cesse d’insister sur l’incertitude, l’incomplétude et le doute constants qui la tenaillent. Son mari est lui aussi un personnage transculturel[1] qui présente au monde un visage construit de toutes pièces : « He had his grown-up face on, the one he wore daily to work. She knew it was a fake. […] He bluffed his

[1] Il apparaît extraordinaire aux yeux de Natalie lorsqu’elle le remarque la première fois : « Like he was born somewhere in the Caribbean and raised by Ralph Lauren. » (*NW* 207) Son père est originaire de Trinidad, sa mère est italienne, et son enfance, heureuse et confortable, se déroule entre Milan et Londres.

way through each day. She had known all along that his ego was […] built on uncertain foundations » (*NW* 231). L'image d'un visage que l'on porte comme un masque réapparaît, rappelant les attitudes de Zora (*OB*) et Waris (*GWO*). Toutefois, ce personnage de Smith est ici vu par sa femme qui porte un jugement sévère sur lui. Lorsque la voix narrative lui donne la parole, Frank semble plus proche de l'assurance de Waris dans sa manière de parler de lui-même avec humour et désinvolture que de l'anxiété de Zora et Natalie. La deuxième section intitulée « The sole author » donne ainsi à Frank l'occasion de se définir, non comme une victime mais comme une personne hybride, ce qui ne va pas sans rappeler, là encore, le personnage du roman de Bernardine Evaristo : « 'But you're making me sound like a victim, my point is I had a very good time […]. All your questions are leading. Rare Negroid Italian has happy childhood, learns Latin, the end.' » (*NW* 225) Cette façon humoristique de résumer son parcours, loin des effusions dramatiques chères à Natalie, témoigne, comme pour Waris qui assortit ses tenues à son voile, d'une transculturalité joyeuse et enrichissante. Le récit ne dit jamais clairement si Frank est aussi « faux » (« fake ») que son épouse le suppose et laisse ainsi flotter, dans les silences des blancs typographiques, la possibilité d'un vécu positif.

L'incertitude des personnages transculturels se manifeste ainsi de diverses manières dans les romans du corpus. Elle peut être due à un prénom non assumé (Gogol dans *The Namesake*, mais aussi Keisha dans *NW* qui change son prénom pour Natalie), être mise au jour dans la manière dont les personnages veulent apparaître au monde (il faut choisir des vêtements, se peindre un visage) ou se loger dans la tension entre ce que l'on devrait ressentir (des émotions fortes) et ce que l'on ressent réellement (rien ?). Les personnages transculturels peuvent jouir d'une liberté que leur identité multiple leur apporte, mais cette liberté ne vient pas sans inconfort. Si certains manifestent une identité transculturelle plus assumée et laissent entrevoir un espoir de voir le transculturalisme effectivement favoriser les échanges avec autrui, la plupart souffrent de sentiments lancinants d'incertitude, voire d'incomplétude, mis en lumière par l'écriture et par l'usage de la langue.

Les auteurs et autrices transculturel·le·s ne s'inscrivent pas dans le même combat d'appropriation et/ou de subversion de la langue que les écrivain·e·s postcoloniaux et postcoloniales. Toutefois, si l'usage de l'anglais n'est jamais remis en question, la langue peut devenir un facteur d'instabilité. Dans *Americanah*, l'incertitude due au transculturalisme naît chez les personnages lorsqu'ils s'installent dans un nouveau pays et que leur identité se divise progressivement entre le pays d'origine et le pays d'accueil. Ginika, l'amie d'Ifemelu qui arrive aux États-Unis quelques années avant cette dernière, en constitue un exemple frappant.

Lors de leurs retrouvailles, Ginika parle un anglais nigérian qu'elle utilise sans doute rarement, et dans cet usage de la langue qui, paradoxalement, semble manquer de naturel, Ifemelu décèle un manque de confiance :

> Ginika had lapsed into Nigerian English, a dated, overcooked version, eager to prove how unchanged she was. She had, with a strenuous loyalty, kept in touch through the years […]. And now, she was saying "shay you know" and Ifemelu did not have the heart to tell her that nobody said "shay" any more. (*A* 123)

Dans l'empressement de Ginika à montrer qu'elle n'a pas changé se lit l'incertitude de son positionnement : après plusieurs années aux États-Unis, elle ne connaît plus les expressions à la mode au Nigéria, tout en se refusant à admettre qu'une longue séparation peut l'avoir éloignée de ses ami·e·s. Son anglais nigérian, dans un moment d'émotion plutôt intense, vise à signaler sa proximité affective avec son amie de longue date mais entraîne l'effet inverse. Ifemelu est sur le sol américain depuis quelques minutes lorsque Ginika, par cette maladresse, lui donne à voir la complexité d'un positionnement transculturel. Oubliant rapidement sa volonté de se montrer inchangée, Ginika ne tarde toutefois pas à alerter Ifemelu sur des différences sémantiques et culturelles :

> If you see how they laughed at me in high school when I said that somebody was boning for me. Because boning here means to have sex! […] And can you imagine 'half-caste' is a bad word here? […] So now I say biracial and I'm supposed to be offended when somebody says half-caste. (*A* 123-124)

> 'You're thin with big breasts.'
> 'Please, I'm not thin. I'm slim.'
> 'Americans say 'thin.' Here 'thin' is a good word. […] [H]ere somebody tells you that you lost weight and you say thank you.' (*A* 124)

Ces différences lexicales entre certains mots et leurs connotations sont également abordées par Adichie dans « The Arrangers of Marriage »[1], nouvelle qui relate l'expérience d'une jeune femme, Chinaza, arrivant aux États-Unis après un mariage arrangé. Le mari de Chinaza veut ardemment s'intégrer et gommer son origine et son identité nigérianes. Il a abandonné son prénom nigérian au profit du très commun et très américain « Dave » et impose à sa femme d'employer un vocabulaire spécifiquement américain. Ainsi la reprend-il, au supermarché :

> "Can we buy those biscuits?" I asked. […]
> "Cookies. Americans call them cookies," he said.
> I reached out for the biscuits (cookies).[2]

Le mari ne répond pas à la question, n'y voyant que « l'erreur » de vocabulaire, et se contente de corriger son épouse en insistant à deux reprises sur le mot « cookies ». De même, dans

[1] Nouvelle parue dans *The Thing Around Your Neck*, Londres : Fourth Estate, 2009.

[2] Chimamanda Ngozi Adichie. « The Arrangers of Marriage ». *The Thing Around Your Neck*. Londres : Fourth Estate, 2009, p. 174.

Americanah, Ginika détourne la conversation initiale en expliquant que le mot « thin » est connoté positivement aux États-Unis. Dans « The Arrangers of Marriage », Chinaza répète le signifié mais emploie les deux signifiants (« biscuits (cookies) »), dans une hésitation mimétique de l'oral qui ne trompe pas : le mot « cookies » entre parenthèses renforce l'indécision et l'inconfort de Chinaza. Cet effet de style se reproduit à plusieurs reprises dans la nouvelle, illustrant comment, après avoir traversé des frontières géographiques, la jeune femme se heurte à une frontière linguistique subtile et inattendue, matérialisée dans le texte par les parenthèses qui indiquent un refus ou une incapacité de la protagoniste à s'approprier le nouveau lexique. Dans *Americanah*, la présence répétée des guillemets dans les extraits ci-dessus, l'anaphore de l'adverbe « here » et le fait que la conversation est sans cesse détournée par ces différences de sens soulignent l'incertitude que celles-ci provoquent soudainement.

Cette langue que les personnages nigérians d'Adichie ont toujours employée avec assurance et dont certains éléments sont désormais redéfinis devient source d'instabilité et de perplexité. C'est par exemple le cas au début du chapitre 14 d'*Americanah*, quand une jeune Américaine, Cristina Tomas, lors de la journée d'accueil des étudiant·e·s étranger·e·s, s'adresse à Ifemelu avec une lenteur délibérée au cas où celle-ci ne comprenne pas l'anglais. Le chapitre s'ouvre sur ces mots : « And then there was Cristina Tomas. » (*A* 133), qui annoncent la teneur décisive de la rencontre. En attribuant un prénom et un patronyme à un personnage de passage, Adichie souligne les conséquences à long terme de ce moment pour sa protagoniste. Choquée par le fait que Cristina Tomas a supposé que son anglais était médiocre, Ifemelu « se rétrécit » :

> Ifemelu shrank. In that strained, still second when her eyes met Cristina Tomas's before she took the forms, she shrank. She shrank like a dried leaf. She had spoken English all her life, led the debating society in secondary school, and always thought the American twang inchoate; she should not have cowered and shrunk, but she did. And in the following weeks, as autumn's coolness descended, she began to practise an American accent. (*A* 133-134)

Le polyptote du verbe « shrank »/« shrunk » illustre tout autant la consternation, le malaise et la sidération que la colère d'Ifemelu. La comparaison à une feuille morte et l'image de la fraîcheur automnale qui *tombe* symbolisent le fait qu'en raison de ce malentendu, quelque chose meurt chez Ifemelu, sapant la confiance de la lycéenne autrefois animatrice de débats. Cristina Tomas joue un rôle fondamental car elle est la première à projeter une telle altérité sur Ifemelu que celle-ci transforme sa manière de parler, comme Ginika avant elle. Ce correctif, toutefois, n'apporte qu'un soulagement de courte durée car il génère encore plus d'incertitude : « It took an effort, the twisting of lip, the curling of tongue. If she were in a panic, or terrified, or jerked awake during a fire, she would not remember how to produce

those American sounds. » (*A* 173) Pour produire « ces sons-là », le démonstratif « those » signifiant la distance affective vis-à-vis de cet accent, Ifemelu doit fournir un effort technique (« the twisting of lip, the curling of tongue ») : dans cette formulation, l'absence de l'article défini ou du pronom personnel possessif devant « lip » et « tongue » souligne le caractère abstrait de l'exercice, comme si ses lèvres et sa langue ne lui appartenaient plus. Le tout n'est pas sans effet sur sa personnalité. Lorsqu'elle reprend son accent nigérian, elle se réjouit de retrouver une identité qui lui semble plus juste : « This was truly her » (*A* 175). Ainsi, afin de compenser l'altérisation que son appartenance tant nationale que raciale lui fait subir, Ifemelu travaille un accent qui, s'il lui permet de passer pour une Américaine, met à mal son identité et la fait osciller entre deux personnalités. L'incertitude qu'engendre le dédoublement de l'anglais génère une instabilité identitaire, née de la position transculturelle du personnage.

Les romans du corpus donnent à voir l'altérité et ses conséquences sur les personnages transculturels sous des formes variées. Que ce soit par le biais de procédés typographiques ou grâce à l'inflexion des voix des personnages transculturels, transmises au style direct ou par les voix narratives, l'altérité est omniprésente dans les œuvres. Celles-ci s'inscrivent dans une écriture du multiple qui met en avant l'altérité, ainsi que l'incertitude qu'elle engendre. Les autrices du corpus développent ainsi une écriture qui va à l'encontre des principes qui ont construit l'altérité de l'Orient selon Said. Dans ces romans ne figurent ni « disneyismes », ni discrédit de l'autre, ni déshumanisation. Tout au contraire, l'écriture transculturelle insère dans le texte des lignes de fuite qui déconstruisent « l'histoire unique ». Cette écriture du multiple amène à inscrire les romans dans une traversée, un mouvement « trans- ».

4.2 Dialogisme et transtextualité : une écriture traversée par l'altérité

Le terme « transtextualité » est celui de Gérard Genette qui, dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, en distingue différentes formes afin de rendre compte du jeu presque infini de citations et de reprises auquel s'adonne la littérature. Genette définit la transtextualité par « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. »[1] Les « relations transtextuelles » peuvent prendre plusieurs formes telles que l'intertextualité (« relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes »[2]), la paratextualité (les « types de signaux accessoires […] qui procurent au texte un entourage (variable) et

[1] Gérard Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982, p. 7.
[2] *Ibid*., p. 8.

parfois un commentaire »[1]), la métatextualité (« relation […] de 'commentaire', qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer »[2]), l'architextualité (la plus « abstrait[e] » et « implicite », « qui n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle […] de pure appartenance taxinomique »[3]) et l'hypertextualité (« Toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. »[4]). La différence principale entre l'hypertextualité et l'intertextualité comme Genette les comprend réside dans le fait que la seconde consiste surtout en « la pratique traditionnelle de la *citation* »[5], quand la première résulte d'une « *transformation* »[6] d'un texte A par un texte B. L'hypotexte peut être considéré comme un texte autre sur lequel, pour reprendre un mot de Genette, se « greffe »[7] l'hypertexte. Ainsi, *On Beauty* de Zadie Smith est caractérisé par une hypertextualité en raison de la relation qui l'unit à *Howards End* d'E.M. Forster, alors que lorsque Nathan, dans *NW*, chante un titre de Nas, il s'agit d'intertextualité. Dans son essai « That Crafty Feeling », Zadie Smith utilise une métaphore qui permet de traduire visuellement la relation entre ses propres créations et un ensemble d'autres textes : « Each time I've written a long piece of fiction I've felt the need for an enormous amount of scaffolding. »[8] Elle préconise néanmoins de faire disparaître cet échafaudage dans un deuxième temps : « I hope it helps you, but don't forget to dismantle it later. Or if you're determined to leave it out there for all to see, at least hang a nice façade over it, as the Romans do when they fix up their palazzi. »[9] Si l'échafaudage est conservé, il importe de le dissimuler et de le fondre dans son nouveau (con)texte.

Ces relations multiples de transtextualité présentes dans les romans du corpus introduisent au cœur des textes des formes d'altérité variées. Elles invitent à s'interroger sur la manière dont il faut comprendre ou interpréter la transtextualité dans le cadre d'une écriture transculturelle.

---

[1] *Ibid*., p. 9.
[2] *Ibid*., p. 10.
[3] *Ibid*., p. 11.
[4] *Ibid.*, p. 11-12.
[5] *Ibid*., p. 11.
[6] *Ibid*., p. 12.
[7] Genette. *Palimpsestes*. *Op. cit.*, p. 11.
[8] « That Crafty Feeling. » *Changing My Mind, Occasional Essays*. 2009. Londres : Penguin Books, 2011, p. 105. Elle confie également dans un entretien que *Howards End* lui a servi d'échafaudage lors de l'écriture de *On Beauty* : « It was a kind of scaffolding for me. » (Zadie Smith. On Beauty Reader's Guide. *Penguin Random House.com*. Web. Consulté le 7 mars 2021.)
[9] Smith. *Changing My Mind*. *Op. cit.*, p. 106.

a) Transtextualité de l'écriture transculturelle : « Only connect »[1] ?

Les formes de transtextualité énoncées par Genette et exploitées par les autrices de notre corpus permettent d'accueillir dans un nouveau texte un texte *autre*, de dialoguer avec des œuvres autres et ainsi de faire entrer l'altérité dans les ouvrages. Ces transferts de textes vers d'autres ne vont pas sans évoquer le principe même du transculturalisme, que les autrices mettent en pratique au sein de leur écriture tout en faisant circuler l'altérité entre des œuvres littéraires, ce que nous tâcherons de mettre en lumière dans les pages qui suivent.

Nikolai Gogol est à *The Namesake* ce que la lettre de sa grand-mère est à Gogol Ganguli : une absence qui envahit le texte et influence toute l'histoire. Selon la taxinomie de Gérard Genette, la présence de la nouvelle de Nikolai Gogol, « Le Manteau », déjà évoquée plus haut, relève sans doute davantage de l'intertextualité, c'est-à-dire d'une relation de co-présence et d'une « pratique de la citation », que de l'hypertextualité. Contrairement à *On Beauty* par exemple, dont certains événements reproduisent à l'identique ceux de *Howards End* et qui en constitue une réécriture, *The Namesake* ne se « greffe » sur la nouvelle de l'écrivain russe que de manière indirecte et métaphorique, si l'on estime que le changement de nom de Gogol Ganguli symbolise le nouveau manteau d'Akaki Akakievitch[2]. L'élément qui s'inscrit dans une intertextualité évidente n'est peut-être toutefois pas tant l'objet éponyme de la nouvelle que le prénom du personnage russe. Nikolai Gogol le présente en effet ainsi : « Il se prénommait Akaki Akakievitch. Mais peut-être ce nom paraîtra-t-il au lecteur un peu bizarre et recherché ; je puis pourtant l'assurer qu'il n'en est rien, vu certaines circonstances qui empêchèrent qu'on lui en donnât un autre. »[3] N'étaient l'adresse au lecteur ou à la lectrice et l'usage de la première personne[4], procédés absents chez Lahiri, cette justification du nom du personnage pourrait trouver sa place dans *The Namesake*, car les circonstances de la naissance de Gogol et surtout l'absence de la missive contenant le prénom « empêchèrent qu'on lui en donnât un autre ». Lahiri opère ainsi un transfert du St Pétersbourg du XIX^{ème} siècle à l'Amérique des années 1970, que Gérard Genette qualifierait de « transposition hétérodiégétique »[5]. S'emparant d'un texte vieux de quelque cent cinquante ans, Lahiri inscrit

[1] E. M. Forster. *Howards End*. 1910. Londres : Penguin English Library, 2012, n.p.

[2] C'est la supposition de Ruediger Heinze dans « A Diasporic Overcoat? », où il écrit : « In changing his name, […Gogol] is changing his overcoat » (Heinze. « A Diasporic Overcoat? » *Op. cit.*, p. 195).

[3] Nikolai Gogol. « Le Manteau. » *Les Nouvelles pétersbourgeoises*. Trad. Arthur Adamov. Paris : Le Livre de Poche, 1970, p. 160.

[4] La traduction anglaise de Dora O'Brien préfère un impératif à l'usage de la première personne : « but rest assured that it was not contrived at all » (Gogol, Nikolai. « The Overcoat. » *Petersburg Tales*. 1834-42. Trad. Dora O'Brien. Surrey : Alma Classics, 2017, p. 96) Les deux traductions établissent toutefois un lien entre le lecteur ou la lectrice et la voix narrative, ce que l'on ne retrouve pas chez Lahiri.

[5] Genette. *Palimpsestes. Op. cit.*, p. 358.

l'une de ses thématiques, le ridicule d'un patronyme, dans un contexte diasporique qui lui donne un sens nouveau. Akaki Akakievitch et Gogol Ganguli portent tous deux un prénom qui se joue de sonorités répétitives. La décision plutôt cocasse de la mère qui décide de prénommer son fils Akaki dans « Le Manteau » prend une saveur plus inquiétante chez Lahiri : à la disparition de la lettre suit, quelque temps plus tard, la mort de la grand-mère, « their first piece of bad news from home »[1] (*TN* 37) et la détresse d'Ashima à l'idée d'élever un enfant dans un pays étranger, « where she is related to no one » (*TN* 6). Atténuant la dimension comique de l'hypotexte, Lahiri met en lumière les conditions d'adaptation parfois difficiles de personnages migrants qui doivent s'accommoder de règles de vie tout à fait autres[2].

Toutefois, là n'est pas l'unique fonction de Nikolai Gogol dans *The Namesake*. L'écrivain russe marque en effet le roman d'une présence diffuse mais fondamentale, accompagnant des événements majeurs dans la vie des personnages. Alors très jeune, Ashoke Ganguli est en train de lire « Le Manteau » lorsque le train dans lequel il voyage se renverse. Il est sauvé des décombres grâce aux pages de son livre qui attire l'attention des sauveteurs et sauveteuses. Nikolai Gogol écrivait en russe et son texte est ici transporté dans l'Inde des années 1960, où un jeune homme n'ayant encore jamais voyagé lit cette œuvre en anglais ou peut-être en bengali, et l'accident de celui-ci est raconté dans un roman écrit en anglais. Pour peu que le lectorat de *The Namesake* soit localisé hors de l'Inde et de la Russie, l'œuvre devient littéralement *trans*culturelle, traversant les cultures et engendrant des rencontres inattendues. L'accident d'Ashoke lui revient en mémoire à la naissance de son fils et avec lui, l'écrivain russe à qui il doit indirectement la vie, et l'idée de baptiser son fils Gogol apparaît alors comme une évidence : « Ashima approves, aware that the name stands not only for her son's life, but her husband's » (*TN* 28). Nikolai Gogol symbolise ici le renouveau et la célébration de la vie.

Adolescent, Gogol Ganguli manque toutefois ses premiers rendez-vous avec son homonyme, refusant de s'y intéresser. Le soir de ses quatorze ans, son père lui offre un recueil de nouvelles de l'écrivain russe mais Gogol, absorbé par l'écoute de l'Album Blanc des Beatles, n'y prête pas attention. Tout au contraire, c'est même à ce moment qu'il s'aperçoit que son homonyme n'en est pas vraiment un. Alors que son père lui avoue avoir

[1] La grand-mère ne décède pas tout de suite mais elle est victime d'un accident vasculaire cérébral qui la laisse dans un état végétatif.

[2] Il leur était inconcevable de nommer eux-mêmes leur enfant et l'obligation qui leur est alors imposée afin de sortir de l'hôpital les contraint à se plier à une loi qui n'existe pas en Inde, exemple d'un transculturalisme forcé et douloureux.

une affection particulière pour Nikolai Gogol, le jeune garçon s'en éloigne encore davantage et se plonge résolument dans la culture populaire contemporaine, représentée par les Beatles. Quelques années plus tard, lorsque son professeur de littérature dédie un cours à l'écrivain russe, la réaction de Gogol est « viscérale » : « The sight of [the name] printed in capital letters on the crinkly page upsets him viscerally. It's as though the name were a particularly unflattering snapshot of himself that makes him want to say in his defense, "That's not really me." » (*TN* 89) Le jeune homme reconnaît l'identité de leurs noms (« a […] snapshot of himself ») tout en s'en dissociant radicalement, comme le suggèrent l'usage du conditionnel (« as though the name were »), l'adjectif « unflattering » et sa réaction défensive. Le nom russe livre souligne tellement leur identité qu'il renforce paradoxalement un sentiment d'altérité absolue chez le jeune homme. Ce n'est qu'à la fin de *The Namesake* que Gogol retrouve par hasard le livre offert par son père, alors décédé, et le roman se clôt sur le protagoniste se plongeant enfin dans l'ouvrage de son homonyme : « For now, he starts to read. » (*TN* 291) À la toute fin du roman, comme au début, la présence de Nikolai Gogol marque par conséquent un nouveau départ, que la sémantique du verbe « start » rend d'autant plus frappante qu'elle est placée, de manière oxymorique, dans la dernière phrase de l'œuvre. La voix narrative souligne le parallèle entre le livre que Gogol sauve d'un carton et celui qui a sauvé la vie de son père (« he has salvaged it by chance, as his father was pulled from a crushed train forty years ago » [*TN* 291]), continuant jusqu'à la dernière phrase de *The Namesake* à tisser un réseau transculturel entre les œuvres. Alors que Nikolai Gogol a représenté une identité insupportable et une altérité paradoxale pour Gogol Ganguli, la fin du roman suggère finalement un apaisement. Le sentiment d'altérité s'estompe enfin au profit de l'acceptation, de la curiosité et de la volonté de tisser un lien avec l'écrivain russe ainsi qu'avec son défunt père. Les éléments transtextuels de *The Namesake* mettent donc en lumière le cheminement d'une identité transculturelle tourmentée qui aboutit sur une rencontre culturelle et transculturelle.

Les références translittéraires auraient-elles alors comme objectif de concrétiser l'impératif constituant l'épigraphe de *Howards End,* « Only connect… » ? L'analyse de l'intertextualité entre Gogol et Lahiri semble le suggérer car la romancière a fait de l'écrivain russe un fil d'Ariane qui lui permet de tisser un réseau. Le choix de Zadie Smith de proposer une réécriture de *Howards End* témoigne également de son intérêt pour les connexions et si *On Beauty* offre l'exemple d'hypertextualité le plus flagrant du corpus, Smith est en réalité coutumière de la pratique de la transtextualité. Ses romans sont tous parsemés de références à

d'autres œuvres qui participent à la fois à ancrer la diégèse dans un contexte réaliste[1] et à inclure ses ouvrages dans un réseau transculturel. Dans son analyse de *NW*, Vanessa Guignery suggère que Smith s'inscrit dans la tradition postmoderniste définie par Leslie Fiedler qui consiste à brouiller « la frontière entre culture populaire et culture haute »[2] et relève les très nombreuses allusions culturelles disséminées dans *NW*. Les titres des fragments, dans la section de Natalie, sont souvent des références à des œuvres contemporaines ou classiques telles que celles de Charlotte Brontë, Evelyn Waugh, Kazuo Ishiguro, Vladimir Nabokov, John Updike ou Samuel Beckett[3]. David James remarque quant à lui que le roman s'inscrit dans le sillage de James Joyce, à qui elle rend hommage : « [in] the novel's longest part, 'Host', [the] numbered and thematized subsections implicitly salute Joyce's 'Aeolus' chapter »[4], également composé de vignettes. En outre, comme le remarque encore Guignery, « [the] ideal erudite reader is also supposed to be conversant in pop music, rap and hip-hop »[5] alors que les personnages chantent ou reprennent des paroles de Nas, Lauryn Hill, Beyoncé ou Jay-Z. Zadie Smith fait donc preuve d'exigence envers son lectorat tout en portant un message clair : « these allusions testify to a globalised culture shared across countries and continents, which renders the idea of local or national culture irrelevant. »[6] Le réseau de références culturelles et le travail de transculturalité à l'œuvre au sein des romans contribuent à « défaire des "hiérarchies institutionnalisées" »[7], à intégrer l'altérité[8] et à créer des rencontres culturelles, des *connexions*. Catherine Lanone souligne également cette volonté de connecter les cultures dans *On Beauty*, particulièrement évidente dans la scène du Bus Stop : « The literally underground music[9] […] is part of Smith's tribute to black culture, as the hybrid novel bridges the gap between Forster and rap—only connect. »[10]

Zadie Smith avoue qu'écrire *On Beauty* lui a permis de se sentir plus légitime en tant que romancière car cette œuvre s'inscrit dans un cadre formel relativement classique :

---

[1] Les personnages font allusion à des artistes ou des films contemporains et/ou classiques que le lecteur ou la lectrice ne manque pas de reconnaître.

[2] Vanessa Guignery. « Zadie Smith's *NW* or the Art of Line-Crossing. » *E-rea* 11.2 (2014) : 8. Nous traduisons.

[3] *Ibid.*

[4] David James. « Wounded Realism. » *Contemporary Literature* 54.1 (printemps 2013) : 206.

[5] *Ibid*.

[6] *Ibid*., p. 9.

[7] *Ibid*., p. 9. Nous traduisons.

[8] Selon le lectorat, les références à la culture classique ou à la culture populaire représenteront une forme d'altérité culturelle.

[9] La salle de concert se situe dans le sous-sol du restaurant.

[10] Catherine Lanone. « Mediating Multi-cultural Muddle: E. M. Forster Meets Zadie Smith. » *Etudes Anglaises* 60.2 (2007) : 189.

> I suppose I still think of myself as an apprentice, and this was the end of one part of my apprenticeship – "learning to write an English novel". […N]ow I feel legitimate in some way; writing this book helped me feel that. […] I'll never write a novel so engaged with tradition again, so linear, so – nineteenth century.[1]

Ce troisième roman est une œuvre hybride à bien des égards. Par sa forme et sa « linéarité », il se situe effectivement dans la tradition du roman du dix-neuvième siècle. Or, Zadie Smith n'est pas une écrivaine du dix-neuvième siècle et les références éclectiques qu'elle tisse dans la trame de son texte en témoignent. La dimension la plus canonique de *On Beauty* lui est donnée par sa relation hypertextuelle à *Howards End*. Si Zadie Smith remarque que le roman d'E.M. Forster et le sien « ne se rencontrent effectivement qu'en deux ou trois points », soulignant ainsi que la relation entre les deux œuvres est finalement assez distendue, il n'en reste pas moins vrai que l'hypotexte a servi « d'échafaudage »[2]. Dans *On Beauty*, Zadie Smith propose une version plus contemporaine du roman de Forster, réalisant ce que Genette nomme une « translation *proximisante* », dans laquelle « l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public. »[3] Ainsi, l'intrigue se déroule non plus en Angleterre en 1910 mais aux États-Unis en 2005. Les divergences politiques ne portent plus sur les questions de classes sociales ou le droit de vote des femmes mais sur les tensions raciales et la discrimination positive qui viennent « compléter » la réflexion d'E.M. Forster, selon le terme de Maeve Tynan dans un article sur l'hypertextualité dans *On Beauty* : « Supplementing Forster's analysis on class relations with an investigation of racial dynamics in contemporary society, Smith updates rather than challenges the concerns of the previous novel. »[4] Le phénomène est alors double : non seulement Smith modernise-t-elle une forme romanesque datant du début du XX^{ème} siècle (y introduisant ainsi l'altérité de la modernité), mais, par ce procédé, elle rend autre cette forme plus ancienne. La relation d'hypertextualité permet ainsi d'inclure une altérité réciproque dans les œuvres, le cadre ou l'échafaudage fourni par Forster étant altérisé par cette réécriture contemporaine. Qui plus est, Zadie Smith donne à ce roman un titre qu'elle emprunte à Elaine Scarry, Professeure d'Esthétique à l'université de Harvard et autrice d'un essai intitulé « On Beauty and Being Just ». Comme l'écrit Catherine Lanone, « [t]he title of the novel mimics theoretical or philosophical essays »[5]. Smith ajoute ainsi à l'hypertextualité un dialogue

[1] Zadie Smith. « On Beauty Reader's Guide. » *Penguin Random House.com*. Web. Consulté le 11 mars 2021.

[2] « It was a kind of scaffolding for me, but in the end the books only meet properly at two or three points. […] It [Forster's novel] was just a little book to hang a novel on. » *Ibid*. Nous traduisons.

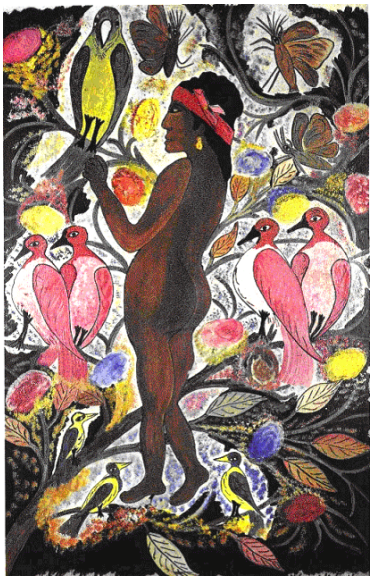
[3] Genette. *Palimpsestes. Op. cit*., p. 351.

[4] Maeve Tynan, « 'Only Connect': Intertextuality and Identity in Zadie Smith's *On Beauty*. » *Zadie Smith: Critical Essays*. Éd. Tracey Loraine Walters. New York : Peter Lang, 2008, p. 78.

[5] Lanone. « Mediating Multi-cultural Muddle. » *Op. cit.*, p. 189.

architextuel : si le titre, paratexte inaugural du roman ne déclare pas son genre comme le *Roman de la Rose*, exemple choisi par Genette, il semble s'inscrire dans un style plus proche de l'essai universitaire que du roman littéraire. Entre le paratexte et le texte se dessine donc une forme de dissonance qui laisse émerger là aussi une forme d'altérité : Smith répond à Scarry non par un écrit universitaire mais par la fiction créative.

Outre l'évidente relation hypertextuelle avec Forster, Smith insère également dans son œuvre littéraire des références picturales et musicales. Comme pour contredire Howard Belsey qui ne jure que par l'art abstrait et interdit toute forme d'art représentatif chez lui[1], la voix narrative de *On Beauty* invite son lectorat à contempler des peintures par le biais d'ekphraseis nombreuses et précises. La première, lors d'une visite de Kiki à Carlene, permet d'évoquer en détail la peinture de l'artiste haïtien Hector Hyppolite, *Maîtresse Erzulie* (1948). L'œuvre est alors décrite à travers le regard de Kiki Belsey :



Hector Hyppolite. *Maîtresse Erzulie.* 1948.

> In the centre of the frame there was a tall, naked black woman wearing only a red bandanna and standing in a fantastical white space, surrounded all about by tropical branches and kaleidoscopic fruit and flowers. Four pink birds, one green parrot. Three humming birds. Many brown butterflies. It was painted in a primitive, childlike style, everything flat on the canvas. No perspective, no depth. (*OB* 174-175)

L'attention de Kiki porte sur les couleurs (« black », « red », « white », « pink », « green », « brown »), la variété des formes (« tropical branches », « kaleidoscopic fruit and flowers », « birds », « butterflies ») et indirectement, les sonorités (« humming birds », que Smith écrit en deux mots) convoquant ainsi plusieurs sens dans l'admiration de cette œuvre d'art. L'absence de mots de liaisons et la juxtaposition de phrases nominales dépeignent le tableau d'une manière qui reproduit le mouvement erratique du regard autant que le style « enfantin » de la peinture.

La deuxième description détaillée d'une œuvre d'art est proposée par Katie, un personnage dont la relation intime et émotionnelle aux peintures qu'elle étudie contraste fortement avec l'approche de Howard Belsey, son professeur. Katie ne fait qu'une brève apparition dans *On Beauty* mais son analyse de *Jacob Wrestling with the Angel* (1658) et *Seated Nude* (1631) de Rembrandt constitue l'une des plus longues ekphraseis du roman.

[1] Kiki explique à Carlene : « 'We don't have any paintings in our house. At least, none of human beings.' » (*OB* 175), et Jerome proteste contre les règles imposées par son père : « 'Now he won't let her have a painting she likes in the house. Because of some deranged theory in his head, everybody else has to suffer. It's such a denial of *joy*' » (*OB* 236).

Dans les notes prises par cette jeune étudiante priment l'émotion, l'intuition et une relation presque fusionnelle : « The second picture [*Seated Nude*] makes Katie cry. » (*OB* 251) Elle-même dessinatrice, elle emploie pour décrire ces œuvres un vocabulaire précis tel que « impasto » (250), « crenulated marks » (251), « cross-hatching » (252), ce qui suggère une certaine connaissance technique. Toutefois, lorsqu'elle arrive en cours, « determined this time, *determined* to be one of the three or four people who dare to speak » (*OB* 252), elle est rapidement accablée par les concepts obscurs auxquels ont recours ses camarades (dont Victoria et Zora) et le professeur : « *light* as a neutral concept » (252), « a painting about painting », « desiring force », « logos », « debased painting » (253). La jeune étudiante ne parvient pas à réconcilier ce vocabulaire théorique avec les œuvres de Rembrandt.

La première question de Howard Belsey durant ce cours traite l'œuvre picturale comme un texte : « 'What is it about these texts – these images as narration – that is implicitly applying for the quasi-mystical notion of genius?' » (*OB* 252) Brouillant les frontières entre les arts, il rend surtout l'œuvre incompréhensible aux yeux de Katie, la privant de sa dimension sensorielle pour n'en faire qu'un objet d'analyse intellectuelle et théorique. À la fin de cette scène, Katie disparaît du récit, à l'image des deux peintures de Rembrandt qui sont englouties dans la vision théorique et désincarnée des étudiant·e·s et du professeur. Comme le constate Lanone : « the image vanishes, erased by the echoing tautology of holy self-referentiality. »[1] Dans cette scène, Smith soulève les limites d'une approche sèchement intellectuelle qui fait disparaître l'œuvre et qui, par sa dimension auto-référentielle, risque de sombrer dans un discours tautologique, excluant toute possibilité de manifester quelque forme d'altérité : « 'It's a painting of its own interior. […] It's a painting about painting.' » (*OB* 253), assure Victoria. Considérée ainsi, l'œuvre de Rembrandt ne laisse pas de place à autre chose qu'elle-même.

En revanche, lorsqu'il est présenté pour la première fois, Carl évoque immédiatement à Howard une peinture de Rubens : « 'Rubens,' said Howard suddenly. 'Your face. From the four African heads.' » (*OB* 77) Sa remarque se passe de description, Howard lui-même ne cherchant pas à être plus précis que ces trois phrases nominales, car la convocation de la peinture de Rubens (« Quatre études de la tête d'un Maure », ca. 1617-1620) suffit à laisser imaginer le physique de Carl[2]. Catherine Lanone souligne à ce propos le caractère artificiel et

[1] Lanone. « Mediating Multi-cultural Muddle. » *Op. cit.*, p. 190.

[2] Dans ce contexte culturel (les Belsey rencontrent Carl après le concert de Mozart), Howard associe le jeune homme à une peinture. Lorsque quelques semaines plus tard, Carl sonne à sa porte, Howard qui n'a aucun souvenir de lui se le représente au contraire comme un escroc, ce qui tend à montrer les préjugés de Howard.

surtout intenable de la position idéologique du professeur : « Howard's anti-representational stance is unnatural, as is suggested by the return of the repressed, his tendency to describe people in terms of paintings. Carl is a Rubens […]. »[1] L'écriture de Smith, à l'inverse du positionnement idéologique de Howard dont l'autrice souligne les limites, s'ouvre aux intertextualités culturelles pour mieux accueillir l'altérité et mettre la pluralité et l'ouverture des œuvres en valeur.

Enfin, la scène du concert est un exemple d'hypotypose qui offre une expérience de lecture unique, a fortiori si l'on écoute le Requiem de Mozart en même temps. Smith décrit les mouvements musicaux en captivant littéralement son lectorat : la voix narrative s'adresse à un « you », « walking towards a huge pit » (*OB* 69), dont les pas sont accompagnés des instruments : « Your will is a clarinet and your footsteps are attended by all the violins. […] You peer over the precipice: a burst of ethereal noise crashes over you. » (*OB* 69) Ce début de chapitre qui fait suite à une conversation plus prosaïque entre les Belsey et un collègue de Howard peut déstabiliser car pendant près d'une page, la focalisation est incertaine. Il apparaît finalement que la scène est perçue du point de vue de Kiki, qui est aussi transportée par ce moment musical que Katie par les tableaux de Rembrandt. Ainsi, Smith non seulement réécrit Forster mais elle applique presque à la lettre son invitation à la connexion, en reliant par l'écriture des formes d'art multiples et souvent étrangères les unes aux autres. Carl est le personnage qui représente le mieux ce « multi-cultural muddle », pour reprendre les mots de Catherine Lanone ; seul personnage à circuler entre les milieux sociaux et à venir à la rencontre des autres[2], il fait preuve d'une sincère curiosité esthétique et artistique. Il complète le concert de lectures pour mieux comprendre l'œuvre de Mozart et lorsqu'il partage ses découvertes avec Zora, parce qu'il avait imaginé qu'en tant qu'étudiante, elle serait intéressée, celle-ci fait preuve d'une indifférence tout juste polie. Ne s'insérant pas à l'université malgré des qualités indéniables (il est talentueux, cultivé, volontaire), Carl représente une forme d'altérité qui navigue dans ces environnements hétéroclites, sans toujours y être accueilli. S'il est transculturel par son identité et par ses centres d'intérêts variés, son altérité, elle, reste insurmontable.

S'intéressant à la relation hypertextuelle entre Forster et Smith, Maeve Tynan remarque qu'à l'inverse d'œuvres postcoloniales canoniques telles que *Wide Sargasso Sea* (1966) de

[1] Lanone. « Mediating Multi-cultural Muddle. » *Op. cit.*, p. 194.

[2] Il y est d'abord contraint lorsque Zora emporte son Discman par mégarde, mais Levi l'invite aussitôt à une soirée organisée par ses parents et Carl le prend au mot, se rendant chez les Belsey le soir de la fête, où il n'est pas accueilli par Howard qui, méfiant, ne le laisse pas rentrer.

Jean Rhys ou *Foe* (1986) de J.M. Coetzee, *On Beauty* ne s'inscrit pas dans une contestation typiquement postcoloniale : « *On Beauty* is not an attempt to interrogate *Howards End* for any perceived patriarchal or imperial investment. […] Zadie Smith is not in the business of putting Forster on trial. »[1] Bien au contraire, elle souhaite lui rendre hommage, si bien que la relation entre les deux œuvres est apaisée, « nonconfrontational »[2] : « The mode is not so much counter-discursive as dialogic. We are dealing with a peaceful negotiation of the source text rather than a hostile takeover. »[3] Dans cette volonté de faire dialoguer les œuvres et de croiser les références culturelles au sein de l'hypertexte se lit une invitation à échapper au binarisme et au rapport d'opposition. Ainsi que l'explique Catherine Lanone, Smith imagine des personnages qui s'opposent de manière caricaturale pour ensuite sans cesse les mettre face aux limites de leurs croyances et brouiller leur recherche d'une authenticité fallacieuse : « Smith also challenges […] the obsession with roots and the desire to define identity entirely by skin colour. »[4] De même, Maeve Tylan constate, à propos de *Howards End* et *On Beauty* :

> It is clear, then, that both novels are structured around a series of oppositions. Yet the movement of these novels is to consistently undermine these seeming contradictions, dwelling on their various points of intersection, rejecting the hollowness of a dualistic view of the universe, and embracing complexity and hybridity—connecting. Through a series of encounters, these discrete worlds internalized within the various family members collide and break through, altering subjectivities in the process.[5]

Le roman de Smith (et *NW* après lui) s'inscrit dans une pensée transculturelle qui englobe l'altérité. Smith s'est vu reprocher, à propos de *White Teeth*, son « multiculturalisme joyeux »[6] qui ne reflète pas la réalité raciale du Royaume-Uni. Maurice Chittenden écrit dans un article initialement paru dans le *Sunday times* que si *White Teeth* fut célébré pour « son portrait optimiste d'un pays post-racial »[7], certain·e·s ont estimé qu'il était trop optimiste, « full of wishful thinking »[8]. Si ces critiques méritent qu'on y prête attention, les autres ouvrages de Smith sont plus nuancés et prônent une approche transculturelle de l'altérité. Par le jeu de l'hypertextualité et les références culturelles variées, Smith cherche à *connecter* et réconcilier des milieux (culturels, sociaux, raciaux, artistiques) qui s'inscrivent dans une altérité apparemment infranchissable. L'écriture transculturelle devient un milieu, dans tous

---

[1] Tynan. « 'Only Connect'. » *Op. cit.,* p. 76.
[2] *Ibid*., p. 77.
[3] *Ibid*.
[4] Lanone. « Mediating Multi-cultural Muddle. » *Op. cit.*, p. 192.
[5] Tynan. « 'Only Connect'. » *Op. cit.*, p. 75.
[6] *Ibid*., p. 74. Nous traduisons.
[7] Maurice Chittenden. « Zadie Smith Didn't Tell the Real Race Story. » Février 2006. *Berlinski.com*. 12 septembre 2016. En ligne. Consulté le 11 mars 2021. Nous traduisons.
[8] *Ibid*.

les sens du terme, espérant peut-être offrir la possibilité aux voix de l'altérité de se faire entendre.

Un autre phénomène apparaît fréquemment dans les romans du corpus et, prenant quelque liberté avec les définitions de Genette, nous proposons de l'intégrer à la pratique de la transtextualité : il s'agit de l'insertion dans le corps du texte, le plus souvent sans traduction, de mots étrangers. Adichie, Ali, Lahiri et Evaristo recourent le plus souvent à ce procédé qui reste assez marginal chez Smith. Dans un entretien de 2004 entre Adichie et Dan Wickett, le journaliste interroge l'écrivaine sur l'insertion de passage en igbo et Adichie répond : « 'I use Igbo words or phrases to remind the reader, from time to time, that the characters are not speaking English.' »[1] L'usage d'une langue étrangère au sein d'un roman écrit en anglais revient à effectuer un transfert linguistique, une *trans*lation, une traversée culturelle, qui rappelle au lectorat une altérité linguistique et peut le mettre face à une incompréhension, altérité à son acmé. Adichie se distingue des autres autrices en ce qu'elle facilite toujours la lecture en insérant dans le texte des traductions ou des reformulations, comme dans cet extrait où Ifemelu et Obinze, adolescents, échangent des proverbes en igbo : « [He] switched to Igbo. '*Ama m atu inu*. I even know proverbs.' / 'Yes, The basic one everybody knows. A frog does not run in the afternoon for nothing.' » (*A* 61) Dans cette conversation, le sens des proverbes est toujours transmis, soit par une traduction littérale, soit par un commentaire des personnages. Toutefois, Adichie parsème également les dialogues de termes igbo sans se donner la peine de les traduire, comme ici, dans *Purple Hibiscus* : « 'Amaka, *o gini*? I don't like that tone!" Aunty Ifeoma said. »[2] Des mots igbo comme « *abi* », « *kwa* », « *kedu* », « *sha* », « *nkem* », « *nno* » ponctuent les échanges des personnages et il appartient au lecteur ou à la lectrice d'en comprendre le sens par ses propres moyens. *Americanah* se déroulant majoritairement aux États-Unis, l'igbo est moins présent que dans les premiers romans d'Adichie, situés au Nigeria[3].

Comme chez Ali et Lahiri, les mots étrangers désignent souvent des aliments : dans *Half of a Yellow Sun*, les mots « *jollof* rice », « *arigbe* », « *garri* », « *chin-chin* » ou « *okpa* » apparaissent régulièrement pour décrire les repas ; dans *The Namesake*, les Ganguli se nourrissent de « payesh », « byriani », « dal », « luchis », « channa dal », « sandeshes » ; dans

[1] Chimamanda Ngozi Adichie. « Interview with Chimamanda Ngozi Adichie. » *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Daria Tunca. Jackson : University Press of Mississippi, 2020, p. 8.

[2] Chimamanda Ngozi Adichie. *Purple Hibiscus*. 2003, Londres : Harper Perennial, 2005, p. 122.

[3] Dans son recueil de nouvelles *The Thing Around Your Neck*, du vocabulaire igbo est présent de manière sporadique. Les mots cités ici, que l'on trouve dans *Half of a Yellow Sun*, apparaissent aussi, pour certains, dans le chapitre sur Bummi dans *Girl, Woman, Other*.

Brick Lane, Nazneen cuisine des « onion bhajias » ou « chappatis ». Là où Adichie choisit l'italique, donnant un relief typographique à ces mots et signalant ainsi doublement leur altérité, ni Lahiri ni Ali ne les distinguent, peut-être dans une volonté de les tisser sans accroc dans l'étoffe du texte. Si Lahiri ne détaille pas toujours la composition des plats, Ali tend à les « traduire », d'une manière similaire à celle dont Adichie traduit les phrases igbo :

> Nazneen laid the picnic out on four tea towels. Chicken wings spread in a paste of yoghurt and spices and baked in the oven, onions sliced to the thickness of a fingernail, mixed with chillies, dipped in gram flour and egg and fried in bubbling oil, a dry concoction of chickpeas and tomatoes stewed with cumin and ginger, misshapen chappatis wrapped while still hot in tinfoil and sprinkled now with condensation, golden hard-boiled eggs glazed in curry seal, Dairylea triangles in their cardboard box, bright orange packets containing shamelessly orange crisps, a cake with a list of ingredients too long to be printed in legible type. (*BL* 297)

Dans cette longue description d'un repas riche et varié, rares sont les termes spécifiques et le paragraphe ne contient qu'un seul mot bengali, « chappatis ». Pour quiconque n'a jamais entendu parler de ces plats ou ingrédients, l'emploi du bengali pour les désigner aurait entravé la compréhension. En détaillant chacun des plats au menu, Monica Ali donne au contraire une visibilité aux longues heures de préparation en vue du festin et offre celui-ci en partage.

Qui plus est, la présence d'un nom propre, « Dairylea », qui désigne un fromage industriel occidental, renforce la dimension transculturelle du repas[1]. Bien que les personnages tentent de recomposer des plats typiques dans leur pays d'accueil, il leur manque souvent des ingrédients ce qui les contraint à se contenter d'approximations avec des produits locaux. Ils confectionnent ainsi des plats transculturels en même temps que les autrices font état de « tensions entre le global et le local », ainsi que le suggère Elena Rodríguez-Murphy dans un article sur les phénomènes de transculturation chez Adichie : « [t]he reader can appreciate a tension between the global and the local, a negotiation between global and local identities, in the use of Nigerian linguistic and cultural markers within the text. »[2] Nigérians ou bengalis, ces marqueurs linguistiques ponctuent le texte d'une altérité culturelle et linguistique et participent à sa dimension transculturelle, tout en soulignant les identités multiples des personnages. Toujours au sujet d'Adichie, Rodríguez-Murphy établit le constat suivant, qui s'applique aussi bien à Lahiri et à Ali dans leurs contextes respectifs :

---

[1] Nous en avons vu un exemple avec Ashima dans *The Namesake*, qui utilise des Rice Krispies en guise de riz soufflé. Nkem, dans « Imitation », nouvelle d'Adichie, tente également de faire du « *jollof* rice » avec du riz Uncle Ben's : « She and Amaechi talk about […] how uncle Ben's is better than basmati for *jollof* rice » (Chimamanga Ngozi Adichie. « Imitation ». *The Thing Around Your Neck*. Londres : Fourth Estate, 2009, p. 33). Dans tous les cas, un produit d'une grande marque industrielle occidentale sert d'équivalent à un ingrédient local.

[2] Elena Rodríguez Murphy. « New Transatlantic African Writing: Translation, Transculturation and Diasporic Images in Chimamanda Ngozi Adichie's *The Thing Around Your Neck* and *Americanah.* » *Prague Journal of English Stories* 6.1 (2017) : 99.

> although her books are written in English, Adichie manages to register 'cultural difference' (Bhabha 60) in her texts through a specific use of language. Consequently, it may be said that the stories are a result of a creative type of "cultural translation" (163) through which "hybrid sites of meaning open up" (163) and an extensive cultural background is skilfully conveyed.[1]

Ces romans ne se contentent pas de dépeindre la vie de populations immigrées dans des pays occidentaux, ils transportent également dans le texte « l'arrière-plan culturel » ; l'emploi de mots étrangers, surtout quand ils se réfèrent à des éléments tels que la nourriture, font entrapercevoir une culture autre contenue, presque dissimulée par l'anglais mais toutefois décelable, en creux. Comme l'écrit Homi Bhabha dans « Dissemination »: « Designations of cultural difference interpellate forms of identity which, because of their continual implication in other symbolic systems, are always 'incomplete' or open to cultural translations. »[2] L'écriture transculturelle des autrices ne présente pas des personnages aux identités « incomplètes », mais plutôt en devenir ; de même, l'écriture elle-même n'est pas tant « incomplète » qu'investie d'une volonté et d'un pouvoir de « traduction culturelle » d'un système symbolique à un autre.

Comme nous l'avons vu, cette traduction culturelle ne s'accompagne pas toujours d'une traduction linguistique, ce qui, précisément, permet à un système symbolique et culturel autre de respirer dans le texte, et à l'altérité de s'inscrire dans un système transculturel qui continue de véhiculer du sens. D'après Bhabha, la différence culturelle a un rôle idéologique déterminant : « The aim of cultural difference is to rearticulate the sum of knowledge from the perspective of the signifying position of the minority that resists totalization – the repetition that will not return as the same »[3]. La contamination (nous n'osons écrire « colonisation ») de la langue anglaise par des mots étrangers affirme une position à partir de laquelle les personnages voient le monde et le transmettent. Bhabha dit de l'acte de traduction qu'il rend l'élément traduit « étranger », et cette étrangeté transparaît également des formes de transtextualités linguistiques dont les autrices du corpus parsèment leur œuvre : « In the act of translation the 'given' content becomes alien and estranged; and that, in its turn, leaves the language of translation *Aufgabe*, always confronted by its double, the untranslatable – alien and foreign. »[4] Dans les romans du corpus, les termes que les autrices ne traduisent pas mais *transposent* simplement dans le texte anglais appartiennent soit au domaine de l'affectif, soit à celui de la cuisine, c'est-à-dire deux domaines dans lesquels il est difficile, sinon impossible,

[1] *Ibid*.
[2] Homi Bhabha. *The Location of Culture.* Londres : Routledge, 1994, p. 162-163.
[3] Bhabha. *The Location of Culture. Op. cit.*, p. 162.
[4] *Ibid*., p. 164.

de trouver l'exact équivalent dans une langue autre. Au lieu de proposer une traduction qui semblerait aussi étrange qu'étrangère, certaines autrices du corpus laissent les termes dans leur langue originale, permettant ainsi à l'altérité qui participe à la dimension transculturelle du roman de s'y manifester.

Le jeu de la transtextualité permet donc aux autrices d'inscrire leurs œuvres dans un réseau transculturel qui fait fi des frontières temporelles, géographiques et linguistiques. Contrairement aux réécritures postcoloniales qui remettent en question les représentations des peuples colonisés, les diverses formes d'écriture transculturelle tendent plutôt à complexifier le débat sans se placer dans la confrontation. Là encore, la figure du rhizome offre une métaphore idoine : les écritures transculturelles mises en œuvre par les autrices n'accentuent pas les divergences, elles incluent l'altérité en leur sein, ainsi que le recommande Salman Rushdie : « *[m]élange*, hotchpotch, a bit of this and a bit of that, is *how newness enters the world*. »[1] Ainsi, ces écritures ouvrent la voie à la nouveauté et à l'expérimentation littéraire.

b) Expérimentation littéraire : « the singularity of literature »[2]

Nous empruntons cette expression à Derek Attridge qui, dans l'ouvrage qui porte ce titre, s'attache à définir ce qui fait la singularité d'une œuvre littéraire. Sa réflexion met en lumière le fait que la singularité a partie liée avec l'altérité, et à plusieurs niveaux : d'une part parce que la création artistique implique le surgissement, chez l'artiste et au sein de l'œuvre, d'une altérité radicale, d'autre part parce qu'elle bouleverse des schémas connus, y introduisant de ce fait de l'altérité. Attridge avance : « The coming into being of the wholly new requires some relinquishment of intellectual control, and "the other" is one possible name for that to which control is ceded, whether it is conceived of as "outside" or "inside" the subject. »[3] Attridge évoque ici le processus créatif qui appelle à un lâcher-prise propice à l'inventivité, laquelle manifeste de l'altérité qui peut être considérée par le créateur ou la créatrice comme le résultat d'une intervention extérieure (une divinité, une muse ou autre) ou intérieure (une inspiration personnelle)[4]. Définissant plus précisément ce qu'il entend par

[1] Salman Rushdie. *Imaginary Homelands*. Londres : Granta Books, 1991, p. 394.

[2] Derek Attridge. *The Singularity of Literature*. Londres : Routledge, 2004.

[3] *Ibid*., p. 24.

[4] Il est assez frappant de constater dans les entretiens accordés par les écrivain·e·s qu'ils·elles reconnaissent souvent qu'ils·elles ne sont pas toujours en contrôle de ce qu'ils·elles écrivent. Adichie confie par exemple au sujet de *Half of a Yellow Sun* : « I did not choose this subject. It chose me. » (Chimamanda Ngozi Adichie. « "My Book Should Provoke a Conversation" – Chimamanda Ngozi Adichie ». *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Daria Tunca. Jackson : University Press of Mississippi, 2020, p. 29) Elle dit également dans un entretien avec Eve Daniels : « This may sound slightly mystical, but I sometimes feel as if my writing is something bigger than I am. There are days when I sit at my laptop and will myself to write and nothing happens. There are other days when I have things to do but feel compelled to write. And the writing just

« singularité », Attridge écrit ensuite : « The other, the unprecedented, hitherto unimaginable disposition of cultural materials that comes into being in the event of invention, is always singular. »[1] Dans la compréhension d'Attridge, la singularité *est* donc une forme d'altérité car pour faire advenir la première, il convient pour l'artiste de s'ouvrir à la seconde. Créativité, singularité et altérité sont les trois pôles d'une activité qui vise non pas à reproduire ni à imiter, mais à imaginer et inventer, et qui se démarque par sa différence avec le connu : « The singularity of a cultural object consists in its difference from all other objects, not simply as a particular manifestation of general rules but as a peculiar nexus within the culture that is perceived as resisting or exceeding all pre-existing general determinations. »[2] L'objet culturel se dérobe, par sa singularité, au connu et au reconnaissable. La créativité, parce qu'elle suppose la singularité, apparaît donc comme une forme d'altérité qui peut se manifester par diverses formes d'expérimentation littéraire. Non sans rappeler le concept d'identité tel qu'il est développé dans les romans du corpus et particulièrement chez Zadie Smith et Bernardine Evaristo, Attridge ajoute : *«* […] Singularity is not *pure*: it is constitutively impure, always open to contamination, grafting, accidents, reinterpretations, and recontextualization. »[3] Les romans du corpus mettent en avant cette impureté constitutive. Il s'agit ici d'analyser comment ils reproduisent, au cœur de leur écriture, dans leur dimension artistique et esthétique, les modalités du transculturalisme qui invitent à ces « contaminations », « réinterprétations » et autres « accidents »[4] que peut constituer l'altérité. Comment, en somme, l'expérimentation littéraire ouvre-t-elle à l'altérité ?

NW, composé de cinq parties toutes formellement distinctes les unes des autres, joue de manière flagrante avec la forme littéraire, ainsi que le souligne David James : « Every page of *NW* exudes the earnestness of [Smith's] will-to-experiment. »[5] L'autrice avait d'ailleurs annoncé ce revirement après avoir écrit *On Beauty* : « I finally feel free to do my own thing. »[6] Dans son analyse des références intertextuelles qui traversent *NW*, Vanessa Guignery remarque que Zadie Smith s'est refusée à choisir *une* direction : « she combines modernist strategies with a typically postmodernist tendency to draw attention to the mechanisms of

flows out. I am never sure what triggers these "inspirations", if that is what they are. » (Eve Daniels. « A Q&A with Chimamanda Adichie. » *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Daria Tunca. Jackson : University Press of Mississippi, 2020, p. 3).

[1] Attridge. *The Singularity of Literature. Op. cit*., p. 63.

[2] *Ibid*.

[3] *Ibid.*

[4] L'histoire de *The Namesake* naît de trois accidents : le dérapage du train qui manque de coûter la vie à Ashoke ; la disparition inexplicable de la lettre contenant le prénom ; le patronyme impossible de Gogol Ganguli, autour duquel le récit est centré.

[5] James. « Wounded Realism. » *Op. cit.*, p. 205.

[6] Smith. « *On Beauty*'s Reader Guide. » *Op. cit.* En ligne.

novel-writing, without letting go completely of the road of realism. »[1] La voix narrative de *NW* navigue en effet d'une tradition littéraire à une autre : le flux de conscience de la première partie rappelle James Joyce ou Virginia Woolf, la partie dédiée à Felix « fait écho à *Ulysse* ou *Mrs Dalloway* mais également à *Saturday* (2005) de Ian McEwan »[2], tandis que la partie de Natalie est plus « typique d'une veine postmoderne »[3]. Tout comme la transtextualité qui, nous l'avons vu, tisse un réseau littéralement transculturel, le mélange des héritages littéraires qui composent *NW* participe à la création d'une œuvre singulière, y compris dans la carrière de Zadie Smith[4]. Aucune de ses œuvres ne se ressemble et *NW* défie les catégorisations en accueillant la diversité. En embrassant volontairement des traditions littéraires variées et en glissant des références à des œuvres diverses[5], Smith ouvre son roman à la recontextualisation de ces références, et crée une œuvre qui, selon les mots d'Attridge, « résiste à toute détermination préexistante ». La singularité même de *NW* est ce qui met le lectorat constamment en présence de l'altérité : ne s'ancrant dans aucune tradition, le roman reste toujours « autre à lui-même », par le jeu de la transculturalité.

En sus des mentions d'autres œuvres et courants littéraires, Zadie Smith intègre dans *NW* des expérimentations typographiques et formelles qui « déforment » littéralement la narration romanesque. En hommage à Apollinaire, l'écrivaine s'essaie au calligramme. L'un d'eux décrit et représente une bouche par la répétition des mots « tooth », « filling », « gap » « gold tooth » qui entourent le substantif « tongue », alors que Leah observe son interlocutrice sans écouter un mot de ce que celle-ci lui dit (*NW* 31). Ce procédé permet à Smith de représenter visuellement la distraction de Leah, aliénée par la vie qu'elle est contrainte de mener, et cette construction expérimentale introduit de l'altérité dans le texte : au lieu de laisser la voix narrative décrire la lassitude de Leah, Smith la manifeste par une forme *autre*, rarement intégrée dans un roman. Autre exemple d'expérimentation littéraire, Zadie Smith glisse dans un court chapitre la description d'un itinéraire fourni par Google Maps. Les indications brèves et automatiques dépouillent le texte de sa dimension humaine qui réapparaît dans le chapitre suivant, où le même itinéraire est décrit cette fois-ci en focalisation

[1] Guignery. « Zadie Smith's *NW*. » *Op. cit.*, p. 7.

[2] *Ibid.*, p. 5. Nous traduisons

[3] *Ibid*. Nous traduisons.

[4] David James ouvre sa critique de *NW* sur le constat suivant, pastichant avec humour le premier recueil d'essais de Zadie Smith : « For over a decade now, Zadie Smith has been changing her mind about the kind of novel she wants to write. » (James. « Wounded Realism. » *Op. cit.*, p. 204.)

[5] Dans les thématiques, Vanessa Guignery souligne la présence d'échos à *Mrs Dalloway* (la mort de Felix, le déroulement du récit sur une journée), *The Child in Time* (1987) de Ian McEwan (la frayeur de Natalie lorsqu'elle croit avoir perdu ses enfants dans un supermarché) et la dernière phrase, « I got something to tell you », évoque le titre du roman de Hanif Kureishi, *Something to Tell You* (2008) (Guignery. « Zadie Smith's *NW*. » *Op. cit.,* p 5.)

interne sur Leah. Les deux propositions, dans les chapitres 9 et 10 respectivement, s'érigent autour de l'altérité. Pour la version Google Maps, celle-ci se loge dans la dimension « sèche » de l'intelligence artificielle qui génère un itinéraire automatiquement. La seconde version, quant à elle, apparaît « autre » parce que le flux de conscience tend à dépeindre la ville par touches disparates qui n'ont de sens que pour Leah :

> Birdsong! Low-down dirty shopping arcade to mansion flats to an Englishman's home is his castle. Open-top, soft-top, drive-by, hip hop. Watch the money pile up. Holla! Security lights, security gates, security walls, security trees, Tudor, Modernist, post-war, pre-war, stone pineapple, stone lions, stone eagles. (*NW* 40-41)

Figurant la multitude de ce qui se présente aux yeux de Leah autant que ses propres associations d'idées (« open-top » et « soft-pop » entraînent certainement l'allitération avec « hip-hop » puis avec « pile up »), cette description qui se refuse à en être une laisse le lectorat dans un « flou artistique » qui se donne à savourer principalement pour ses sonorités. Là encore, la voix narrative renonce à tenir le rôle d'intermédiaire pour clarifier la pensée de son personnage et abandonne le lectorat à l'altérité d'un récit qui échappe, pour un chapitre, au modèle narratif.

D'autre part, dans ce chapitre, une expression répétée presque ad nauseam souligne l'isolement de Leah et peut-être celui du lectorat : « Everybody loves fags. Everybody. […] Everybody believes in destiny. Everybody. […] Everybody loves fried chicken. Everybody. […] Everybody loves scandal. Everybody. […] Everybody loves the Grand National. Everybody. […] » (*NW* 40-41) Ce commentaire anaphorique obsessionnel met en évidence l'altérité de Leah qui ne se retrouve dans aucune de ces injonctions. Elles apparaissent en effet comme des impératifs qui ne laissent de place ni à l'alternative ni à la subversion. Celle-ci est toutefois lisible en filigrane, dans la répétition et l'ironie qui suggèrent précisément l'inverse de ce que disent les affirmations : le texte insère donc l'altérité dans un deuxième niveau de lecture, en même temps qu'il fait de Leah cette voix autre qui commente ce que « tout le monde aime » sans pour autant s'inclure dans cette communauté.

Zadie Smith se livre à une autre expérimentation littéraire qui relève plus du jeu, pour signaler l'altérité dans le roman. Dans la première partie, les chapitres sont numérotés de 1 à 11 puis, entre le chapitre 11 et 12 surgit un chapitre 37, qui consiste en une méditation sur le chiffre 37[1], alors que Leah se remémore une conversation avec une ancienne petite amie : « The girl had a theory that 37 has a magic about it, we're compelled towards it. […] Watch for 37, the girl said » (*NW* 43). Si le lecteur ou la lectrice ne se sent pas d'affinité particulière

[1] Vanessa Guignery remarque que Zadie Smith avait 37 ans lorsque le roman fut publié.

avec ce chiffre, l'impératif de la jeune fille le ou la contraint à chercher le chiffre 37 dans le reste du récit. Celui-ci réapparaît après le chapitre 15, dans un chapitre 37 où Leah avorte secrètement ; puis après le chapitre 17 un autre chapitre 37 survient alors que Leah s'est évanouie et qu'une voix s'adresse à elle dans une série de questions agressives[1]. La partie de Leah se clôt sur un dernier chapitre 37, alors que la protagoniste récupère des photos qu'elle a fait imprimer et, que, inexplicablement, elle se retrouve avec des clichés de Shar, cette jeune femme apparue sur le pas de sa porte au début du roman et pour qui Leah nourrit une obsession secrète. Si le lecteur ou la lectrice a accordé une attention particulière au chiffre 37, il ou elle découvrira que celui-ci apparaît lorsque Leah dévie de la norme, que ce soit par son homosexualité ou les secrets qu'elle garde. Les chapitres 37 isolent ainsi la dimension « autre » de Leah tout en interrompant la chronologie : ces épisodes cachés aux yeux des proches de Leah font ostensiblement ressortir son altérité et sa singularité aux yeux du lectorat.

Alors que le chiffre 37 envahit la section de Leah, le phénomène inverse se produit dans la partie dédiée à Natalie, composée de 185 fragments numérotés dont le 37ème manque. L'une des sections (la 24ème) a en revanche pour titre « *The number 37* », en référence à un bus emprunté par Leah qui abandonne son amie pour rejoindre un quartier plus artistique et vivant : il signale ici une traversée que Natalie n'est pas prête à effectuer. De fait, si le chiffre 37 symbolise la transgression, il n'est pas surprenant qu'il soit absent des vignettes qui composent la partie de Natalie Blake. Celle-ci, contrairement à Leah, s'attache d'autant plus à rentrer dans une norme que son appartenance raciale et son origine sociale la situent à la marge. Son transculturalisme constituant une forme d'altérité suffisamment contraignante, Natalie a pour objectif de se *conformer*, et elle ne saurait tolérer la *déformation*. L'irrégularité engendrée par l'absence du chiffre 37 ne se justifie que parce que celui-ci symbolise une déviation que Natalie évite à tout prix. Dans *NW*, les apparitions erratiques de chiffres constituent un jeu qui permet à Smith de souligner la singularité de son œuvre et de représenter par des moyens formels l'altérité que les personnages acceptent ou dissimulent. Si la numérotation des chapitres est un procédé classique, Smith le détourne en déplaçant les numéros, introduisant ainsi ce que Attridge appelle « de l'altérité dans la sphère du même »[2].

Autrement singulier est le roman de Bernardine Evaristo qui, au lieu d'emprunter à divers héritages littéraires, invente une forme nouvelle, ce qui lui tient à cœur depuis le début

[1] Victime d'un coup de chaleur, Leah s'est évanouie dans une église où se trouve une statue d'une Madone noire. Il semblerait que ce soit elle qui s'adresse à Leah pendant son malaise.

[2] Attridge. *The Singularity of Literature. Op. cit*., p. 64.

de sa carrière, comme elle le fait observer dans un entretien avec Anita Sethi : « For me, there's always a level of experimentation – I'm not happy writing what we could call traditional novels. There's a part of me that is always oppositional to convention – not only counter cultural and disruptive of other people's expectations of me, but also of form. »[1] Ses précédents ouvrages ont chacun une forme narrative qui leur est propre : *Lara* (1997) et *The Emperor's Babe* (2001), ses deux premiers romans, sont écrits en vers libres et le deuxième roman joue sur les anachronismes et insère des termes latins. *Soul Tourists* (2005) est composé de parties en prose et de parties versifiées, et mêle histoire et fiction, tandis que *Blonde Roots* (2008), qui imagine une histoire inversée de l'esclavage, où les Blanc·he·s sont les esclaves de maîtres et maîtresses africain·e·s, se rapproche peut-être le plus d'une composition traditionnelle, quoi qu'il soit découpé en trois « livres » préfacés par des couvertures évoquant les carnets de voyages des explorateurs et exploratrices[2]. Evaristo est également poétesse et dramaturge, et cette attention aux voix, aux sonorités, aux rythmes, « s'entend » dans sa prose romanesque. L'écrivaine, qui enseigne l'écriture créative, cherche pour chaque sujet la forme appropriée pour développer son thème et décrit son activité d'écriture de la sorte : « Writing is an adventure, a journey into the unknown, and I enjoy liberating myself from the shackles of convention. »[3] *Girl, Woman, Other* est en effet une œuvre qui échappe aux conventions tant son écriture est difficilement qualifiable : ni versification ni prose, la narration est composée de longues phrases d'où la ponctuation est quasiment absente, remplacée par des retours à la ligne et des blancs typographiques qui cadencent la lecture. Evaristo a nommé ce style « fusion fiction » : « that's what it felt like, with the absence of full stops, the long sentences. The form is very free-flowing and it allowed me to be inside the character's head and be all over the place – the past, the present. »[4] L'expression « fusion fiction » peut se comprendre à plusieurs niveaux : la fusion des domaines artistiques qui mêlent dans l'écriture romanesque une veine poétique et une vivacité théâtrale ; la fusion entre la voix narrative et celle de ses personnages ; et enfin, celle qui rassemble sur une même page, dans une même œuvre, transculturalité, altérité et singularité.

---

[1] Anita Sethi. « Bernardine Evaristo: 'I want to put presence into absence'. » *theguardian.com*. 21 avril 2019. En ligne. Consulté le 2 juin 2021.

[2] Nous ne détaillons pas ici l'intégralité de son œuvre prolifique, mais souhaitons simplement souligner par ces quelques exemples la variété des procédés narratifs explorés par Bernardine Evaristo.

[3] Bernardine Evaristo. « Author Statement. » *bevaristo.com*. Consulté le 19 mars 2020.

[4] Sethi. « Bernardine Evaristo. » *Op. cit*. En ligne.

Dans *Girl, Woman, Other*, Evaristo tenait, selon ses mots, à mettre l'absence en présence[1] et à rendre visibles des femmes britanniques noires. La voix narrative, qui invite son lectorat dans les pensées intimes de douze femmes différentes, crée un lien de proximité avec celles-ci, tandis que la singularité du style poétique, « sans précédent » pour reprendre un mot d'Attridge, rappelle sans cesse la présence de l'altérité. Le passage où Yazz, très engagée dans la mission de décoloniser son programme universitaire[2], invective son père, lui-même professeur d'université, et l'encourage à prendre en compte les travaux de spécialistes d'études de genre ou postcoloniales s'il veut faire honneur au titre de « Professor of Modern Life » (*GWO* 46), témoigne de cette superposition des voix : « Dad didn't reply / he wasn't expecting this, the student outwitting the master (grass-hopper rocks!) / I mean, how on earth can you be a Professor of Modern Life when your terms of reference are all male, and actually all-white (even when you're not, she refrained from adding) » (*GWO* 47). Yazz domine ici la narration comme l'illustre la référence à son père par l'appellation « Dad », puis l'exclamation entre parenthèses (« grass-hopper rocks! »). Le texte passe du discours indirect libre au discours direct sans guillemets, pour une meilleure fusion des modalités du discours et la voix narrative ne réapparaît que dans une parenthèse où Yazz est mentionnée à la troisième personne. La voix de Yazz occupe le texte sans que celui-ci ne lui appartienne car la voix narrative ne disparaît pas pour autant : elle reste donc toujours *autre*.

Evaristo recourt souvent aux parenthèses pour signaler des changements de modalité ou indiquer le discours direct de ses personnages, et parfois, ces intrusions entrecoupent la phrase en créant presque une impression de dialogue, comme ici alors que Shirley présente des étudiantes qui lui posent problème :

> the third member of the gang was Lauren McDonaldson who had an STD, according to a very good (confidential) authority (the school nurse), on account of her promiscuity with the (older) boys in the school, including one of the (younger) caretakers, if rumors (toilet walls) were to be believed (*GWO* 246)

Les remarques entre parenthèses figurent l'écho de voix autres qui ne sont pas toujours identifiables. Si les deux premières apportent des précisions qui proviennent sans doute de Shirley, les deux ou trois suivantes pourraient être celles de l'infirmière scolaire elle-même.

[1] La première question d'Anita Sethi porte sur l'intérêt de l'écrivaine pour des personnages qui sont « altérisés » : « Your novel focuses closely on people who are often 'othered'. What were your motivations? », à quoi Evaristo répond : « I wanted to put presence into absence » (Sethi. « Bernardine Evaristo. » *Op. cit*. En ligne.)

[2] D'après Elizabeth Charles, le mouvement « Decolonizing the University » est apparu en 2011 mais a vraiment gagné de l'ampleur en 2015 avec la publication sur le site du syndicat national étudiant britannique d'un article écrit par Mariya Hussain, « Why is My Curriculum White? » (l'article n'apparaît plus sur le site du syndicat aujourd'hui). En 2016 des étudiant·e·s sud-africain·e·s réclament que la statue de Cecil Rhodes soit déboulonnée et ôtée du campus universitaire, et la même campagne agite Oxford peu de temps après. Yazz s'inscrit pleinement dans ce mouvement qui consiste à remettre en question et à diversifier les programmes universitaires.

Enfin, lorsqu'il apparaît que les « rumeurs » proviennent des graffitis sur les murs des toilettes, la narration semble alors contaminée par une multitude de voix qui cherchent à glisser leur commentaire dans le texte. Le style de Bernardine Evaristo dans ce roman met constamment l'altérité en valeur en donnant un espace à plusieurs voix presque simultanément, mettant ainsi en pratique ce que prône le nom de son style, « fusion fiction » : les voix des personnages *traversent* la voix narrative et s'y donnent à entendre, tout en fusionnant parfois avec elle.

L'une des raisons pour lesquelles ces personnages sont altérisés tient à leur identité transculturelle qui les rend invisibles dans la société britannique contemporaine et particulièrement dans la littérature. L'invention d'une forme autre, et unique, par l'écrivaine permet alors de mieux faire ressortir leur singularité. L'écriture expérimentale met le lecteur ou la lectrice en contact avec des personnages transculturels altérisés d'une façon ou d'une autre, que ce soit à cause de leurs origines ethniques et/ou culturelles autres que britanniques, leur homosexualité ou leur identité de genre non traditionnelle, voire même leur âge[1]. Evaristo inscrit donc dans le roman l'hybridité et l'« impureté » de la singularité. Si la singularité *est* altérité, Evaristo lui donne résolument voix par le biais d'une expérimentation qui inscrit le transculturalisme en tant que traversée des cultures et fusion des voix, dans le texte. Présentant son roman pour la chaîne YouTube de la librairie Waterstones, Evaristo remarque à propos de ses personnages : « their lives in some ways overlap, […] their stories kind of fuse together and there's also a sort of fusion in terms of form as well. »[2] *Girl, Woman, Other* met en œuvre une fusion des histoires et des voix, de fait atténuant les distinctions, les catégorisations, les formes diverses de ségrégation. Elle écrit ainsi le modèle transculturel de circulation entre les cultures et d'ouverture à l'altérité. Dans un article sur le modèle des Amazones dans *Girl, Woman, Other*, Cédric Courtois suggère qu'en innovant de la sorte d'un point de vue esthétique, Evaristo, à l'image de ses personnages qui prennent résolument leur place dans l'espace britannique contemporain, reconfigure l'espace littéraire :

> it could be considered that the unusual presentation of the pages of Evaristo's novel, with an 'experimental', out-of-the-ordinary layout, is a mark of her own appropriation of literary space and landscape (and tradition?) as a 'black' British female writer since, as Jean-Pierre Richard specifies in *Pages paysages*, pages can be considered as landscapes.[3]

[1] Les protagonistes ont de 19 à 93 ans.

[2] Bernardine Evaristo. « Shelfie with Bernardine Evaristo. » *Waterstones.* 3 mai 2019. En ligne. Consulté le 24 mars 2021.

[3] Cédric Courtois. « Bernardine Evaristo's 'Black' British Amazons - Aesthetics and Politics in *Girl, Woman, Other*. » *Études britanniques contemporaines* 60 (2021) : 11.

Cette expérimentation littéraire invite à intégrer la singularité de chaque voix et l'altérité des personnages habituellement relégués à la marge, ou « on the fringe » (*GWO* 2) selon les mots d'Amma, dans le paysage britannique que ces personnages contribuent à constituer, comme en témoignent le succès artistique d'Amma, le militantisme très influent de Morgan ou la profession prestigieuse de Carole[1]. L'obtention du Booker Prize en 2019 est une autre manifestation de la reconfiguration heureuse d'un espace littéraire que l'autrice est parvenue à occuper grâce à *Girl, Woman, Other*, offrant ainsi une deuxième vie à toute son œuvre, entièrement republiée chez Penguin Books en 2020.

Lorsque son recueil de nouvelles *Unaccustomed Earth* est publié en 2008, Lahiri confie à Boris Kachka qu'elle se considère comme une écrivaine traditionnelle : « I'm the least experimental writer. […] The idea of trying things just for the sake of pushing the envelope, that's never really interested me. »[2] Kachka décrit ainsi le style de l'écrivaine, l'opposant notamment à celui de Salman Rushdie :

> She is a succinct realist writer in an era of attention-getting maneuvers. Stylistically, she doesn't have a hook: no genre bending, no comics-inflected supernaturalism, no world-historical ventriloquism, no 9/11 flip books. Just couples and families joining, coming apart, dealing with immigration, death and estrangement.[3]

Dans un récent article paru à l'occasion de la sortie en anglais de *Whereabouts*, troisième roman de Jhumpa Lahiri, Lisa Allardice rappelle cet intérêt pour une écriture traditionnelle tout en le nuançant : « She may be a traditionalist, but surely there is no bigger experiment for a writer than adopting an entirely new language? »[4] *Whereabouts* fut en effet écrit et publié en italien en 2018 sous le titre *Dove Mi Trovo*, et Lahiri le traduisit ensuite elle-même en anglais (contrairement à son recueil d'essais, *In altre parole*, qui fut traduit par Ann Goldstein). En juin 2021, Jhumpa Lahiri publiera son premier recueil de poésie et Lisa Allardice mentionne un recueil de nouvelles, *Roman Stories*, qui paraîtront tous deux en italien. Depuis ses débuts en 1999, Lahiri a exploré le genre romanesque, celui de la nouvelle et des essais ; elle a écrit et publié dans deux langues, l'italien et l'anglais, sans toujours se charger de la traduction. Lahiri est également l'éditrice d'un recueil de nouvelles italiennes, *The Penguin Book of Italian Short Stories* (2019), dont elle a traduit certaines, les rendant ainsi accessibles pour la première fois à un lectorat anglophone. Si l'écriture de Lahiri n'est pas expérimentale au niveau purement diégétique, sa carrière littéraire, elle, est marquée par l'expérimentation,

---

[1]

[2] Boris Kachka. « The Confidence Artist. » *nymag.com*. 27 mai 2008. En ligne. Consulté le 2 mai 2021.

[3] *Ibid*.

[4] Lisa Allardice. « Jhumpa Lahiri : 'I've always existed in a kind of linguistic exile.' » *theguardian.com*. 1er mai 2021. En ligne. Consulté le 2 mai 2021.

l'ouverture à l'altérité linguistique et à la diversité des corps de métiers dans le monde de l'édition.

Les autrices font entendre des voix autres par des procédés littéraires et stylistiques variés qui laissent place à une forme d'expérimentation sans cesse renouvelée. La créativité de leur écriture, la volonté de rendre l'altérité visible et de lui donner voix résultent en des formes d'écriture qui, d'un roman à l'autre, ne se ressemblent pas, si ce n'est pas leur volonté de faire parler les marginalisés, les subalternes. L'importance des éléments transtextuels invite à considérer que ces œuvres, contrairement à la littérature postcoloniale, ne s'inscrivent pas dans une logique de réponse, de « writing back », mais plutôt d'écriture *avec* ou *de l'intérieur,* « writing with » ou « within », et ce faisant, anéantissent le modèle binaire des relations coloniales et postcoloniales. Alors que le discours orientaliste a voulu circonscrire l'Autre, les autrices du corpus démultiplient les formes de l'altérité, tant par les procédés littéraires ou les références transtextuelles que par les thématiques. Bernardine Evaristo confiait ainsi dans un entretien avec Amelia Gentleman : « I wanted to expand the representation of who we are in this country, rather than define it or reduce it. »[1] Edward Said affirme que tout langage est « re-présence » ou « représentation »[2], et l'expérimentation littéraire à l'œuvre dans les romans analysés ici vise en effet à rendre présentes les singularités autres.

Il peut sembler inadéquat de parler d'*une* écriture transculturelle tant les formes que prend l'expérimentation littéraire de ces autrices sont variées, mais il nous semble qu'une telle écriture pourrait précisément se définir, sans pour autant s'y limiter, par cette dimension oxymorique : l'expérimentation littéraire de l'écriture transculturelle n'a de constant que l'inconstance, et de commun que la présence toujours réaffirmée des multiples formes que prend l'altérité.

L'écriture de l'altérité chez les autrices du corpus met en lumière ces aspects divers d'un point de vue linguistique et formel, et souligne à quel point le transculturalisme se vit sur le mode de l'incertitude. Néanmoins, les autrices du corpus vont même au-delà de la représentation de l'altérité : elles s'attachent également à dévoiler les processus d'altérisation, dont l'altérité est le résultat. Le chapitre suivant portera par conséquent sur la manière dont les

[1] Amelia Gentleman et Bernardine Evaristo. « Bernardine Evaristo: 'It's shocking that people don't understand Britain's involvement in slavery'. » *theguardian* 9 juin 2020. En ligne. Consulté le 25 mars 2021.

[2] Said. *Orientalism. Op. cit*., p. 21.

personnages sont altérisés et la façon dont l'écriture souligne les contraintes imposées par cette altérisation.

Chapitre 5
Des identités autres : performance, performativité et écriture des stéréotypes

The Underground Railroad (2016) de Colson Whitehead est le récit de Cora, une jeune fille qui tente d'échapper à l'esclavage après que sa mère, bien des années plus tôt, a réussi à s'enfuir de la plantation[1]. Dans son huitième roman qui a reçu le prix Pulitzer en 2017, Whitehead imagine le périple de Cora à travers les États américains, dont chacun met en œuvre des mesures racistes allant des stérilisations forcées aux pendaisons en public. En Caroline du Sud, Cora, après avoir travaillé pour le compte d'une famille aisée, est soudainement assignée dans un musée, « the Museum of Natural Wonders »[2]. Pensant qu'elle y est venue en tant que femme de ménage, Cora s'entend répondre par le conservateur du musée : « 'Cleaning'? Oh, no. You know what we do here—' »[3] L'aposiopèse ne présage rien de positif pour Cora, à qui Mr. Fields explique que le musée, « comme un chemin de fer »[4], permet aux locaux de découvrir d'autres régions du pays, « beyond their small experience, from Florida to Maine to the western frontier. And to see its people. "People like you," Mr. Fields said. / Cora worked in three rooms. »[5] La réaction de Cora, dont il est clair qu'on n'attend pas l'avis, est passée sous silence ou tout juste suggérée par le blanc typographique du passage à la ligne, qui la montre immédiatement au travail. L'ancienne esclave rejoue[6] des scènes que le public américain de l'époque considérait comme « authentiques » : « The first room was Scenes from Darkest Africa. […] The soothing blue walls of Life on the Slave Ship

[1] La fin du roman révèle toutefois que, mordue par un serpent, sa mère n'a jamais réussi à dépasser les marécages qui entourent la plantation. Si son abandon ouvre en Cora une plaie béante, il lui donne aussi le courage et l'espoir de partir à son tour, ce qu'elle réussit mieux que sa mère.

[2] Colson Whitehead. *The Underground Railroad.* Londres : Fleet, 2016, p. 129.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid*., p. 130. Nous traduisons. L'expression fait écho au titre et au Chemin de fer clandestin que Whitehead, dans ce roman, prenant quelques libertés avec l'histoire, présente comme un chemin de fer souterrain, *littéralement*, transportant les esclaves en fuite d'un État à un autre. La comparaison élaborée par le conservateur du musée comporte ainsi une dimension ironique. Alors que le réseau emprunté par Cora lui permet de fuir et de se rapprocher toujours plus de la liberté, le musée, censé faire voyager, réécrit l'histoire en figeant des scènes inauthentiques et mensongères qui, Mr. Fields ne s'en cache pas, « illuminent l'expérience américaine » (p. 138, nous traduisons).

[5] *Ibid*.

[6] Ce travail de performance théâtrale n'est toutefois pas considéré comme tel par le conservateur du musée : « Mr. Fields had the budget for three actors, or types as he referred to them. » (p. 131) Le choix du substantif « types » insiste encore davantage sur la dimension figée et stéréotypée des « scènes », ou « tableaux vivants », que les trois jeunes femmes composent.

evoked the Atlantic sky. […] Typical Day on the Plantation allowed her to sit at a spinning wheel »[1]. Toute l'expérience de plusieurs siècles de Traite Négrière est ainsi résumée en trois tableaux vivants qui, empreints de représentations stéréotypées (« Darkest Africa », « the soothing blue walls »), cherchent plus l'esthétique que l'exactitude historique.

Durant ces semaines derrière les vitres, Cora souffre particulièrement du regard permanent et agressif des visiteurs et visiteuses, « white monsters on the other side of the exhibit »[2] :

> ignoring the museum visitors was a prodigious undertaking. The children banged on the glass and pointed at the types in a disrespectful fashion, startling them as they pretended to fuss with sailor's knots. The patrons sometimes yelled things at their pantomimes, comments that the girls couldn't make out but that gave every indication of rude suggestions.[3]

Dans cette position de subalterne muette, la seule arme que possède Cora est son regard et la jeune femme entreprend de s'en servir pour créer un malaise chez les visiteurs et les visiteuses :

> From then on Cora selected one patron per hour to evil-eye. […] She picked the weak links out from the crowd, the ones who broke under her gaze. The weak link—she liked the ring of it. To seek imperfection in the chain that keeps you in bondage. […] She got good at her evil eye. […] They always broke, the people, not expecting this weird attack, staggering back or looking at the floor or forcing their companion to pull them away. It was a fine lesson, Cora thought, to learn that the slave, the African in your midst, is looking at you, too.[4]

S'opère alors au sein du texte un retournement du regard, renforcé par l'usage du pronom « you » à la fin du paragraphe, qui investit soudainement le lectorat et le place sous les yeux accusateurs de Cora. Ce regard qui ne faillit pas est la réponse muette de la jeune femme, réifiée et réduite au silence, et constitue l'un des moments où Cora retrouve une forme de pouvoir, si infime soit-il. Elle échappe ainsi à la performance à laquelle elle est soumise pour interroger, par ce regard fixe et froid, les visiteurs et visiteuses qui se divertissent aux dépens de corps noirs[5].

En 2012, l'artiste sud-africain blanc Brett Bailey a créé *Exhibit B*, œuvre entre exposition et performance théâtrale, présentant de manière très similaire à ce que fait Cora, des scènes de l'histoire coloniale et postcoloniale. S'ouvrant sur des représentations

---

[1] *Ibid*., p. 130-131.

[2] *Ibibd.,* p. 138.

[3] *Ibid*., p. 132.

[4] *Ibid*., p. 150-151.

[5] Lorsque Cora a l'occasion de visiter le musée à son tour, elle constate qu'elle et ses deux camarades sont les seules actrices. Tous les personnages blancs sont représentés par des poupées de cire. On peut alors imaginer que ces trois tableaux vivants représentaient pour les visiteurs et visiteuses « le clou du spectacle ».

d'esclaves remontant à 1850[1], la performance s'achève sur un migrant noir assis sur un siège d'avion, ligoté et bâillonné, prêt à être expulsé d'un pays européen. L'œuvre commence à circuler en 2012, voyageant dans le monde et dans divers pays d'Europe où elle est vue par 25 000 personnes[2]. Dans chaque nouvelle ville, des artistes, professionnel·le·s ou non, sont sélectionné·e·s pour assurer la performance, à l'exception d'un chœur de chanteurs et chanteuses qui suivent Brett Bailey dans tous les pays. En France, le spectacle est d'abord présenté au CentQuatre à Paris en novembre 2013, ainsi qu'au festival d'Avignon, où il reçoit un accueil positif. C'est en 2014, en Grande-Bretagne, que des voix commencent à s'élever contre l'œuvre accusée de reproduire les zoos humains qu'elle entend dénoncer, et donc de faire preuve de racisme. Les oppositions se font si virulentes que le Barbican Center de Londres se voit contraint d'annuler la représentation, le 23 septembre 2014[3]. Lorsque *Exhibit B* revient en France deux mois plus tard, en novembre 2014, le Collectif Contre Exhibit-B manifeste devant le Théâtre Gérard Philippe pour empêcher la tenue de la performance : « 'On ne reproche pas à l'exposition de parler des zoos humains, on lui reproche de faire des zoos humains.' » s'insurge une militante blanche[4].

Ainsi, d'après la comédienne, réalisatrice et afro-féministe Amandine Gay,

> La dimension problématique de cette œuvre réside donc dans le fait que l'homme blanc continue à parler et montrer des Noir·e·s dans des situations d'oppression et de servitude… mutique ! En effet, les personnes qui composent les tableaux "*vivants"* sont immobiles et ne parlent pas. C'est justement cette place des comédien·ne·s noir·e·s, en tant qu'objets d'étude ou d'émotion par le Blanc, pour le Blanc qui est au cœur de l'indignation d'une partie de la communauté noire de France.[5]

Outre la violence des représentations mises en scène dans *Exhibit B*, ce qui choque davantage encore est le silence des comédien·ne·s qui, comme Cora, n'ont que leur regard[6], lequel

---

[1] Claire Diao. « Exhibit B : bien plus qu'une polémique. » *Africultures.com*. 25 novembre 2014. En ligne. Consulté le 28 mars 2021.

[2] Emmanuelle Bouchez. « "Exhibit B" : histoire d'une exposition anticoloniale… taxée de racisme. » *Telerama.fr*. 26 novembre 2014. En ligne. Consulté le 28 mars 2021.

[3] Diao. « Exhibit B. » *Op. cit.*

[4] Camille Jourdan. « Exhibit B, la performance sur l'esclavage qui fait polémique. » *Lesinrocks.com*. 28 novembre 2014. En ligne. Consulté le 28 mars 2021.

[5] Amandine Gay. « "Exhibit B" : Oui, un spectacle qui se veut antiraciste peut être raciste. » *Slate.fr*. 29 novembre 2014. En ligne. Consulté le 28 mars 2021.

[6] Toutefois, Pascal Blanchard, historien blanc spécialiste de la question coloniale, note que ces artistes sont « totalement conscientisés » (Blanchard, Pascal. « "Exhibit B" : "Ce spectacle n'est pas raciste, c'est l'inverse. » *Nouvelobs.com*. 28 novembre 2014. En ligne. Consulté le 28 mars 2021.) Dans ce débat qui a opposé les militant·e·s favorables à l'annulation de l'œuvre à celles et ceux qui soutenaient qu'il fallait protéger la liberté artistique, la question de l'agentivité des artistes se pose, certain·e·s considérant qu'ils·elles trahissent leurs ancêtres, d'autres estimant qu'il est temps de voir des acteurs et actrices noir·e·s sur scène. Amandine Gay oppose à ce dernier point de vue l'argument selon lequel ce qui pose problème avec *Exhibit B* est le fait que « *Exhibit B* offre certes du travail aux comédien·ne·s noires [sic], mais moins en tant que comédien·ne·s qu'en tant que noir·e·s. » (Amandine Gay. « "Exhibit B." » *Ibid.*)

constitue par ailleurs la clé de voûte de cette œuvre[1]. Les vifs débats soulevés par la mise en spectacle de corps noirs pour un public majoritairement blanc ne sont pas résolus. Ces spectacles sont l'héritage d'une longue tradition de mise en scène du corps de l'autre, comme le rappelle Pascal Blanchard dans son entretien pour *Le Nouvel Observateur*, et sont décriés aujourd'hui car ils rappellent avec trop de violence le passé colonial, colonialiste et dominateur de l'Occident[2].

La raison de ce détour par le roman de Colson Whitehead et le monde du spectacle vivant se trouve dans l'analyse des relations sociales entre les personnages des romans du corpus qui sont, elles aussi, marquées par une, ou plutôt des, formes de performance. Si aujourd'hui les spectacles reproduisant des zoos humains se veulent antiracistes, il n'en reste pas moins qu'ils perpétuent cette idée selon laquelle les corps noirs ont la fonction de divertir, comme le remarque l'écrivaine et artiste Varaidzo dans un essai intitulé « A Guide to Being Black » :

> For as long as black people have been visible to the Western eye, our collective role has been that of the entertainer. From being ogled at in the human zoos of the nineteenth century, to now, where our television sets still mostly show us in limiting, stereotypical roles: the thug, the hooker, the fresh-off-the-boat minister, there is much fun to be had observing our queer, primitive ways.
> The only way to control this gaze is to indulge in the role of the performer. To entertain is a passive process, it happens whether we wish it or not. Whereas to perform implies the intent to entertain.[3]

Reprendre le contrôle par la performance, c'est ce que fait Cora dans *The Underground Railroad*, ainsi que les artistes qui accompagnent Brett Bailey, en dépit de la vaste polémique créée par son œuvre.

Le substantif « performance » recouvre un certain nombre de domaines de signification qui en rendent l'analyse riche et complexe. Le mot est en effet employé dans le domaine sportif pour signaler un comportement et/ou un résultat exceptionnel. C'est aussi le terme

---

[1] Emmanuelle Bouchez écrit au sujet de l'intensité de ces regards : « [Les interprètes] soutiennent tranquillement le regard de l'unique spectateur, ne le quittent pas des yeux et c'est bien ce dernier qui abandonne en général le jeu, mal à l'aise, riche toutefois d'une expérience éprouvante le forçant à réfléchir ». (Bouchez. « "Exhibit B." » *Op. cit.*)

[2] Pascal Blanchard a co-dirigé en 2018 un ouvrage sur la domination sexuelle des colons sur les colonisé·e·s. À sa publication, les photographies apparaissant dans *Sexe, race et colonies* ont provoqué de vives réactions et de nombreuses personnalités se sont opposées à la reproduction de cette violence par le biais d'images qui auraient dû, selon le collectif Cases Rebelles, être « anonymisées, floutées, […] dépornographiées, désexualisées ». Pour les signataires de la tribune, la reproduction de ces images violentes s'inscrit dans la continuité de l'entreprise coloniale : « On terminera sur ces propos de Pascal Blanchard qui déclare que "la nudité fait partie du marketing de l'expédition coloniale". Mais ne fait-elle pas partie du marketing du livre ? […] Et si ce "marketing" est commun, n'est-ce pas parce qu'au final, tout cela fait encore et toujours partie de "l'expédition coloniale" ? » (Collectif Cases Rebelles. « Les corps épuisés du spectacle colonial. » *cases-rebelles.org*. Septembre 2018. Consulté le 14 juin 2021.)

[3] Varaidzo. « A Guide to Being Black. » *The Good Immigrant*. Éd. Nikesh Shukla. Londres : Unbound, 2016, p. 18.

utilisé pour rendre compte de la productivité d'une machine, son rendement maximal. D'un point de vue psychologique, la performance désigne l'aptitude et la motivation. Enfin, le mot renvoie bien sûr au domaine artistique : il peut s'agir de la « présentation artistique d'une œuvre en cours de réalisation »[1] comme de la prestation d'un·e artiste, aussi appelé·e « performeur » ou « performeuse ». Le terme comprend donc un champ sémantique allant d'une notion de déshumanisation, portée par l'idée du rendement d'une machine, à celle de dépassement de soi et de l'exceptionnalité. L'*Oxford English Dictionary* (*OED*) propose entre autres définitions « the accomplishment of carrying out something commanded or undertaken » et « fulfillment of a duty »[2], qui ajoutent ainsi l'idée d'une obligation imposée de l'extérieur. Enfin, l'*OED* rappelle que pour le linguiste Noam Chomsky, la performance est « a person's actual use of language ». Ces définitions apportent un éclairage utile à l'analyse du terme dans le contexte des romans transculturels. Dans son ouvrage sur la question de la performance théâtrale examinée sous l'angle racial, Brandi Wilkins Catanese note en préambule : « within the United States, blackness and performance are ineluctably linked. »[3] Comme Varaidzo, elle souligne cette évidence selon laquelle les corps noirs, sous le regard blanc, sont soumis à la nécessité de jouer, de « performer »[4]. L'origine britannique de Varaidzo, qui fait état de la même injonction de performance que l'Américaine Wilkins Catanese, laisse entendre que cette question n'est pas limitée à un pays mais est bien commune aux États-Unis et à la Grande-Bretagne[5].

S'il n'est pas toujours question de performance artistique dans les romans du corpus, à l'exception de *Girl, Woman, Other* et *On Beauty*, il est fréquent de voir les personnages racisés changer d'attitude selon l'environnement dans lequel ils se trouvent et les personnes qui les entourent. Des écarts dans le langage corporel, le ton de la voix ou l'accent montrent que le personnage entre dans une performance qui ne se veut pas artistique et cherche plutôt à signaler une appartenance. Au sein des relations sociales, une forme plus subtile de performance subsiste, laquelle trouverait son explication dans le concept, inventé par W.E.B. Du Bois, de « double consciousness », « this sense of always looking at one's self through the

[1] « Performance, n.f. » *Le Grand Robert en ligne*. Consulté le 28 mars 2021.

[2] « Performance, n. » *Oxford English Dictionary*. En ligne. Consulté le 28 mars 2021.

[3] Brandi Wilkins Catanese. *The Problem of Colour[Blind]. Racial Transgression and the Politics of Black Performance.* Ann Arbor : University of Michigan Press, 2011.

[4] Le verbe « performer » est un anglicisme dont nous espérons que l'usage nous sera pardonné. Il nous semble en effet plus apte à signifier cet acte de performance bien souvent privé de toute dimension ludique, au contraire du verbe « jouer ».

[5] Et très certainement à un grand nombre de pays occidentaux, a fortiori les anciens pays colonisateurs.

eyes of others »[1], qui rend compte du dédoublement de la conscience à l'œuvre chez des personnes noires en contact avec des Blanc·he·s. Les autrices du corpus, particulièrement les autrices noires, font souvent état de cette double conscience qui amène leurs personnages à donner une certaine inflexion à leur comportement. La double conscience est une forme d'altérité qui s'immisce au cœur d'une identité transculturelle.

La performance telle que nous entendons l'analyser ici fait également écho au concept de mimétisme (« mimicry ») défini ainsi par Homi Bhabha : « the colonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as *a subject of a difference that is almost the same, but not quite*. »[2] Ancré dans un contexte colonial, le mimétisme est dans un premier temps un moyen pour le colonisateur ou la colonisatrice d'encourager l'Autre à se rapprocher de son modèle, sans pour autant promettre une ressemblance parfaite, comme le rappellent Ashcroft, Griffiths et Tiffin : « the result is never a simple reproduction of those traits. Rather, the result is a 'blurred copy' of the colonizer »[3]. Le mimétisme permet d'atténuer l'altérité, sans pour autant la gommer entièrement (« not quite »). Il est donc un outil de pouvoir du colonisateur ou de la colonisatrice sur le·la colonisé·e. Cependant, lorsqu'elle est appropriée par les colonisé·e·s, cette stratégie leur octroie une forme de pouvoir en menaçant indirectement l'autorité coloniale, précisément à cause de cette différence : « Precisely because they could never be quite white or right enough, native colonials were able to transform the condition of mimicking the colonizer's moves into a strategy of resistance »[4], explique Elleke Boehmer. Ainsi, le mimétisme participe finalement d'un processus de résistance par lequel le·la colonisé·e montre qu'il·elle essaie d'être autre chose que ce qu'il·elle est, se réappropriant l'altérité que les colonisateurs et colonisatrices lui ont imposée. Pourrait-on comprendre la performance, dans les romans transculturels du corpus, comme une forme atténuée de mimétisme colonial ? Quelle différence établir entre mimétisme et performance ?

Ce chapitre entend analyser la manière dont l'écriture tend à mettre en avant la présence de l'altérité au cœur même des identités, par le biais de processus tels que la performance ou les représentations stéréotypées, qui s'avèrent être des procédés d'altérisation. Les autrices du corpus reprennent en main le pouvoir discursif afin de souligner ces procédés à travers la fiction. Quelle est la forme prise par la performance des personnages racisés dans les romans

[1] W.E.B. Du Bois. *The Souls of Black Folk.* 1903. Oxford : Oxford University Press, 2007, p. 8.

[2] Homi Bhabha. « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. » *October* 26 (1er avril 1984) : 126.

[3] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Hellen Tiffin, éds. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. Londres : Routledge, 2007, p. 155.

[4] Elleke Boehmer. *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. 1995. Oxford : Oxford University Press, 2005, p. 162.

transculturels du corpus ? Dans quelle mesure le concept de performance permet-il de parler d'altérisation ? Comment l'écriture rend-elle compte de la présence de l'altérité au cœur des identités transculturelles ?

Les exemples abondent dans le corpus, de personnages qui se plient à une attente (réelle ou imaginée) et se comportent selon certains codes ; cette soumission à la performance témoigne de la persistance de relations de pouvoir dans les contextes transculturels. La performance se rapproche alors du stéréotype, dont les autrices font également usage dans leurs romans, ce qui amène à s'interroger sur leur fonction diégétique.

5.1 Performance et relations de pouvoir : altérité des identités transculturelles

Le titre de cette section est oxymorique : l'identité, par définition, n'est pas l'altérité mais son contraire. L'identité rassemble, unit, contient presque, alors que l'altérité, ouverture, distingue et introduit des fissures. Pourtant, le concept de double conscience de W.E.B. Du Bois suggère déjà la présence d'une forme d'altérité imposée par le dédoublement de la conscience sous le regard de l'autre. Celui de Homi Bhabha, le mimétisme, implique cette même présence de l'altérité chez un individu que la culture coloniale vient « dédoubler ». Les personnages du corpus, par leur transculturalisme, héritent pour certains de cette double conscience. Ils sont à la fois d'ici (États-Unis ou Grande-Bretagne) et d'ailleurs (Jamaïque, Inde, Bangladesh…) et l'altérité, ou plutôt l'altérisation dont ils sont victimes, peut rendre difficiles les rencontres entre personnes de cultures différentes. Leur identité est fluctuante et souvent remise en question, comme l'ont montré l'incertitude et l'incomplétude de personnages comme Zora (*On Beauty*) ou Waris (*Girl, Woman, Other*). Comment l'écriture transculturelle rend-elle compte de cette altérité présente dans l'identité ? Comment comprendre que les identités transculturelles sont des « identités autres » ? Quel est le rôle de la performance dans ce contexte et comment révèle-t-elle des relations de pouvoir ? Quels cas relèvent du mimétisme et quels cas de la performance, et comment rendre compte de ces différences ?

a) Du mimétisme à la performance

Si le mimétisme est d'abord une manœuvre coloniale qui permet aux colonisateurs et colonisatrices d'asseoir leur autorité sur les colonisé·e·s, il devient par la suite une stratégie d'adaptation grâce à laquelle ces dernier·e·s s'approprient une situation qui leur est imposée (la colonisation) et retrouvent une forme de pouvoir : « Adopting and adapting the white

man's tongue, they learned to speak up for themselves. »[1] Ce processus d'imitation menace l'idéologie coloniale car il affiche sa différence et ce faisant, subvertit l'autorité du modèle en s'érigeant en potentielle moquerie. Dans le « not quite »[2] s'inscrit une ambivalence qui maintient une différence nécessaire pour l'entreprise coloniale, mais qui remet en cause l'autorité coloniale en même temps qu'elle perpétue la figure d'altérité représentée par les colonisé·e·s. Pour Bhabha, le « mimic man » est toujours autre : « He is the effect of a flawed colonial mimesis, in which to be Anglicized is *emphatically* not to be English. »[3] Cette nuance linguistique entre « Anglicized » et « English » souligne la présence permanente de l'altérité dans le rapport colonial, altérité qui s'inscrit dans un rapport hiérarchique rendant inconfortable l'identité transculturelle.

Dans *Brick Lane*, Chanu représente parfaitement ce modèle de personne « anglicisée » mais pas « anglaise » et dont l'altérité persistante se mue en ligne de segmentarité tellement dure que sa transculturalité ne lui laisse pas d'espace en Angleterre. Comme le rappelle Bentley dans « 'Why Should You Go Out?': Encountering the City in Monica Ali's *Brick Lane* », Chanu a été éduqué par l'Occident : « [he] represents the appropriated colonized subject […]. Indeed, Chanu relies on a Western educational system through his studies with the Open University and the degree he attained in English Literature from Dhaka University. »[4] Ses nombreux diplômes constituent une grande fierté pour Chanu qui les encadre tous[5], dans une volonté d'afficher son intégration qui, paradoxalement, contribue à le marginaliser. En rappelant en permanence son bagage universitaire, Chanu cherche à affirmer un statut social autre que celui qui lui est renvoyé par la société britannique et dont il se plaint auprès de son seul ami, le Dr Azad : « 'These people here didn't know the difference between me, who stepped off an aeroplane with a degree certificate, and the peasants who jumped off the boat possessing only the lice on their heads.' » (*BL* 34) L'expression « these people » évoque la façon qu'ont certain·e·s Occidentaux et Occidentales de se référer aux migrant·e·s dont ils·elles redoutent l'arrivée, et opère ainsi un retournement : aux yeux de Chanu, ce sont les autochtones, qui sont vu·e·s comme des ignorant·e·s. Toutefois, le mimétisme de Chanu est tel que lui aussi verse dans le stéréotype lorsqu'il s'agit de se figurer des migrant·e·s non

[1] *Ibid*.

[2] Bhabha. « Of Mimicry and Man. » *Op. cit.*, p. 126.

[3] *Ibid*., p. 128.

[4] Nick Bentley. « 'Why Should You Go Out?': Encountering the City in Monica Ali's *Brick Lane*. » *Twenty-First-Century British Fiction and the City*. Éd. Magali Cornier Michael. Londres : Palgrave Macmillan, 2018, p. 28.

[5] L'anglophilie de Chanu, ou sa volonté d'intégration, est telle qu'il conserve précieusement tout courrier officiel, y compris une lettre de rejet de la part d'une maison d'édition : « 'It was a nice letter. I kept it somewhere.' » (*BL* 42)

éduqué·e·s : les images du bateau (« off the boat ») et des poux (« lice ») constituent en effet des clichés. Lorsque Nazneen demande un nouveau sari à son époux, et sollicite son avis sur la couleur, celui-ci réfléchit quelques minutes avant de lui fournir une longue réponse philosophique, dont le raisonnement échappe à Nazneen : « ‘According to Hume […] all the objects of enquiry may naturally be divided into two kinds’ » (*BL* 43). Par ce monologue inattendu et à l’effet comique, Chanu veut prouver la solidité et l’étendue de ses connaissances qui par ailleurs lui sont inutiles dans son travail de fonctionnaire au conseil municipal, mais il ne fait qu’en renforcer l’incongruité. Son désir mimétique est tel qu’il ne s’en départ pas même dans une conversation du quotidien avec son épouse, ce qui le rend encore plus étrange et « autre » tant la convocation de Hume, dans ce contexte, est forcée et inappropriée (d’autant plus face à Nazneen qui n’a pas fait d’études et est indifférente aux explications de Chanu).

La pression du désir mimétique est si forte que Chanu parle toujours comme s’il était observé, ce qui provoque en lui un certain malaise qu’il exprime en se raclant systématiquement la gorge avant de prendre la parole : « Chanu cleared his throat. » (*BL* 33) ; « He got to his feet and cleared his throat. » (*BL* 62) ; « He sat up a little and cleared his throat. » (*BL* 185) ; « He gave himself a few moments of throat clearing. » (*BL* 251) ; « He embarked on a round of throat clearing. » (*BL* 360) ; « He cleared his throat prodigiously but there was nothing waiting to get out. » (*BL* 423) La manière dont ce tic est décrit, de plus en plus complexe et élaborée au fil du roman, rend davantage visible la performance de Chanu à mesure que son sentiment d’altérité s’agrandit. En outre, plus il expectore, moins il a de choses à dire, ce geste performatif ne laissant de place qu’au silence, comme lorsqu’il renonce à partager ses idées à une réunion des Bengal Tigers : « Chanu cleared his throat and tucked his speech inside his folder. » (*BL* 418) Cette habitude trahit ainsi à la fois la difficulté à parler et l’impasse du mimétisme qui ne peut déboucher que sur le mutisme. Nazneen remarque également qu’il n’a pas toujours l’air de s’adresser à elle : « Often she had the feeling he was not talking to her, or rather that she was only part of a larger audience for whom the speech was meant. » (*BL* 42) Ces tics inconscients révèlent à quel point Chanu est pris dans une forme d’altérité : en parlant et en se comportant comme on l’attend de lui (du moins est-ce ce qu’il pense), se sentant en permanence observé (signe de sa double conscience), il redouble sa propre altérité parce qu’il imite, il performe, sans jamais atteindre la place qu’il veut. En effet, malgré tous ses efforts et preuves d’appartenance tels que ses diplômes, il est toujours perçu comme un immigré, comme le rappelle Nick Bentley : « His attempt to succeed in the colonial center of London is doomed to fail, however, given that the

British culture Chanu enters in the 1980s is institutionally racist »[1]. Bien qu'il ait intériorisé l'idéologie, la pensée, la philosophie et la culture occidentales, parler en leur nom ou parler de ces sujets requiert toujours une forme de performance ou de mise en scène de son corps qui ne peut lui permettre de se libérer de l'altérité.

Lorsque son rêve d'intégration échoue, Chanu décide de rentrer au Bangladesh et entreprend d'étudier la culture du Bangladesh et de la transmettre à ses filles. Son intérêt se porte sur Rabindranath Tagore, le premier et à ce jour le seul écrivain et poète bengali à avoir reçu un prix Nobel de Littérature, en 1913. Paradoxalement, Chanu choisit comme icône culturelle un écrivain certes reconnu internationalement mais surtout, un auteur auquel le prix Nobel a offert une grande notoriété en Occident. Par ce choix, Chanu trahit encore, de manière indirecte, sa volonté de plaire à l'Occident. La scène où ses deux filles, Shahana et Bibi, doivent réciter un poème s'inscrit également dans un moment de performance : « For five days he had been teaching his daughters to recite 'Golden Bengal'. This evening, they were to perform the entire poem. Chanu was taking his family back home and Tagore was the first step of the journey. » (*BL* 179) Parce qu'il constitue la première étape de leur retour, le poète bengali représente un foyer culturel, mais cela ne libère pas pour autant Chanu du besoin de performance qu'il impose à ses filles (« they were to *perform* »), lesquelles ressentent ce qui se joue pour leur père : « 'Ah,' he said loudly, and looked around the room. 'What thrill!' / Bibi twisted her head to look behind, and then looked at her father. His invisible audience was, for her, a perplexing yet palpable reality. She felt the presence though she could not see it as he did. » (*BL* 179) Le verbe « look » est répété à trois reprises en l'espace d'une ligne, soulignant ainsi l'importance du regard sous lequel Chanu se place ainsi que ses filles. Alors que Chanu s'imagine très clairement son public, il est une réalité abstraite et littéralement inimaginable pour Bibi qui semble buter sur sa description, ce que les consonnes occlusives de « perplexing yet palpable » traduisent. Tel est son besoin de se sentir appartenir que Chanu ne parvient jamais réellement à sortir de la performance ou du mimétisme et se sent donc toujours altérisé. Il ne circule pas librement entre ses cultures car quelle que soit l'identité à laquelle il s'attache, celle-ci est toujours investie d'une forme d'altérité porteuse d'exclusion.

Chanu, du fait de son âge, de son éducation et de son rapport à l'Occident, est un personnage qui s'inscrit dans une dynamique postcoloniale et mimétique Toutefois, dans ce roman qui date de 2003, Monica Ali insère également la notion de performance dans le

[1] Bentley. « 'Why Should You Go Out?' » *Op. cit.*, p. 28.

langage corporel de son protagoniste, ce qui laisse deviner une évolution dans le récit de la rencontre entre Occident et Orient, entre l'ancien colonisé et l'ancien pays impérial : elle passe du mode mimétique à celui de la performance. Le retour de Chanu au Bangladesh à la fin du roman suggère néanmoins la faillite du mimétisme qui ne parvient pas à effacer la différence entre le modèle et celui qui l'imite, le figeant dans une altérité permanente : « mimicry rearticulates presence in terms of its 'otherness', that which it disavows. »[1] Cet échec entraîne celui du développement d'une identité transculturelle, comme si ce personnage, comme Samad Iqbal dans *White Teeth*, appartenait à une génération qui ne parvenait à échapper ni au mimétisme, ni au désir du retour chez soi, sans pour autant développer une capacité transculturelle à faire sens de la richesse d'une position hybride.

Entre la performance et la performativité, définie dans le *OED* comme « the fact or quality of being performative »[2], la frontière est fine et dans un contexte transculturel marqué par l'hybridité, les deux notions tendent à se confondre. Dans un article sur les formes que prend la performativité dans *White Teeth* de Zadie Smith et *The Impressionist* de Hari Kunzru, Barbara Schaff écrit que les deux auteur et autrice analysent les questions d'identité sous deux aspects, ce qui illustre la tension au cœur du transculturalisme : « a performative self-enactment, on the one side, and a clear consciousness of origins and history, on the other. »[3] Dans le premier roman de Zadie Smith, la question de la performativité est en effet prégnante, pour Irie Jones qui tente de « combattre ses gènes » (« to fight her genes »[4]) et pour Magid et Millat Iqbal, les jumeaux que leur père, Samad Iqbal, sépare en envoyant l'un d'eux au Bangladesh pour donner une éducation traditionnelle à au moins l'un des deux (au grand désarroi du père, Magid, à son retour, est devenu un parfait anglophile athée). Pour Irie, la performativité consiste à se raidir les cheveux et s'imposer un régime pour mieux correspondre à des critères de beauté occidentaux (les cheveux raides et la minceur), mais aucun de ses efforts ne produit les résultats escomptés, engendrant au contraire une conséquence catastrophique puisqu'elle se brûle le cuir chevelu. Dans ses autres romans, Smith s'intéresse toujours à la question de l'identité transculturelle, mais ses personnages tendent moins vers la caricature et davantage vers le portrait humain. En tant que premier

[1] Bhabha. « *Of Mimicry and Man.* » *Op. cit.*, p. 132.

[2] « Performativity, *adj.* and *n.* » *Oxford English Dictionary.* En ligne. Consulté le 30 mars 2021. De manière significative, la définition de « performative », à laquelle celle de « performativity » renvoie, dit : « Of or relating to performance », ce qui souligne bien à quel point ces deux concepts sont proches.

[3] Barbara Schaff. « Trying to Escape, Longing to Belong: Roots, Genes and Performativity in Zadie Smith's *White Teeth* and Hari Kunzru's *The Impressionist*. » *Transcultural English Studies*: *Theories, Fictions, Realities.* Éds. Frank Schulze-Engler, Sissy Helff, Claudia Perner et Christine Vogt-William. Amsterdam : Rodopi, p. 283.

[4] Zadie Smith. *White Teeth*. Londres : Penguin Books, 2000, p. 273.

roman, *White Teeth* montrait de manière plutôt exagérée et souvent comique la manière dont les enfants d'immigré·e·s se détachent de l'identité culturelle de leurs parents pour s'en créer une propre : « They all try to escape from the obsession of their parents' generation with the past, searching for, as Irie exclaims, 'neutral spaces'. »[1] Dans *On Beauty*, les enfants Belsey, né·e·s d'un père britannique blanc et d'une mère, non pas britannique d'origine jamaïcaine comme Clara, la mère d'Irie Jones, mais afro-américaine, construisent leur identité d'une manière moins spectaculaire qu'Irie et explorent chacun·e une direction différente.

L'aîné des Belsey, Jerome, dont les courriels enthousiastes à son père ouvrent le roman, est séduit par Victoria Kipps, la sublime fille de l'ennemi de son père, mais surtout par sa famille, et les formes de performativité ou de mimétisme à l'œuvre chez le jeune homme et Monty Kipps sont fascinantes par leurs dimensions contradictoires. Les Kipps diffèrent en effet des Belsey sur des questions esthétiques, culturelles et politiques fondamentales. Là où les Belsey sont athées, progressistes et soutiennent l'inclusion et la discrimination positive (« Affirmative Action »), les Kipps sont chrétien·ne·s et conservateurs ou conservatrices. Catherine Lanone décrit ainsi Monty Kipps, originaire de l'île de la Trinité : « an opaque charismatic conservative [who] has been mentally whitewashed, drawn to the myth of a color-blind society »[2]. Au début du roman, le court séjour de Jerome chez les Kipps suffit à le convertir à leur manière de penser et à leur religion. Ses quelques courriels laissent deviner sa foi naissante : « [Carlene]'s helping me with prayer. She really knows how to *pray* […]. I love you, Dad (and I pray for you, too) » (*OB* 4) et à son retour chez lui (après une désastreuse fin de séjour), Jerome se réfugie dans l'écriture d'un journal intime, sentant que sa famille ne pourrait comprendre son trouble : « It was a matter of an impossible translation. […] Jerome had fallen in love with a family. He felt he couldn't tell his own family this fact. […] It was a kind of blissful un-selfing; a summer of un-Belsey » (*OB* 44) Les néologismes traduisent la nouvelle identité dans laquelle Jerome se reconnaît et qui est en tout point l'opposé de celle des Belsey. Il n'hésite pas à bénir les membres de sa famille dans les conversations les plus mondaines : « And then to ruin everything that had gone before Jerome said, in all seriousness, 'God bless you, Mom.' / 'Oh, baby, please…' / 'Mom, just *take* the blessing, OK? It's not viral.' » (*OB* 167) Chez les Belsey où la religion et la prière sont plutôt des objets de ridicule, la ferveur de Jerome surprend et dérange, sans que celui-ci ne s'en

[1] Schaff. « Trying to Escape, Longing to Belong. » *Op. cit*., p. 286.
[2] Catherine Lanone. « Mediating Multi-cultural Muddle: E. M. Forster Meets Zadie Smith. » *Études Anglaises* 60.2 (2007) : 191.

départisse pour autant, mais les réactions de ses proches soulignent son caractère peu habituel. Son transculturalisme se manifeste ainsi d'une façon qui renforce davantage son altérité.

Les raisons pour lesquelles le jeune homme s'est rapproché de la famille Kipps ne sont pas mentionnées clairement mais les reproches implicites de Jerome à son père dans ses courriels (« even Monty joined in because he's really not the 'self-hating psychotic' you think he is » [*OB* 6]) laissent supposer une volonté d'ouverture à cette altérité sociale, culturelle et politique que représentent les Kipps. Séduit par leur différence, Jerome n'a ensuite de cesse que d'essayer de leur ressembler, allant jusqu'à inviter toute sa famille à un concert de Mozart, ce qui fait écho à la sortie au théâtre à laquelle tous les Kipps ont participé (« On Tuesday we all went to the theatre » [*OB* 5]). Il tente ainsi *d'imiter* leur mode de vie et de pensée mais ses parents comme ses frère et sœur ne parviennent jamais à prendre au sérieux cette nouvelle identité, ce qui condamne de fait Jerome à une performance. Le cas du jeune homme est atypique : métisse, il est séduit par le style d'une famille britannique et caribéenne dont les convictions politiques semblent réactionnaires à côté de celles des Belsey : « Jerome had *liked* […] to hear that Equality was a myth, and Multiculturalism, a fatuous dream » (*OB* 44). Ces perspectives neuves sont une manière pour Jerome d'échapper à son identité transculturelle car ces points de vue sont moins fréquemment ceux de personnes aux origines mixtes. Toutefois, il acquiert paradoxalement cette identité auprès d'une autre famille transculturelle, comme si Jerome ne pouvait totalement fuir la dimension transculturelle du milieu dans lequel il vit.

Homi Bhabha dirait sûrement de Monty Kipps qu'il a parfaitement su développer un mimétisme autour d'une politique occidentale conservatrice. « [M]imicry *repeats* rather than *re-presents* »[1], remarque Bhabha, signifiant par là que le mimétisme se signale en tant que tel par le fait même qu'il répète un modèle au lieu de l'incarner. De façon ironique, ici, Kipps répète un comportement raciste et ce faisant, reproduit une exclusion des personnes de couleur moins favorisées. En s'opposant à l'application de la discrimination positive à l'université de Wellington, ainsi qu'aux initiatives d'intégration de Claire Malcom, la professeure de poésie, Kipps parvient à faire expulser des jeunes qui avaient été invité·e·s à suivre des cours gracieusement, leur refusant ainsi l'accès à un lieu de savoir. Ses motivations apparaissent toutefois moins politiques que personnelles lorsque Carl révèle à Zora que Kipps entretient une relation sexuelle avec l'une de ces jeunes et a fait en sorte de l'expulser pour se couvrir. Ces attitudes montrent à quel point Kipps a intériorisé une mentalité et un

[1] Bhabha. « Of Mimicry and Man. » *Op. cit.*, p. 128.

comportement de dominant. Catherine Lanone conclut sur ce personnage : « for all his collection of Haitian paintings, he has been led to betray his roots, and we are given no inner view of a character who has been hollowed out by success. »[1] Les positions que Jerome adopte à son retour, inspirées par cet homme, ne peuvent donc que susciter l'incompréhension de sa famille et renforcer son altérité. Malgré ces circulations entre divers modèles culturels, Zadie Smith semble ici dénoncer un échec du transculturalisme. En effet, Monty Kipps est dépeint comme un homme sans morale qui non seulement ne respecte pas l'une des dernières volontés de son épouse (comme les Wilcox dans *Howards End*) mais entretient une liaison sexuelle avec une étudiante vulnérable. Par son attitude de dominant, politique et économique, Kipps apparaît comme autre aux yeux des communautés noire comme blanche[2] et son influence sur Jerome aliène celui-ci de sa propre famille.

Inversement, Carl, jeune poète talentueux qui est invité à suivre des cours à Wellington, pourrait offrir l'espoir d'une rencontre transculturelle qui dépasserait également les classes sociales. Le jeune homme n'est pas issu de Wellington mais il fréquente les lieux régulièrement, en performant son appartenance : « you just walked right in and acted like you belonged there » (*OB* 105). Un jeu « d'acteur », suggéré par la polysémie du verbe « act », lui permet d'adopter une attitude corporelle qui rend son altérité invisible ou du moins, plus discrète. C'est paradoxalement un acte de pure performance qui lui permet de rejoindre un cours à Wellington : sa prestation de slam au Bus Stop, lors d'un concours dont il sort vainqueur, attire l'attention de Claire Malcom qui souhaite l'avoir dans son cours. Toutefois, cette performance artistique représente un moment où Carl, pour une fois, est parfaitement à l'aise : « He was pacing the stage in the same relaxed way, *homely* manner with which he'd accompanied Zora to the gates of Wellington College, and he smiled prettily as he spoke » (*OB* 231, nous soulignons). L'adjectif « homely » et le fait qu'il sourit et est détendu (« relaxed ») illustrent que cette performance artistique représente paradoxalement un moment où il n'a guère besoin de performer. En revanche, lorsque Carl se retrouve effectivement dans une salle de classe à Wellington, il craint qu'on ne l'ait fait venir que pour divertir un public exigeant : « He was still not sure that this whole Wellington thing wasn't a kind of sick joke being played on him. » (*OB* 260) Dans cet endroit où il s'est toujours senti « autre » (« Large sections of Carl's personality had been constructed on the founding principle that classrooms were not for Carl. » [*OB* 259], où la répétition du prénom en fin de phrase renforce son

[1] Lanone. « Mediating Multi-cultural Muddle. » *Op. cit.*

[2] Les derniers mots de Carl, choqué de ce qu'il découvre dans ce milieu d'élite, sont « 'You people aren't even Black any more' » (*OB* 418).

altérité) ressurgit le spectre de la figure du corps noir qui sert à divertir. À la fin du roman, Carl disparaît en émettant le souhait de retrouver les siens (« I need to be with *my people* » [*OB* 419]), volonté qui contraste avec l'ouverture d'esprit dont il a fait preuve jusqu'ici : comme Monty Kipps, il reste fondamentalement « autre » vis-à-vis de la communauté wellingtonienne, malgré des moments de performance qui lui ont donné accès à ce milieu restreint. Ainsi, certains personnages, tels Monty Kipps, sont implicitement accusés de trahir leurs racines et quand d'autres, comme Carl, tentent réellement de s'ouvrir à l'altérité sans pour autant verser dans le mimétisme, ils sont finalement renvoyés hors du récit. La question se pose alors de savoir quelle alternative il reste pour que des personnages transculturels s'intègrent dans des milieux majoritairement blancs sans que l'altérité n'entrave la rencontre.

Levi et Zora, le frère et la sœur de Jerome, sont également engagé·e·s dans des formes différentes de performance. Le sentiment d'incertitude quant à sa véritable identité, nous l'avons vu, conduit Zora à « préparer un visage » (*OB* 209) pour se présenter à ses amis, ce qui suggère là aussi une performance, rappelant celle de Natalie dans *NW* (« Mrs Blake having no self to be » [*NW* 211]). Si Jerome Belsey s'éloigne physiquement[1] et intellectuellement du modèle de son père, Zora au contraire s'applique à marcher dans ses pas en s'inscrivant à Wellington, où il enseigne, et où elle adopte le rôle de l'étudiante engagée sur qui les professeur·e·s peuvent compter. Bien qu'elle évolue dans un environnement familier, Zora ne se départ pas d'un sentiment d'altérité qui l'entraîne à performer toutes ses interventions :

> In fact, when she was not in company it didn't seem to her that she had a face at all… And yet in college, she knew she was famed for being opinionated, a 'personality' – the truth was she didn't take these public passions home, or even out of the room, in any serious way. She didn't feel that she *had* any real opinions, or at least not in the way other people seemed to have them. Once the class was finished she saw at once how she might have argued the thing just as viciously and successfully the other way round […]. Was anyone ever genuinely attached to anything? She had no idea. It was either only Zora who experienced this odd impersonality or it was everybody, and they were all play-acting as she was. (*OB* 209-210)

Les guillemets autour du subtanstif « 'personality' » soulignent à quel point cette réalité est opaque pour Zora. Les débats passionnés auxquels elle participe constituent pour Zora une performance intellectuelle, un prétexte à exercer une domination idéologique, puisqu'elle est apte à argumenter aussi aisément dans un sens que dans l'autre. Si cela pourrait suggérer une capacité transculturelle à se décentrer et à s'adapter, Zora le vit comme une faiblesse, une

[1] Contrairement à Zora, Jerome ne s'inscrit pas dans l'université où enseigne son père mais s'excentre à Brown University.

comédie (« play-acting ») qui ne fait que renforcer son sentiment d'altérité sans l'ancrer dans une personnalité propre.

Levi, le plus jeune des enfants Belsey, choisit une direction encore différente, à l'opposé de celle de son frère Jerome. Il ne parvient pas à réconcilier les deux pôles d'une identité qui lui semble contradictoire : son éducation, son milieu social d'un côté, et son appartenance raciale de l'autre. Son transculturalisme l'incommode et il préfère le fuir en affirmant franchement une identité sur une autre. Comme Millat qui, dans *White Teeth*, idéalise une identité musulmane radicale, Levi fantasme sur une identité noire américaine définie par un certain nombre de codes vestimentaires, linguistiques et culturels. Il est ainsi toujours vêtu de pantalons larges et de plusieurs sweats à capuche superposés, similaires à ceux de Nathan Bogle dans *NW*, et il considère sa tenue comme un « uniforme », « [t]he uniform of the streets » (*OB* 353)[1]. Ce style suscite l'incompréhension de son père, notamment lors de la première apparition de Levi dans le roman :

> Howard was surprised by Levi. Once again, this head-stocking business. […]
> 'What's the deal with *this*? […] Is it a political thing?' […]
> 'Nothin', Dad. It's just what it *is*,' [Levi] said gnomically. […]
> 'So then…' said Howard, trying to translate, 'it's an aesthetic thing. For looks only.'
> 'I guess,' Levi said and shrugged. 'Yeah. Just what it is, just a thing that I wear. You know. Keeps my head warm, man. Practical and shit.' (*OB* 22)

Si Levi sait créer le style vestimentaire auquel il aspire, il n'est pas capable d'expliquer ou peut-être simplement d'assumer ses choix, les interrogations de son père soulignant le caractère performatif de sa façon de se vêtir. Howard a deviné correctement, toutefois, que le bonnet de Levi *est* un choix politique. Portés habituellement par les personnes aux cheveux crépus pour maintenir leur coiffure en place la nuit, donc dans un but pratique, ces bonnets sont devenus un élément de la garde-robe de rappeurs tels que Snoop Dogg ou Fifty Cent, dont Howard ignore très probablement l'existence. Levi s'identifie ainsi, dans sa manière de se vêtir, à des artistes de la culture populaire noire américaine mais son origine sociale rend performatifs ses choix vestimentaires. Cet échange avec son père rappelle le « nouveau style » (*BL* 376) de Karim, dans *Brick Lane*, par lequel il s'inscrit de manière plus radicale dans son identité musulmane. Malgré sa surprise devant la tenue vestimentaire de Karim, Nazneen comprend que parler de ce changement reviendrait à en dénoncer le caractère performatif : « Nazneen felt that Karim did not want her to mention the new clothes. The matter was either too trivial or else too important to be discussed. » (*BL* 376) Comme Levi qui ne souhaite pas

[1] Lorsque sa mère croit (à raison) apercevoir Levi avec un groupe de migrants haïtiens, elle explique à Carlene, pour justifier ce qu'elle croit être un « mirage » : « It's that uniform – cap, hood, jeans. » (*OB* 268)

expliquer son style à son père, Karim a besoin que le sujet ne soit pas abordé pour pouvoir simplement affirmer sans justifier, simplement être sans performer.

Dans *On Beauty*, Levi adopte une façon de parler qui ne reflète en rien son éducation et son niveau social, ce que sa sœur ne manque pas de lui faire remarquer :

> 'Any black lady who be white enough to live on Redwood thinks *zackly* the same way as any old white lady.'
> 'Who *is* white enough,' corrected Zora. 'It's the worst kind of pretension, you know, to fake the way you speak – to steal somebody else's grammar. People less fortunate than you. It's grotesque. You can decline a Latin noun, but apparently you can't even –' (*OB* 85-86)

En soulevant ses contradictions, Zora met le doigt sur la performance que Levi accomplit pour se donner une autre identité en déformant la grammaire ou en articulant peu (« *zackly* »). Évoquant les identités de personnes « subordonnées » (« subordinate subjects »), Iain Chambers écrit : « Subordinate subjects have invariably been ordained the stereotyped immobilism of an essential 'authenticity', in which they are expected to play out roles, designated for them by others… for ever. »[1] Chambers s'intéresse ici à des personnes qui peinent à avoir leur voix propre. Paradoxalement, Levi, qui aurait le pouvoir économique et culturel de s'exprimer (Zora lui rappelle qu'il connaît les déclinaisons latines, signe révélateur d'une bonne éducation), se soumet volontairement à une « authentification essentielle », une essentialisation stéréotypée. Chambers estime que cette tentative de formation identitaire provoque un « insupportable confinement »[2] à une identité tellement limitée que toute différence (particulièrement le succès professionnel) est suspecte. Contrairement à des personnages comme Chanu qui tentent d'effacer leurs différences par le mimétisme, Levi la réaffirme, quitte à limiter son identité à des stéréotypes.

L'adolescent travaille dans un mégastore connu (probablement Virgin), au rayon de musique Hip Hop. Sur son lieu de travail, il reste discret sur ses origines sociales, préférant laisser croire qu'il est issu d'une classe moins favorisée, ce qui lui semble plus proche d'une identité noire « authentique ». Son langage corporel change et se charge d'une symbolique caricaturale : « performing his exaggerated limp as if a gun were weighing down his left side. » (*OB* 192) Là encore, Levi rappelle le personnage de Karim dans *Brick Lane*, qui, lors des réunions des Bengal Tigers, s'inscrit très clairement dans une forme de performance. Le premier rassemblement est entièrement performatif puisqu'il se limite à la simple création du groupe, sans porter sur des questions de fond : « 'Business of the day. Number one, name selection. Number two, mission statement. Number three, election of Board.' » (*BL* 238) La

[1] Iain Chambers. *Migrancy, Culture, Identity*. Londres : Routledge, 1994, p. 38.
[2] *Ibid.* Nous traduisons.

déclaration de mission pourrait laisser croire que le groupe cherche à s'organiser quand elle consiste en réalité en une vague affirmation : « 'We are against,' said Karim, 'any group that opposes us.' » (*BL* 241) L'incise laisse attendre une déclaration solennelle mais Karim, qui se présente comme le chef de ce groupe, ne semble avoir qu'une idée approximative de ce qu'il entreprend. Comme le remarque Nazneen à chacune de leurs réunions, il est surtout là pour être vu :

> He walked about the stage and she saw that it was *a show of command*. (*BL* 239)
>
> Karim remained standing, though every so often he moved about so that when he became still again he could plant his legs and fold his arm and *show his strength anew*. (*BL* 240)
>
> Just then the room grew lighter as the door opened and Karim strode to the front of the hall. He wore a white shirt with the *sleeves rolled neatly up to the elbows*. His jeans were new and dark and the belt *superfluous*. (*BL* 280) [1]

Karim, comme Levi, joue de son langage corporel pour se positionner comme meneur, allant jusqu'à performer une entrée théâtrale dans la salle de réunion. Ses tenues vestimentaires, dont certains éléments comme la ceinture ne sont là que pour l'apparence (« superfluous ») et ses attitudes, qui mettent toujours ses bras en valeur, symboles de sa force et de son assurance, visent à donner l'image d'un homme solide et sûr de lui. Toutefois, son comportement performatif est toujours évident pour Nazneen qui voit en lui le malaise d'un jeune homme ne parvenant pas à trouver sa place et imposant sa présence par la performance d'une identité radicale.

Dans *On Beauty*, la performance de Levi sur son lieu de travail se retourne contre lui lorsqu'il tente de lancer une action collective auprès de ses collègues pour obtenir de ne pas travailler le jour de Noël. Leur responsable, un homme noir (ce que le lecteur ou la lectrice n'est amené·e à comprendre qu'à ce moment), surprend la conversation, congédie les autres jeunes et prend Levi à part :

> '*Don't – act – like – a – nigger – with – me – Levi*,' said Bailey in a whisper […].
> 'What are you talking about, man? Bailey, why you talking to me like that?'
> 'It's *Mister* Bailey,' said Bailey […] 'I *know* where you're from. Those kids don't know shit, but *I* know. They nice suburban kids. They think anyone in a pair of baggy jeans is a gangsta. But you can't fool me. I know where you pretend *to be from* […] Because that's where *I'm from* – but you don't see me acting like a nigger.' (*OB* 191)

La dynamique de cet échange est complexe. Bailey reconnaît l'identité performée de Levi, probablement parce que lui-même s'inscrit dans une dynamique inverse plus proche du mimétisme de Bhabha, et se sent par conséquent menacé par l'altérité que revendique Levi. Homi Bhabha décrit ainsi le discours mimétique : « a discourse at the crossroads of what is

[1] Pour ces trois citations de *Brick Lane*, c'est nous qui soulignons.

known and permissible and that which though known must be kept concealed; a discourse uttered between the lines and as such both against the rules and within them. »[1] Cet échange en est une illustration exemplaire : à ce moment-là, les deux hommes se trouvent non pas à l'intérieur du mégastore mais derrière une porte de service, donc légèrement à la marge, et c'est là que les multiples aspects de leur altérité se révèlent. L'injonction de Bailey, grevée par le mot tabou, et que la typographie rend extrêmement visible, se situe également au carrefour de ce qui est autorisé, et de ce qui devrait rester caché, ce qui le place « entre les lignes et contre elles ». Nulle part ailleurs que dans cet espace indéfinissable, loin de tous les regards, Bailey aurait-il pu proférer une telle menace contre l'adolescent. Cet avertissement apparaît mimétique dans la mesure où Bailey réaffirme son autorité professionnelle sur Levi et réinscrit ainsi leur relation dans un rapport de pouvoir (« It's *Mister* Bailey »), alors que la performance de Levi lui semble menacer son autorité tant elle rend visible leur altérité raciale à tous deux.

Toutefois, pour parvenir à asseoir son autorité, Bailey recourt à un vocabulaire raciste. Si la communauté noire se réapproprie ce mot pour lui ôter sa dimension outrageante, ce dernier n'étant donc plus employé pour insulter, l'intention malveillante de son responsable choque profondément Levi : « '*What?*' said Levi, his belly still turning over after the shocking plummet invoked by the strange word – like a speed bump in the sentence – never before said to him in anger. » (*OB* 191) La focalisation interne révèle ici que Levi s'est bel et bien déjà entendu appeler ainsi, mais la différence réside dans l'intention (« never before said to him in anger ») qui fait de ce mot un mot *autre* (« *strange* word », nous soulignons). Bailey emploie ce mot non comme un signe de complicité mais bien dans l'objectif de dénigrer et insulter, introduisant de l'altérité dans leur relation. Lors de cette conversation houleuse, les deux hommes, loin du regard de qui que ce soit et particulièrement de Blanc·he·s, reconnaissent implicitement les enjeux de pouvoir qui sous-tendent les relations sociales, particulièrement lorsqu'il y est question de race, ainsi que les stratégies et performances à mettre au point pour naviguer dans des milieux en majorité blancs. Dans son aptitude à privilégier certains codes de communication plutôt que d'autres, Bailey fait preuve d'une capacité transculturelle qu'il a tournée à son avantage pour obtenir une position professionnelle stable. Levi s'inscrit dans une démarche inverse, presque rebelle, et se voit reprocher une attitude que Bailey juge répréhensible. Toutefois, son supérieur hiérarchique, en lui adressant ces reproches en ces termes, verse lui-même dans une attitude stéréotypée, ce

[1] Bhabha. « Of Mimicry and Man. » *Op. cit.*, p. 130.

que sa grammaire ou son accent trahit en plus de l'emploi d'un mot déplacé (« They nice suburban kids », « gangsta »). Parce que chacun s'inscrit dans un modèle de performance opposé, ils ne parviennent pas, au moment du conflit, à réconcilier leurs vues antinomiques : leur double conscience introduit de l'altérité à la fois en eux, en les menant à performer un rôle, et *entre* eux.

Après cet épisode, Levi quitte son travail et rencontre un groupe de migrants haïtiens dans un moment qui ressemble à une épiphanie :

> They struck Levi as splendid beings, from quite another planet than the one he had been in only five minutes ago – spring-footed, athletic, carelessly loud, coal black, laughing […]. Brothers. […]
> 'Hey, you want hip-hop? Hip-hop? We got your hip-hop here,' said one of the guys, like an actor breaking the suspended disbelief of the fourth wall. He reached out his long fingers to Levi, and Levi walked towards him at once. (*OB* 194)

Analysant les liens transtextuels entre *On Beauty* et *Their Eyes Were Watching God* de Zora Neale Hurston, Susan Alice Fischer remarque que lorsque Zora surprend Carl et Victoria Kipps ensemble, « Zora's eyes are indeed watching god »[1]. Les Haïtiens produisent le même effet sur Levi qui les appréhende avant tout comme des objets esthétiques ainsi qu'en attestent leur description et la manière dont il les qualifie : « splendid beings », « like an actor ». La comparaison du Haïtien à un acteur qui, sur une scène de théâtre, brise le quatrième mur pour inviter un membre du public à le rejoindre, met en évidence le moment où Levi entre littéralement dans la performance d'une identité noire, en rejoignant la « scène », qui n'est autre que la rue. Cette rencontre décisive le conduit à préciser « l'identité noire » qu'il fantasme : une identité qui suppose de travailler illégalement et vendre des contrefaçons à la sauvette, d'être pauvre et lutter politiquement pour faire valoir ses droits. Le jeune homme décide de joindre sa voix à celle du groupe de Haïtiens et de leur apporter son soutien, mais, en dépit de sa performance (s'il essaie sérieusement de se renseigner sur la situation politique à Haïti, il est loin de la comprendre), les Haïtiens sont bien conscients du fossé social et économique qui les sépare et Levi reste autre vis-à-vis d'eux.

Le fait que Levi croit que les migrants ne se doutent pas de sa véritable origine rend presque comique la visite qu'il décide de rendre à Choo, l'un de ces migrants. Dès son départ de chez lui, il est évident que Levi joue un rôle dont il n'a pas l'habitude et s'inscrit donc dans une performance :

---

[1] Susan Alice Fischer. « Gimme Shelter: Zadie Smith's *On Beauty*. » *Zadie Smith: Critical Essays*. Éd. Tracey Loraine Walters. New York : Peter Lang, 2008 p. 118.

> Before leaving, he stopped by the larder, not quite sure what he was looking for. As a child, he had accompanied his mother as she paid calls in Boston neighbourhoods […]. She would always arrive with food. […] He grabbed three packets of Asian noodle soup and a box of rice pilaf, stuffed them in his knapsack and left the house. (*OB* 353)

N'ayant pas une idée claire de la façon de procéder, il reproduit ce qu'il a vu sa mère faire mais les aliments aléatoires qu'il choisit d'apporter paraissent cocasses et peu adaptés à une visite matinale à un ami. Lorsqu'il sonne chez Choo, après un long trajet, celui-ci ne comprend pas le but de sa visite : « 'Why did you come here?' asked Choo. / 'You know… I just thought I'd pay you a call,' said Levi awkwardly. It was the truth. / 'I don't have a phone.' » (*OB* 357) L'expression idiomatique employée par Levi accentue la distance sociale et culturelle entre eux car Choo ne comprend pas le sens de l'expression « pay you a call ». Le malentendu est comique mais vient entraver la spontanéité du geste de Levi qui est contraint de s'expliquer et entre à nouveau dans une forme de performance. Celle-ci le place toutefois non pas dans l'identité noire-américaine qu'il idéalise, mais dans la position sociale qui est la sienne, celle d'un jeune homme de bonne famille, bien élevé et relativement aisé financièrement.

Dans cette position hybride qui le pousse à performer des identités qui hésitent entre plusieurs univers culturels, Levi vit une forme d'altérité au sein de son identité, car quoi qu'il fasse et quelle que soit la manière dont il se définit, il est toujours « l'autre ». Bailey le distingue de ses collègues, « nice suburban kids » (*OB* 191), et les migrants savent qu'il vient d'un quartier aisé, comme le lui fait remarquer Choo : « And I know you don't live near here, Levi […] / You think we're all peasants » (*OB* 360-361). La performance qu'il développe pour appartenir au milieu auquel il aspire est toujours visible et trahit constamment qui il est, c'est-à-dire un adolescent à l'identité transculturelle, ce qu'il ne parvient pas à accepter[1].

Les frontières entre mimésis et performance ne sont pas toujours faciles à distinguer mais l'analyse montre que la performance est une pratique à laquelle s'adonnent les personnages les plus jeunes du corpus. Hors d'un cadre postcolonial, ils veulent affirmer une identité plutôt qu'une autre et pour se faire, en accentuent les signaux d'appartenance afin que leur transculturalisme soit moins visible. Pourtant, ils sont toujours victimes d'une forme d'altérité qui peut entraver leurs relations avec autrui, comme les gêner dans leur propre développement.

---

[1] Sa position est semblable à celle de Gogol Ganguli dans *The Namesake*. Celui-ci est en effet constamment interrogé sur ses origines et son nom étrange, mais lorsqu'il se rend en Inde pour un long séjour avec sa famille, il est là aussi *autre*, ses cousin·e·s lui posant des questions sur sa vie américaine. Bien que Gogol ressente l'altérité liée à cette double identité, il ne se sent pas obligé de performer un rôle à la manière de Levi. Son combat est moins dans l'impression qu'il donne que le problème que lui pose son prénom.

b) Les performances des femmes noires : écrire les rapports de pouvoir

Bien que l'étude ait jusqu'ici porté sur des hommes, les femmes du corpus ne sont pas pour autant exemptes du besoin de performance, loin s'en faut. La gent féminine est considérée par certaines féministes comme l'Autre par excellence, ainsi que l'écrivait déjà Simone de Beauvoir en 1949, dans *Le Deuxième Sexe* : « [La femme] se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre. »[1] Si les femmes constituent déjà une altérité par rapport aux hommes, la question raciale accroît cette altérité. Pour certaines femmes de couleur, la performance prend ainsi une dimension double, imposée par des injonctions liées à leur appartenance raciale ainsi qu'à leur genre. Ces phénomènes sont particulièrement visibles dans les romans d'Adichie, Smith et parfois Evaristo, qui mettent en scène des personnages féminins « performant » pour un regard blanc, et révèlent ainsi des altérités multiples qui complexifient le concept de double conscience de W.E.B. Du Bois. Cette notion est en effet utile pour comprendre les raisons pour lesquelles les femmes de couleur sont conduites à performer si elles désirent assurer leur appartenance à certains milieux.

Dans ces romans, un certain nombre de femmes noires vivent dans des environnements majoritairement blancs : c'est le cas d'Ifemelu dans *Americanah,* lorsqu'elle émigre aux États-Unis ; de Kiki Belsey dans *On Beauty*, qui est mariée à un professeur blanc, Howard Belsey, et de leur fille Zora Belsey, ainsi que de Victoria Kipps, la fille d'un collègue rival de Howard, qui est une jeune Britannique noire d'origine jamaïcaine ; c'est également le cas de Carole, dans *Girl, Woman, Other*, dont les parents sont nigérians, et de Yazz, fille de deux parents britanniques noirs. Toutes ces femmes vivent dans des milieux sociaux relativement aisés et fréquentés principalement par des personnes blanches, à l'exception de Carole qui, dans sa jeunesse, vit dans un quartier défavorisé avant d'être admise à Oxford. Leur identité raciale est donc à la fois extrêmement visible et toujours autre, puisque, comme l'explique Paul Gilroy dans *The Black Atlantic*, la blanchité constitue l'un des fondements des sociétés occidentales : « Englishness, Christianity and other ethnic and racialised attributes would finally give way to the dislocating dazzle of 'whiteness'. »[2] Par conséquent, il est difficile pour une personne non blanche d'appartenir à une telle société de manière incontestable, sans être remise en question et sans subir un dédoublement de la conscience. La double

[1] Simone de Beauvoir. *Le Deuxième Sexe*. 1949. Paris : Gallimard, 1976, p. 15.
[2] Paul Gilroy. *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness.* Londres : Verso, 1993, p. 9.

conscience, « this sense of always looking at one's self through the eyes of others »[1], souligne la division intérieure, la présence de l'altérité, au sein de l'identité de ces personnes transculturelles : « One ever feels his two-ness […]; two warring ideals in one dark body »[2], comme l'écrit Du Bois.

Ces protagonistes féminines ont une conscience aigüe de leur différence, ou bien elles en *deviennent* conscientes, comme Ifemelu et Carole lorsqu'elles arrivent respectivement aux États-Unis et à Oxford. De ce fait, ces femmes sont toujours sensibles à la manière dont les personnes blanches les observent ou, au contraire, les invisibilisent. Quelques jours après son arrivée à Oxford, Carole, très isolée, a l'impression d'être transparente : « people walked around her or looked through her, or was she imagining it? did she exist or was she an illusion? if I strip off and streak across the quadrangle will anyone notice me other than the porters who will no doubt call the fedz, an excuse they've been waiting for ever since they first set eyes on her » (*GWO* 132-133). La voix de Carole prend progressivement la place de la voix narrative et délaisse les points d'interrogation à mesure que sa pensée se mue en une affirmation qui souligne l'aspect rhétorique de ses questions. La focalisation interne proche du discours indirect libre lui permet d'affirmer sa présence, de se rassurer face à cette sensation d'invisibilité et de lutter contre l'altérité qui la rend transparente aux yeux des autres. Cette interrogation est très similaire à celle d'Akunna, dans « The Thing Around Your Neck » de Chimamanda Ngozi Adichie. Cette jeune Nigériane récemment arrivée aux États-Unis se sent tellement invisible qu'elle essaie de traverser les murs pour s'assurer de sa corporéité : « Sometimes you felt invisible and tried to walk through your room wall into the hallway, and when you bumped into the wall, it left bruises on your arms. »[3] Ce questionnement douloureux, parfois même physiquement, illustre la puissance de l'invisibilisation que subissent les femmes noires dans certains contextes.

Dans *On Beauty*, Zadie Smith offre également des exemples saisissants de la manière dont Kiki se sent vue par les Blanc·he·s, en évoquant « Aunt Jemima » ou bien les chevilles autour desquelles jouent Tom et Jerry[4], autant d'images qui figent Kiki dans un stéréotype dégradant, dans lequel elle n'est même plus un être humain mais un dessin humoristique, ou encore la petite partie d'un corps. Lors de la fête organisée pour leur anniversaire de mariage, Kiki se voit vue par deux hommes blancs, dont l'un n'est autre que son mari, de la manière

[1] Du Bois. *The Souls of Black Folk. Op. cit.*, p. 8.
[2] *Ibid*.
[3] Chimamanda Ngozi Adichie. « The Thing Around Your Neck ». *The Thing Around Your Neck*. Londres : Fourth Estate, 2009, p. 119.
[4] Voir Chapitre 1-b.

suivante : « Sometimes you get a flash of what you look like to other people. This one was unpleasant: a black woman in a headwrap, approaching with a bottle in one hand and a plate of food in the other, like a maid in an old movie. » (*OB* 98) Kiki expérimente une double conscience, suggérée par le pronom personnel « you » (comme dans « The Thing Around Your Neck »), qui lui renvoie une image dévalorisante et la fait se sentir « autre » : la manière dont elle se décrit, « a black woman in a headwrap… », la rend anonyme, comme si elle n'était plus qu'une personne lambda. Dans ce petit monde composé principalement d'intellectuel·le·s blanc·he·s, une femme noire apportant de la nourriture et des boissons ne peut qu'être une employée de maison (« the help », en anglais, terme qui est spécifiquement employé pour les domestiques noir·e·s). Même à son propre anniversaire de mariage, Kiki ne se sent donc pas entièrement, résolument légitime, y compris aux yeux de son mari, et certains de ses gestes, si ce n'est sa simple apparence, la placent de fait dans une performance qui ne fait que renforcer son altérité.

Dans *Americanah*, Ifemelu vit un épisode similaire au tout début de sa relation avec Curt, un riche homme blanc. La surprise d'un membre de leur entourage amène Ifemelu à se voir à travers ses yeux : « Don thought she was attractive and interesting […], but it did not occur to him to think of both of them, together » (*A* 195) La nièce de Curt a quant à elle une réaction de répulsion lorsqu'elle apprend la nouvelle et Ifemelu, là aussi, change de point d'observation : « Ifemelu saw Curt through [Morgan's] eyes: the dashing uncle who travelled the world and told all the really funny jokes […], the cool one […] » (*A* 194). Ici, Ifemelu ne déplace pas seulement sa conscience dans celle d'une personne blanche, mais elle imagine comment une petite fille blanche perçoit son oncle blanc, expérimentant à ce moment précis une « triple conscience ». La question du genre vient donc compliquer le concept de double conscience parce qu'elle amène les femmes noires à s'observer à travers les yeux de personnes blanches *et* des hommes.

Constamment placées sous un regard qui les situe racialement, et subissant en permanence leur propre double conscience, comment ces personnages pourraient-ils se comporter avec naturel ? Parce que ces femmes aux identités transculturelles sont soumises à des injonctions sociales et raciales aussi puissantes, il semble logique qu'elles soient amenées à performer, c'est-à-dire à adopter une attitude, un rôle, qui est conforme à ce que l'on attend de leur race et de leur genre, même si elles se sentent « autres ». Distinguant le sexe, déterminé biologiquement, et le genre, construit socialement, Judith Butler écrit :

> Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural

> sort of being. A political genealogy of gender ontologies, if it is successful, will deconstruct the substantive appearance of gender into its constitutive acts and locate and account for those acts within the compulsory frames set by various forces that police the social appearance of gender.[1]

Une analyse des performances des femmes noires dans les romans du corpus permet de mettre en lumière ces cadres obligatoires (« compulsory frames ») qui imposent une certaine « stylisation » du corps, comme le souligne Dina Yerima dans un article analysant les conséquences néfastes de ce qu'elle nomme « l'esthétique impériale » sur les jeunes femmes de couleur : « To own more power and acceptance therefore, one has to appear more like the powerful race – the White race. »[2] Pour nombre de jeunes femmes de couleur, cette stylisation prend un sens littéral puisqu'elle porte sur la nécessité d'adopter une coiffure la moins naturelle possible, pourvu qu'elle ressemble à celles, lisses et ordonnées, des femmes blanches. Les coiffures participent à la construction d'une telle apparence, synonyme de pouvoir.

La performance peut aussi s'imposer sur tout le corps des femmes noires. Selon bell hooks, l'image stéréotypée de la « mammy » trouve son origine dans la volonté de rendre asexuels les corps des femmes noires qui, en tant que domestiques, vivent sous le même toit que les Blanc·he·s :

> Considering white male lust for the bodies of black females, it is likely that white women were not pleased with young black women working in their homes […], so they conjured up an image of the ideal black nanny. […] The mammy image was portrayed with affection by whites because it epitomized the ultimate sexist-racist vision of ideal black womanhood – complete submission to the will of whites.[3]

Cette représentation vise donc à contrôler le corps des femmes noires et à le rendre aussi inoffensif que possible. Elle est tellement ancrée dans l'inconscient qu'il arrive à Kiki de se mouler dans une attitude de ce genre, adoptant un langage corporel spécifique pour faciliter la communication : « 'Honey,' said Kiki, moving her head from side to side *in a manner she understood white people enjoyed* » (*OB* 52, nous soulignons). Sa double conscience conduit Kiki à penser que ce geste est reconnu par les Blanc·he·s et qu'ils·elles peuvent l'interpréter sans malentendu. Elle fait ce geste non parce qu'il lui appartient mais parce que la performance qu'elle accomplit le demande. De même, Zadie Smith consacre un paragraphe à la description de la poitrine de son personnage, et de ses effets :

---

[1] Judith Butler. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity.* 1990. New York : Routledge, 2007, p. 45.

[2] Dija Yerima. « Regimentation or Hybridity? Western Beauty Practices by Black Women in Adichie's *Americanah*. » *Journal of Black Studies* 48.7 (octobre 2017) : 643.

[3] bell hooks. *Ain't I A Woman*. Londres : Pluto Press, 1981, p 84.

> The size was sexual and at the same time more than sexual. […] [Her] chest gave off a mass of signals beyond her direct control: sassy, sisterly, predatory, motherly, threatening, comforting – it was a mirror-world she had stepped into in her mid forties, a strange fabulation of the person she believed she was. She could no longer be meek or shy. Her body had directed her to a new personality; people expected new things of her, some of them good, some not. (*OB* 47)

Son corps est porteur de symboliques contradictoires, comme l'atteste la liste d'adjectifs antinomiques, dont le contrôle échappe à Kiki tout en lui imposant de se soumettre à une performance : ses traits de caractère réels (« meek or shy ») n'importent plus, ainsi que l'auxiliaire modal « could » le signale. Son apparence, qui atteste de son transculturalisme, crée une dissonance entre son corps, sujet du verbe (« Her body had directed her… ») et sa personnalité. Le poids des attentes sociales (« people expected new things of her »), qui s'apparente au « cadre hautement codifié et rigide »[1] évoqué par Butler, engendre cette dichotomie soudaine et rend son corps autre. C'est donc la construction de la race qui conduit les personnes de couleur à être dans la performance, et pour les femmes s'ajoutent les attentes concernant la féminité.

Définissant ce qu'il appelle « the pluralist theory », qui permet de rendre compte de la pluralité de l'identité noire, Gilroy insiste sur « [the] lingering power of specifically racialised forms of power and subordination »[2]. Ces pouvoirs sont en effet persistants puisque vingt ans après la publication de *The Black Atlantic*, Adichie met en lumière de telles relations de pouvoir dans *Americanah*. Dans ses articles de blogs, Ifemelu écrit avec beaucoup de sarcasme : « Dear Non-American Black, when you make the choice to come to America, you become black. Stop arguing. » (*A* 220) ; « In America, you don't get to decide what race you are. » (*A* 337) Pour une personne noire, l'arrivée aux États-Unis provoque une forme d'altérisation et de dépossession de son identité. Adichie, derrière son personnage, et dans cet espace liminal entre fiction et commentaire social que représentent les articles du blog, insiste sur la manière dont la race est construite, particulièrement aux États-Unis : « America doesn't care. So what if you weren't 'black' in your country? You're in America now. » (*A* 220) Constitué en sujet du verbe (« America doesn't care »), le pays semble avoir une volonté propre et la manière catégorique dont le débat est clos (« You're in America now. ») souligne le peu d'espace laissé au dialogue. L'usage des guillemets autour de l'adjectif « 'black' » pointe quant à lui la dimension construite de ce concept, qui n'a que faire des nationalités et des origines uniques des individus. Dans le contexte américain, les injonctions sociales

[1] Butler. *Gender Trouble. Op. cit*., p. 45. Nous traduisons.
[2] Gilroy. *The Black Atlantic. Op. cit.*, p. 32.

concernant la race constituent le cadre qui contraint les personnes racisées à la performance, « the compulsory frames set by various forces that police the social appearance of gender. »[1] Si Butler évoque ici ce cadre à propos de la manière dont le genre est construit par une performance, les processus qui « stylisent » le corps noir sont très similaires. Comme l'explique Ifemelu dans son article, une personne de couleur arrivant aux États-Unis ne choisit pas d'être noire mais se voit imposer cette identité par le cadre rigide qui régule les relations sociales. Qui plus elle, afin de s'intégrer, cette personne doit se plier à « l'esthétique impériale » et renoncer à certains éléments de style propres à sa culture. C'est ce que Dina Yerima met en lumière en remarquant que Ginika, l'amie d'enfance d'Ifemelu, s'efforce de perdre du poids lorsqu'elle arrive aux États-Unis pour se conformer aux standards de beauté de sa nouvelle culture : « Hence, fashion for the postcolonial woman is loaded with the weightier concern of conformity. »[2] Les commentaires d'Ifemelu dans son blog tendent donc à mettre en lumière la persistance de relations de pouvoir qui, dans une société de plus en plus transculturelle, continuent d'imposer des rôles et une apparence physique à des personnes perçues comme autres, à cause de leur race ou de leur genre.

La question de l'appartenance et de la performance, pour les femmes noires, est mise en évidence dans les nombreux questionnements et autres incidents narratifs liés aux cheveux, qui constitue un sujet auquel la recherche s'est beaucoup consacrée[3]. Dans un article analysant les représentations sociales des cheveux de femmes noires, Cheryl Thompson souligne à quel point les coiffures des femmes de couleur sont policées dans le milieu professionnel, même après la révolution culturelle représentée par le mouvement « Black is Beautiful » dans les années 1960 aux États-Unis :

> There have been punitive measures taken by employers to restrict the donning of the "natural" look in the workplace. […] While the argument can be made that Black hair no longer carries the same socio-cultural significance it did in decades and centuries past, the "natural" remains an unwanted politically charged marker in the workplace.[4]

---

[1] Butler. *Gender Trouble. Op. cit*., p. 45.

[2] Yerima. « Regimentation or Hybridity? » *Op. cit.* p. 643.

[3] bell hooks montre par exemple à quel point la chevelure de chanteuses noires représente un enjeu de taille pour leur (re)présentation : « much of the sexualized imagery for black female stars seems to be fixated on hair; it and not buttocks signifies animalistic sexuality. » (bell hooks. *Black Looks. Race and Representation*. Boston : South End Press, 1992, p. 70) De même, Ingrid Banks insiste sur la nécessité de prendre en compte l'intersection de la race et du genre dans les analyses sur les cheveux : « an examination that includes the gendered meanings of hair is important because racial meanings alone of hair do not take into account the complexity of the black woman's relationship to images of beauty. » (Ingrid Banks. *Hair Matters. Beauty, Power and Black Women's consciousness.* New York : New York University Press, 2000, p. 42.) En 2016, Emma Tarlo a publié une monographie, *Entanglement: the Secret Lives of Hair*, dans laquelle elle analyse les pratiques culturelles, commerciales et politiques liées aux cheveux dans différentes régions du monde (Emma Tarlo. *Entanglement: the Secret Lives of Hair*. Londres : Oneworld Publications, 2016.)

[4] Cheryl Thompson. « Black Women, Beauty, and Hair as a Matter of *Being*. » *Women's Studies* 38.8 (2009) : 836.

Parce que la coiffure a une importance cruciale, une amie conseille à Ifemelu, avant son premier entretien d'embauche, de se raidir les cheveux : « My only advice? Lose the braids and straighten your hair. » (*A* 202) car, comme Ifemelu l'explique à Curt, son petit ami, qui ne comprend pas la nécessité d'avoir coupé ses tresses : « My full and cool hair would work if I were interviewing to be a backup singer in a jazz band, but I need to look professional for this interview, and professional means straight is best but if it's going to be curly then it has to be the white kind of curly, loose curls or, at worst, spiral curls but never kinky. » (*A* 204) Cette explication délivrée d'un souffle, associant et contrastant un grand nombre de termes spécifiques (« curly », « white kind of curly », « loose curls », « spiral curls », « kinky »), révèle la maîtrise d'Ifemelu, grâce à ses connaissances transculturelles, des représentations multiples véhiculées par les chevelures, ainsi que les exigences presque impossibles en terme de coiffure pour les femmes noires, qui ne doivent en aucun cas garder leur cheveux naturels mais fabriquer des coiffures de Blanches.

Le terme « fabriquer » prend tout son sens quand on sait que, pour avoir des cheveux raides, « straight straight […] finger-through-able wind-blowable hair' »[1] comme les décrit Irie dans *White Teeth*, dont les néologismes soulignent le caractère littéralement inouï d'une telle chevelure, les jeunes femmes noires doivent se faire poser des extensions, soit des cheveux autres. Pour se *conformer* aux attentes sociales, elles passent par la *performance* de cheveux qui ne sont pas ce qu'ils sont[2], des obligations qui les obligent à passer par des rituels douloureux, comme le rappelle Cristina Cruz-Gutiérrez : « hair relaxing has traditionnally been considered a rite of passage into normalized womanhood »[3], une perception « normalisée » de la féminité qui, pour ces femmes, implique une altérisation. Comme le rappelle encore Yerima : « Imperial aesthetics is not only encouraged, it is sometimes imposed. »[4] Dans un autre article de blog, Ifemelu écrit à propos des cheveux naturels des femmes noires, non sans ironie : « Because you see, it's not professional, sophisticated, whatever, it's just not damn normal. » (*A* 297) Elle dénonce l'association de coiffures traditionnelles à des stéréotypes : « I have natural kinky hair. Worn in cornrows, Afros, braid. No, it's not political. No, I am not an artist or poet or singer. Not an earth mother either. I just don't want relaxers in my hair » (*A* 297). Aux identités fantasmées et stéréotypées que font

[1] Smith. *White Teeth*. *Op. cit.*, p. 273.

[2] Au contraire, la communauté en ligne que découvre Ifemelu se défait de ces attentes et de l'obligation de cette performance : « They were done with pretending that their hair was what it was not » (*A* 212). Le retour à des cheveux naturels marque un refus de l'altérisation imposée par les attentes sociales.

[3] Cristina Cruz-Gutiérrez. « Hair Politics in the Blogosphere: Safe Spaces and the Politics of Self-representation in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*. » *Journal of Postcolonial Writing* 55.1 (mai 2018) : 75.

[4] Yerima. « Regimentation or Hybridity? » *Op. cit.* p. 645.

émerger des cheveux naturels, Ifemelu oppose donc une raison pragmatique (« I don't want relaxers in my hair. »), et par là même, assume son altérité apparente, en suggérant que sa chevelure naturelle n'est ni la conséquence d'un désir étrange ni une revendication politique.

Carole, dans *Girl, Woman, Other*, vit une expérience similaire, lorsqu'elle décide de changer d'apparence pour mieux s'intégrer à Oxford. Sa transformation physique implique le maquillage (qu'elle allège), les manucures (elle enlève ses faux ongles) et les coiffures :

> she ditched the weaves sewn into her scalp for months at a time, many longer than advised because […] she wanted her money's worth […]
> she felt freed when it was unstitched for the very last time, and her scalp made contact with air
> she felt the deliciousness of warm water running directly over it again without the intermediary of a man-made fabric
> she then had her tight curls straightened, Marcus said he preferred her hair natural, she told him she'd never get a job if she did that (*GWO* 137)

Si Adichie insiste davantage sur la souffrance provoquée par les brûlures du fer à lisser, Evaristo relate ici celle qu'engendrent les extensions, qui étouffent et irritent le cuir chevelu, en plus de coûter cher (ce qui pousse des jeunes femmes précaires comme Carole à les porter plus longtemps que nécessaire). Le fait d'enlever ses extensions permet à Carole d'apprécier des choses simples comme le contact du cuir chevelu avec l'air et l'eau, contrastant avec le caractère artificiel de sa coiffure précédente (« the intermediary of a man-made fabric »). Le dernier paragraphe conclut rapidement sur l'affirmation de Carole qui décrète que ses cheveux naturels ne lui permettraient pas de trouver un travail. Le blanc typographique qui suit cette affirmation suggère que la conversation est close, comme s'il n'y avait rien à discuter : Carole a intégré le fait que pour s'insérer dans le milieu professionnel, elle devait se présenter d'une manière bien précise et que sa coiffure faisait partie de la performance à mettre au point pour témoigner de sa compatibilité avec des postes à responsabilité, c'est-à-dire pour donner l'image d'un transculturalisme harmonieux. Au contraire, chez Adichie, le moment où Ifemelu se raidit les cheveux est synonyme de mort et de perte :

> Her hair was hanging down rather than standing up, straight and sleek, parted at the side and curving to a slight bob at her chin. The verve was gone. She did not recognize herself. She left the salon almost mournfully; while the hair-dresser had flight-ironed the ends, the smell of burning, of something organic dying which should not have died, had made her feel a sense of loss. (*A* 203)

Tout dans cet extrait signale la perte : le contraste rythmé entre les deux verbes prépositionnels, « hanging down » et « standing up » souligne un mouvement ascendant perçu négativement. L'expression « was gone » prend une dimension sinistre avec le polyptote « dying », « died », l'adverbe « mournfully », l'odeur de brûlé (« the smell of burning ») et le

sentiment de perte (« a sense of loss ») qui, polysémique, évoque également la mort. Après ce que l'on peut supposer être un long regard dans le miroir, durant la description (« her hair was hanging down […] at her chin »), les phrases deviennent plus courtes, le rythme davantage saccadé, comme si cette nouvelle coiffure coupait littéralement le souffle à Ifemelu. Le choc produit par cette altération révèle à quel point l'obligation de performer pour des personnes blanches aliène Ifemelu. Ce ne sont donc pas *leurs* cheveux qui convaincront de potentiel·le·s employeurs et employeuses, mais bien des coiffures artificielles qui font de ces jeunes femmes des candidates « acceptables » aux yeux de certaines personnes blanches, et rendent leur performance plus convaincante, gommant l'une de leurs spécificités de femmes noires pour les rapprocher de standards de beauté blancs et occidentaux ; cet impératif suggère de la part de ces employeurs et employeuses potentiel·le·s un refus du transculturalisme. La question des cheveux des femmes noires met en évidence le fait que race et genre se trouvent à une intersection qui les contraint à performer leur appartenance au monde professionnel par le biais de coiffures qui n'ont rien de naturel, au risque de perdre leur travail, ou leur chance d'en obtenir un.

Adichie est à ce point convaincue de la dimension politique des cheveux noirs, dont les coiffures lissées permettent aux femmes noires de performer des rôles professionnels, qu'elle affirme, par le biais de son personnage, que les cheveux raides de Michelle Obama accordent un crédit politique à son époux : « Imagine if Michelle Obama got tired of all the heat and decided to go natural and appeared on TV with lots of woolly hair, or tight spirally curls. […] She would totally rock but poor Obama would certainly lose the independent vote, even the undecided Democrat vote. » (*A* 297) Sur le ton de l'humour, l'autrice (dans cet article de blog, les voix d'Adichie et d'Ifemelu tendent à se confondre) aborde une question apparemment esthétique dont elle souligne la dimension éminemment politique, qu'elle ne se contente pas d'affirmer seulement dans le roman. Adichie déclare ainsi en réponse à une question, lors d'un entretien pour Channel 4 : « Is hair a conversation? – It's a political thing. – Is it? – It is. Black women's hair is political. »[1] L'autrice explique ensuite au journaliste que bien qu'elle n'ait pas l'intention de formuler une telle affirmation, elle y est contrainte par le fait que, où que se rende une femme noire, sa coiffure fait l'objet de suppositions plus ou moins absurdes, et Adichie reprend ici les mêmes mots que ceux du blog dans *Americanah*. Dans l'espace de la fiction comme dans la vie réelle, l'écrivaine souligne ainsi que la question des cheveux, si elle peut sembler purement esthétique voire superficielle, est en réalité révélatrice des

[1] Chimamanda Ngozi Adichie. « Hair is political. » *Channel 4, Youtube.com*. 10 avril 2013. En ligne. Consulté le 2 avril 2021. 5'30. Les questions sont celles du journaliste.

nombreuses injonctions auxquelles les femmes de couleur sont soumises. Les coiffures font partie d'une panoplie qui leur permet de mieux performer leur rôle dans les milieux professionnels, qu'ils soient politiques comme celui de Michelle Obama, ou financiers comme celui de Carole (*GWO*).

Toutefois, Bernardine Evaristo, grâce au personnage de Yazz, le plus jeune dans *Girl, Woman, Other*, évoque la possibilité de sortir de cette contrainte de la performance. Dans une réponse à l'actrice britannique Daisy Edgar Jones qui lui demande si elle a un personnage préféré dans son roman et pour quelle raison, Evaristo confie qu'elle apprécie particulièrement le caractère entier de Yazz :

> One of the things I love about Yazz is that she is full of herself, and I really don't mean that in a pejorative way. I think women, young women should be full of themselves, especially young Black women […]. And for me when I say "Yazz, a young Black British woman, is full of herself", what I mean is "she's full of the possibilities of her life".[1]

Contrairement à des personnages comme Carole, dans le même roman, ou Zora et Victoria dans *On Beauty* (qui ont le même âge), Yazz semble en effet plus confiante dans son identité, ce que l'expression employée par Evaristo, « full of herself », illustre bien. Yazz arbore avec fierté une coiffure afro sans apparemment subir les préjugés évoqués par Ifemelu et Adichie. Tout en étant très engagée dans les conversations anti-racistes, Yazz dissocie les attaques racistes de remarques qui ne sont pas motivées par un rejet des personnes noires. Le chapitre s'ouvre alors que la jeune femme s'installe au théâtre, pour assister à la représentation du spectacle de sa mère :

> she's tied back her amazingly wild, energetic, strong and voluminous afro back because people sitting behind her in venues complain they can't see the stage
> when her afro'd compatriots accuse people of racism or micro-aggressions for this very reason, Yazz asks them how they'd feel if an unruly topiary hedge blocked their view of the stage at the concert?

Yazz ne nie pas l'existence de manifestations racistes liées aux commentaires sur les cheveux des femmes noires mais, de la même manière qu'elle est libérée de la nécessité de porter des cheveux lisses pour mieux s'intégrer et assume entièrement sa chevelure naturelle, ainsi que la description élogieuse de sa coiffure le révèle (« amazingly wild, energetic, strong and voluminous afro »), elle sait distinguer un commentaire raciste d'une remarque somme toute légitime, ce que la question rhétorique souligne. Yazz appartient à une génération qui semble plus libre de son apparence (en allant donner une conférence à son université, Morgan qualifie sa coiffure de « crazy-ass afro » [*GWO* 335]), qui s'est libérée de la nécessité de performer un

[1] Bernardine Evaristo. « Bernardine Evaristo interviewed by 7 celebrity fans from Naomi Campbell to Daisy Edgar Jones. » *The Sunday Times Style, YouTube.com*. 26 juillet 2020. En ligne. Consulté le 3 avril 2021.

rôle et d'entrer dans une norme conforme à des standards de beauté impossibles pour les femmes noires. Yazz n'est donc pas dans la performance mais pleinement dans un transculturalisme heureux où son altérité n'entraîne pas d'aliénation.

L'intersection de la question du genre et de la race conduit à s'intéresser aux situations dans lesquelles des femmes noires sont amenées à performer pour des hommes blancs, ce qui en constitue peut-être l'un des aspects les plus perturbants. Ce type de performance, parce qu'il place les femmes noires en position de dépendance, peut être rapproché de la mise en œuvre du viol systémique pendant l'esclavage, qui trouvait sa légitimation dans le patriarcat et le racisme, et dont bell hooks rend compte dans *Ain't I A Woman* :

> The shift away from the image of white woman as sinful and sexual to that of white woman as a virtuous lady occurred at the same time as mass sexual exploitation of enslaved black women […]. As American white men idealized womanhood, they sexually assaulted and brutalized black women. […] The deep hatred of woman that had been embedded in the white colonizer's psyche by patriarchal ideology and anti-woman religious teachings both motivated and sanctioned white male brutality against black women.[1]

Les relations entre hommes blancs et femmes noires s'inscrivent dans des rapports de pouvoir, et l'abolition de l'esclavage n'a pas entièrement gommé cet héritage. Dans certains contextes, les hommes blancs peuvent paraître indispensables aux femmes noires pour qu'elles s'intègrent dans la société. Dans *Americanah*, Ifemelu, qui a désespérément besoin d'argent, offre des services sexuels à un homme blanc, en échange de quoi payer son loyer, et leur rencontre est chargée de tensions :

> When she arrived at his house, his manner was brusque. […] He offered her something to drink, in a perfunctory way that suggested he expected her to say no […].
> "Come over here," he said. "I need to be warm."
> She should leave now. The power balance was tilted in his favour, had been tilted in his favour since she walked into his house. […]
> She moved slowly towards the door, wondering if it was locked, if he had locked it, and then she wondered if he had a gun. (*A* 153)

L'accueil brutal de l'homme, que les adjectifs « brusque » et « perfunctory » ainsi que l'impératif « "Come over here" » mettent en évidence, placent immédiatement Ifemelu dans une position subordonnée. L'emprise de l'homme sur elle, ainsi que sa terreur grandissante, sont figurées par la répétition emphatique des verbes « was tilted in his favour » / « had been tilted in his favour » et du participe « locked ». La notion d'enfermement véhiculée par le verrou débouche sur l'image du pistolet, symbole de la violence qui s'exerce sur Ifemelu en cet instant. Tétanisée, elle ne parvient guère à quitter les lieux et fait ce qui est attendu d'elle,

[1] hooks. *Ain't I A Woman. Op.cit*., p. 32.

laissant l'homme la toucher et obéissant à ses incitations, après quoi elle gît sur le lit, défaite : « she lay still, coiled and deadened. » (*A* 154) Ce moment où Ifemelu consent à une relation sexuelle tarifée avec un homme blanc, entrant dans un rôle qu'elle ne connaît pas tout en sachant pertinemment ce qui est attendu d'elle (« he expected her to say no » et plus loin, « he wanted her to leave » [*A* 156]), constitue un tournant dans le roman car il mène la jeune femme à une dépression profonde qui la coupe pour treize ans de son petit ami, Obinze. C'est également le moment où Ifemelu comprend qu'elle doit se soumettre à certaines performances pour survivre, ce qui fait jaillir une altérité au cœur de son identité et la pousse à se séparer de ses proches.

Bien des années plus tard, lorsqu'Ifemelu rompt avec son petit ami, Curt, elle a le sentiment de ne plus savoir qui elle est (*A* 199). En effet, pour Curt, elle a performé pendant des années le rôle de la petite amie drôle et pleine d'esprit : « With Curt, she became, in her mind, a woman free of knots and cares, a woman running in the rain with the taste of sun-warmed strawberries in her mouth. […] She was Curt's Girlfriend, a role she slipped into as into a favourite, flattering dress. » (*A* 196) L'image qu'elle se fait d'elle-même (« a woman running in the rain… ») ne correspond en rien à son caractère souvent sardonique et moqueur mais plutôt à la vision idéalisée d'une femme insouciante. Les majuscules à « Curt's Girlfriend » figent le rôle qu'elle doit jouer pour son petit ami, qui ne lui déplaît pas (« a favourite, flattering dress »). Elle reconnaît toutefois être aveuglée par Curt : « His optimism blinded her. » (*A* 196), tant leurs mondes sont différents. En essayant de le rejoindre, elle perd de vue sa personnalité propre et après leur rupture, la métaphore de l'aveuglement réapparaît et entraîne une perte d'un sens du chez-soi : « she was blinded by the brightness of Curt. Her apartment felt like a stranger's home. » (*A* 299) Sa relation avec Curt permet à Ifemelu de trouver un travail, de voyager dans le monde, de profiter d'une vie confortable. Mais durant tout ce temps, elle joue un rôle, comme pour correspondre aux attentes de Curt : elle performe et s'aliène d'elle-même. Lorsqu'elle ressasse les années qui viennent de s'écouler en sa compagnie, elle constate : « Their life together had happened to her » (*A* 299), soulignant ainsi la passivité dans laquelle sa relation avec Curt l'a placée et évoquant de manière allusive une relation de pouvoir inscrite dans l'héritage de l'esclavagisme. Pendant son histoire avec Curt, Ifemelu s'est perdue dans un rôle qu'elle a performé au détriment de sa propre identité, devenant ainsi autre à elle-même.

Scène inattendue autant qu'irrévérencieuse, la rencontre sexuelle, durant les funérailles de sa mère, entre Victoria Kipps et son professeur, Howard Belsey (*OB*), constitue un autre

exemple mémorable de performance d'une jeune femme noire face à un homme blanc. Victoria, qui a toujours été présentée comme une étudiante sérieuse et une chrétienne pieuse, « an intelligent, conservative black woman […], a devout Christian »[1], se transforme en tentatrice. Lorsque Howard entre par erreur dans la pièce où elle se trouve, elle lui demande de rester sur un ton qui hésite entre le sarcasme (« Hello? I'm in *mourning*? […] The very *least* you can do is sit down and give me a bit of *pastoral care*, Doctor. » [*OB* 310]) et le désespoir (« 'Please. I need to talk to someone,' came the breaking voice behind [Howard]. 'You're here. Nobody else is here. They're all praising the Lord downstairs. You're *here*.' » [*OB* 310]) Ces changements de ton pourraient s'expliquer par le fait que Victoria, encore sous le choc du décès brutal de sa mère, ne sait exactement comment se comporter, alors que cette rencontre fortuite initie un changement dans leur relation de professeur à étudiante. Toutefois, Smith la montre rapidement dans une attitude charmeuse, en contrôle de la situation. Alors qu'Ifemelu, dans *Americanah*, s'inquiétait de savoir si la porte était verrouillée, ici c'est Victoria qui verrouille la porte : « 'I'll put the lock on so no one can disturb us.' […] 'Is that better?' / No, it was not better. Howard had to leave. » (*OB* 310) Dans *On Beauty*, paradoxalement, c'est donc Howard qui se sent prisonnier et qui se soumet à Victoria, laquelle guide les étapes de leur rapprochement. Ainsi, lorsque Howard s'assied, elle commente : « 'Blimey. That's far away.' » (*OB* 311), avant d'attirer l'attention sur sa tenue, un short très court, et ses jambes dénudées, en s'en expliquant : « 'I just *have* to be comfy once I'm in the house.' » (*OB* 311) En focalisation interne, Howard compare Victoria à la Lolita de Nabovok (qui, elle aussi, exhibe ses jambes nues[2]) lorsque, après quelques minutes de conversation, la jeune femme s'assied soudainement sur les genoux de son professeur et entre dans une performance :

> His erection was blatant, but first she coolly drank the rest of his wine, pressing down on him as Lolita did on Humbert, as if he were just a chair she happened to sit on. No doubt she had read *Lolita*. And then her arm went round the back of his neck and Lolita turned into a temptress (maybe she'd learn from Mrs Robinson too), lasciviously sucking his ear, and then from temptress she moved to affectionate high-school girlfriend, sweetly kissing the corner of his mouth. (*OB* 315)

Les gestes et positions de Victoria s'enchaînent de manière stéréotypée et la voix narrative, toujours en focalisation sur Howard, associe la jeune femme à deux célèbres figures de

[1] Tracey Lorraine Walters. « Still Mammies and Hos: Stereotypical Images of Black Women in Zadie Smith's Novels. » *Zadie Smith: Critical Essays*. Éd. Tracey Loraine Walters. New York : Peter Lang, 2008, p. 135.

[2] « I had left my Lolita still sitting on the edge of the abysmal bed, drowsily raising her foot […], and showing as she did so the nether side of her thigh up to the crotch of her panties – she had always been singularly absentminded, or shameless, or both, in matters of legshow. » (Vladimir Nabokov. *Lolita*. 1955. Londres : Penguin Books, 2006, p. 139.)

séduction, Lolita et Mrs Robinson. Si la première est une très jeune adolescente qui s'engage dans une relation sexuelle avec son professeur, la seconde est une femme d'âge mur qui, dans le film *The Graduate* (1967) de Mike Nichols, initie un jeune homme tout juste diplômé à la vie sexuelle. Dans les deux cas, Howard se positionne en victime du pouvoir séducteur d'une tentatrice qui maîtrise parfaitement son langage corporel, comme le suggère la « communication » de la poitrine de Victoria : « Something she had done with her elbows had squeezed her breasts together, and the peaks of both, shiny with some kind of body cream, now began to communicate with Howard independently of their owner. » (*OB* 314) En se comparant à une chaise (« as if he were just a chair »), Howard se réifie face au pouvoir envoûtant de son étudiante et est déstabilisé par ses réactions, qui lui paraissent excessives. Si dans *The Graduate*, le jeune homme tombe ensuite amoureux de la fille de Mrs Robinson, Zadie Smith inverse ce schéma : ici, c'est la jeune femme présentée comme aguicheuse, qui séduit à la fois le fils et le père. Toutefois, par cette inversion, l'autrice recourt au stéréotype de la jezebel, figure biblique associée à la dépravation et l'apostasie et qui, selon Tracey L. Walters, est « définie par son hypersexualité »[1], et elle y enferme Victoria, qui n'apparaît presque plus dans le roman une fois son aventure avec Howard terminée[2]. bell hooks explique que l'image de la jezebel est fréquente pour représenter les femmes noires : « [Black women] were labeled jezebels and sexual temptresses and accused of leading white men away from spiritual purity into sin. »[3] En plus du rapport de transtextualité avec *Lolita*, Smith ajoute une dimension raciale qui perpétue la représentation de la femme noire comme tentatrice et inscrit de facto Victoria dans cette performance figée, lui donnant peu de possibilité de jouer un autre rôle.

En outre, aussi sûre d'elle qu'elle semble être, l'attitude de Victoria suggère plutôt son manque de maturité et son inexpérience, comme le remarque encore Tracey L. Walters : « This highly amusing scene displays Victoria's sexual immaturity, as clearly her notions about sex have been influenced by what she has read and seen on television. »[4] En effet, les gestes de Victoria, brutaux, trahissent son incertitude et par là même, la performance à laquelle elle se livre :

> [S]he commenced groaning in a disconcertingly enthusiastic manner, and this was followed by a strange fluting business with her tongue, catching Howard off guard. He kept trying to regulate the kiss […], but she was determined to flicker her tongue in the top of his mouth

[1] Walters. « Still Mammies and Hos. » *Op. cit.*, p. 134. Nous traduisons.

[2] Elle fait une courte et dernière apparition lors de la soirée où Zora la surprend avec Carl et la traîne par les cheveux jusque sur le trottoir.

[3] hooks. *Ain't I A Woman*. *Op. cit.*, p. 33.

[4] Walters. « Still Mammies and Hos. » *Op. cit.*, p. 136.

> while keeping a zealous and frankly uncomfortable grip on his balls. Now she began to unbutton his shirt slowly, as if accompanying music were playing, and seemed disappointed not to find a pornographic rug of hair here. She rubbed it conceptually, as if the hair were indeed here, tugging at what little Howard possessed while – could it be? – purring. (*OB* 315)

La scène est racontée en focalisation interne sur Howard, la question entre tirets, « could it be? », se rapprochant du discours indirect libre et soulignant à quel point il est déconcerté par les démonstrations de Victoria. Les adverbes ainsi que certains adjectifs mettent en lumière l'étonnement de Howard autant que le caractère purement performatif des gestes de son étudiante : « disconcertingly », « strange fluting business », « frankly uncomfortable grip », « conceptually ». Ce dernier adverbe, « conceptually », illustre bien l'aspect mécanique des mouvements de Victoria, ce que la découverte de Howard, quelques instants plus tard, semble confirmer : « she wailed and seemed to quiver with preorgasmic passion, and yet she was, as Howard discovered at his second attempt, completely dry. » (*OB* 316) En dépit du mal qu'elle se donne à suggérer son désir, Victoria n'est nullement aussi excitée que sa performance le laisse imaginer. Par ses gestes, Victoria se place dans la performance telle que Judith Butler la définit :

> acts, gestures and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this *on the surface* of the body, through the play of signifying absences that suggest, but never reveal, the organizing principle of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality.[1]

Parce que Zadie Smith ne donne jamais accès à l'intériorité du personnage de Victoria, seule « la surface de son corps » est donnée à voir. Chacun de ses mouvements apparaît comme une fabrication, une *re*présentation de ce qu'elle croit devoir être et faire mais le « statut ontologique » de la jeune femme n'est jamais clairement établi autrement que par le regard que Howard pose sur elle.

Ainsi, cette scène semble montrer une jeune femme effectivement séductrice et entreprenante, et les allusions à *Lolita* et *The Graduate* suggèrent également que Victoria jouit d'une forme de pouvoir sur Howard. Cependant, une certaine ambiguïté demeure. Leur appartenance raciale situe Howard et Victoria dans un lourd héritage historique en raison duquel l'agentivité de Victoria ne semble qu'illusoire. La scène est racontée du point de vue de Howard, ce qui laisse supposer que les références culturelles ne sont pas celles de Victoria. La focalisation interne donne à voir la jeune femme dans un rôle performateur tout en la

[1] Butler. *Gender Trouble. Op. cit.*, p. 185.

privant de la possibilité d'apparaître autrement dans le récit. Ainsi, du fait de la focalisation sur Howard, Zadie Smith ne laisse à Victoria, dépourvue d'intériorité, aucune autre possibilité que de performer (même si elle le fait volontairement) et réinscrit subrepticement leur relation dans un rapport de pouvoir dont le professeur sort vainqueur.

Comme souvent avec *Girl, Woman, Other*, Bernardine Evaristo propose une inversion de ce rapport de pouvoir racial et économique, par le biais du couple formé par Carole et son fiancé, Freddy. Alors que les exemples précédents ont montré comment l'obligation de performance prive en partie les femmes noires de leur agentivité, Evaristo retourne ce stéréotype en peignant un époux heureux de s'effacer au profit de sa femme accomplie. Non seulement le stéréotype de l'homme au travail et de la femme objet accrochée au bras de son mari est-il renversé, mais Freddy se soumet en outre volontiers à ce rôle « d'homme au foyer » : c'est lui qui promet, et qui se subordonne à l'ambition de Carole. Néanmoins, une ombre persiste : Freddy, issu d'une riche famille bourgeoise, pourra, comme Curt avec Ifemelu, ouvrir des portes à Carole du fait de *qui* il est, ce qui nuance la libération de Carole.

Si les hommes blancs représentent une étape vers l'intégration de femmes noires dans des sphères sociales élevées[1], Victoria, Ifemelu et Kiki sont chacune à leur manière victimes de cette organisation du pouvoir qui les contraint malgré elles à performer leur appartenance, en s'aliénant d'elles-mêmes.

La performance peut ainsi prendre des formes multiples : langage corporel, coiffures artificielles, mimétisme hérité de l'ère coloniale, grammaire déformée ou performance sexuelle. Toutefois, elle entraîne toujours une altérisation qui crée une division au sein de l'identité de personnages transculturels. Du fait de la présence permanente de cette altérité, les personnages qui se placent dans la performance en espérant y échapper s'inscrivent dans des relations de pouvoir dont certaines remontent à la période esclavagiste. L'écriture transculturelle permet par conséquent de mettre au jour le fait que l'altérité est une constante dans la définition du transculturalisme et que celui-ci n'est pas parvenu, jusqu'ici, à proposer des relations qui n'imposent pas une altérisation aux personnes racisées.

[1] Pour Victoria, il ne s'agit pas tant d'une sphère sociale élevée que d'une relation privilégiée avec un professeur, ce qui peut constituer en soi une forme de pouvoir parmi ses pair·e·s. Dans *Americanah*, la rencontre entre Ifemelu et le coach de tennis avec qui elle a une relation sexuelle tarifiée ne l'introduit pas non plus à d'autres milieux sociaux mais c'est la première fois qu'Ifemelu gagne de l'argent par elle-même (et, dans l'urgence où elle se trouve, c'est le seul moyen).

5.2 « On our own terms » : complexifier les stéréotypes ?

Dans son célèbre discours pour Ted Talk, « The Danger of a Single Story », en 2009, Chimamanda Ngozi Adichie mettait en garde contre « le danger de l'histoire unique », qui réduit une personne ou un peuple à un seul trait, une seule caractéristique, transformant ainsi la complexité de leur histoire en stéréotype. D'après l'écrivaine nigériane, les récits sont soumis à ce qu'elle nomme le principe de « nkali », substantif igbo signifiant « être plus grand qu'un autre », et qui met en lumière le lien entre histoires et pouvoir. Elle explique :

> It is impossible to talk about the single story without talking about power. There is a word in Igbo that I think about whenever I think about the power structures of the world, it is "nkali". […] Like our economic and political worlds, stories too are defined by the principle of nkali: how they are told, who tells them, when they're told, how many stories are told, are really dependent on power. Power is the ability to not just tell the story of another person, but to make it the definitive story of that person.[1]

Non seulement Adichie clarifie-t-elle le fonctionnement des stéréotypes, qui ignorent la complexité du réel et sont imposés par celles et ceux qui ont droit de parole, mais elle établit également un lien direct entre stéréotypes et pouvoir. Savoir qui raconte une histoire et quand permet de mettre en lumière des mécanismes de pouvoir qui ne sont pas sans impact sur les représentations de celles et ceux qui « sont raconté·e·s ». Comme l'écrit Jean-Louis Dufays dans une analyse des stéréotypes et de leurs effets sur la lecture, ceux-ci peuvent manifester trois valeurs : symbolique, indicielle et iconique. Parmi celles-ci, la valeur indicielle est « celle qu[e le stéréotype] dégage en tant qu'élément et révélateur d'une *autorité* éthique ou esthétique »[2]. Si les histoires sont sous-tendues par une logique de pouvoir, à plus forte raison les stéréotypes sont-ils le marqueur de ces relations de pouvoir, déployant une autorité au sein du discours.

En ce sens, le fait, pour des auteurs et autrices transculturel·le·s, de raconter leurs propres histoires revient à reprendre le pouvoir et ainsi démultiplier les histoires sur des personnes qui ont rarement leur place dans les récits dominants. Les romans du corpus présentent des propositions de récits autres, écrits depuis un point de vue autre. Dans un entretien avec la maison d'édition Penguin, Zadie Smith, si elle reconnaît que ses dialogues peuvent parfois manquer de crédibilité, exprime son agacement face aux commentaires sanctionnant les propos de ses personnages :

> You have to ready yourself for the postbag of outraged people telling you no one speaks like that. But I suppose I rebel against that a little; it irritates me when people write to me and

[1] Chimamanda Ngozi Adichie. « The Danger of a Single Story. » *Ted.com*. Juillet 2009. En ligne. Consulté le 15 avril 2021. 9'29.

[2] Jean-Louis Dufays. *Stéréotype et lecture.* Liège : Pierre Mardaga, 1994, p. 228.

> say, ‘A Black American woman would never say that.’ Really? How come? There must be one, somewhere, who just might. No one ever writes and says, ‘A white man would never say that,’ because white men can say anything they like […]. They apparently have the tongue of the world.[1]

De façon similaire, Lahiri confie dans un entretien au *New York Mag* : « ‘Is that all you’ve got in there ?’ I get asked the question all the time. […] It baffles me. Does John Updike get asked this question? Does Alice Munro? It’s the ethnic thing, that’s what it is. »[2] Ces affirmations catégoriques décrétant que tel personnage ne s’exprime pas de façon vraisemblable ou que certains sujets sont plus particulièrement « appropriés » en fonction de l’origine ethnique de l’écrivain·e, témoignent de l’assurance de celles et ceux qui jouissent de « la langue du monde », « the tongue of the world », et ont « le pouvoir de dire l’histoire d’une autre personne », pouvoir qui va de pair avec la possibilité d’altériser. Dans les romans du corpus, les histoires de personnages qui ont longtemps été considérés comme subalternes ou marginalisés sont non seulement racontées mais également enrichies, évacuant les stéréotypes ou plutôt, les complexifiant pour remettre en question les histoires uniques, trop simplificatrices. Pour autant, les romans du corpus ne sont pas exempts de stéréotypes, ce qui invite à s’interroger sur leur fonction. Comment comprendre la présence et l’usage des stéréotypes dans des romans qui ambitionnent précisément de subvertir et contrer les histoires uniques ?

Craig McGarty, Vincent Yzerbyt et Russel Spears, chercheurs en psychologie sociale, définissent les stéréotypes comme des « croyances normatives » qui, s’ils peuvent aider à la compréhension, conduisent également aux malentendus : « stereotypes have often been seen as rigid and distorted mental structures that lead people to make serious errors. »[3] Ils ajoutent : « a stereotype is a set of associated beliefs. That is, a stereotype can be thought of as a relatively enduring system of interrelated concepts that inform perceptions of members of certain groups. »[4] Dans ces propos définitoires se lit la puissance systémique des stéréotypes et leur force d’altérisation, qui entraînent erreurs et malentendus. Leur présence dans les romans de cette étude pose ainsi d’autant plus question : peut-on parler d’une approche des stéréotypes propre à l’écriture transculturelle ? Comment ceux-ci sont-ils employés dans les œuvres ?

---

[11] Anon. « *On Beauty* Reader’s Guide. » *Penguin Random House.com*. N.d. En ligne. Consulté le 15 avril 2021.

[2] Boris Kachka. « The Confidence Artist. » *nymag.com*. 27 mai 2008. En ligne. Consulté le 2 mai 2021.

[3] Craig McGarty, Vincent Yzerbyt et Russel Spears. « Social, Cultural and Cognitive Factors in Stereotype Formation. » *Stereotypes as Explanations: The Formation of Meaningful Beliefs about Social Groups*. Éds. Craig McGarty, Vincent Yzerbyt et Russel Spears. Cambridge : Cambridge University Press, 2002, p. 4.

[4] *Ibid*., p. 7.

L'analyse qui suit portera sur la manière dont les autrices mettent en lumière l'altérisation des personnages transculturels par les stéréotypes. Les autrices ne se contentent pas d'employer ces procédés altérisants, elles exécutent un projet plus vaste qui vise à diversifier les histoires uniques qu'ils véhiculent. Le traitement de certains personnages invite même à interroger la déconstruction des stéréotypes, notamment par le biais de la métatextualité.

a) Le stéréotype : au cœur de l'altérisation

Tracey L. Walters remarque dans « Still Mammies and Hos » : « The problem with stereotypes, both negative and positive, is that they create preconceptions about such groups of individuals that lead to generalizations and the failure to recognize individuality. »[1] Non seulement les stéréotypes véhiculent-ils des représentations uniques de groupes de personnes, mais ils sont également en eux-mêmes une force d'altérisation. Dans l'un de ses cours sous forme de vidéos YouTube portant sur le concept de « othering » ou altérisation en français, Masood Ashraf Rajad, professeur de littérature postcoloniale à University of North Texas, explique qu'au cœur du processus d'altérisation se trouve l'usage des stéréotypes. Historiquement, l'altérisation a permis aux colonisateurs et colonisatrices de « stabiliser » leur identité en définissant les natifs et natives en tant « qu'Autres », explique Rajad, avant d'ajouter que cela permet non seulement de contrôler « l'autre », mais aussi, dans un premier temps, de le·la constituer en tant que tel·le[2]. L'altérisation procède par « assignation d'attributs négatifs »[3] à des groupes de personnes, et le but est toujours « de réduire quelqu'un à une caricature ou un stéréotype »[4]. Les stéréotypes sont donc intrinsèquement liés à l'altérisation dans les rencontres transculturelles, et constituent un instrument de pouvoir auquel les autrices ont recours, sans toujours sembler les remettre en question.

Dans *On Beauty*, les immigrés haïtiens[5], périphériques par rapport à l'intrigue principale mais occupant le centre géographique de la ville, et qui ont aussi peu d'espace dans la narration que d'épaisseur en tant que personnages, constituent un ensemble particulièrement stéréotypé. Avec ce groupe de Haïtiens, qui pour la plupart restent anonymes, Zadie Smith présente des hommes privés d'individualité qui n'ont qu'un rôle symbolique. Ils sont le plus

[1] Tracey L. Walters. « Still Mammies and Hos. » *Op.cit*, p. 126.

[2] Masso Ashraf Raja. « What is Othering? Postcolonial Theory, Postcolonialism. » *Postcolonialism. YouTube.* 15 novembre 2019. En ligne. Consulté le 16 avril 2021.

[3] *Ibid*., 3'42. Nous traduisons.

[4] *Ibid*., 3'59. Nous traduisons.

[5] L'absence d'écriture inclusive pour parler d'eux est volontaire car dans le roman, il n'y a que des hommes.

souvent vus de loin, à travers les yeux de Levi ou de sa mère, Kiki, qui les décrit ainsi à Jerome, son autre fils : « '[Levi]'s got in with these *people* – it's fine, I've seen them around – it's a big group of Haitian and African boys, they sell things on the street – I guess they're traders.' » (*OB* 399-400). L'expression « these *people* », en italiques, et le terme « boys » alors qu'il s'agit d'adultes, tendent à montrer un désir de distanciation de Kiki vis-à-vis de ce groupe, alors même qu'au début du roman, l'opinion de l'un de ces vendeurs lui importait (« She found she wanted very much *to be right* […]. She must be very bored indeed to want to be right before this man. » [*OB* 49]). Kiki les réduit finalement à un groupe de jeunes gens désœuvrés, dont le combat politique semble lui échapper, ou ne pas l'intéresser. Quant à Jerome, qui surprend son frère en leur compagnie dans un restaurant fast-food, il les perçoit de façon tout aussi impersonnelle : « Tall, skinny black guys in baseball caps, evidently not Americans, also intent on their burgers. […] Jerome now learned the grunted names of seven inarticulate guys who seemed little interested in learning his. » (*OB* 402) Là encore, des éléments stéréotypés contribuent à les dépersonnaliser : les prénoms sont marmonnés dans un grognement (« grunted », « inarticulate »). Cette observation faite du point de vue de Jerome peut rappeler de manière voilée la description des Africains dans *Heart of Darkness* (1902), de Joseph Conrad : leurs échanges sont qualifiés de « violent babble of uncouth sounds »[1] et Marlow note qu'ils passent à côté de lui « with that complete, deathlike indifference of unhappy savages »[2]. Smith ne va évidemment pas aussi loin dans le stéréotype mais le grognement et le manque d'intérêt des Haïtiens envers le frère de leur ami rappellent l'origine discursive de ce processus colonial d'altérisation, qui réapparaît dans un roman transculturel et rend ainsi manifeste un tel procédé.

Regine Jackson, dans son article sur les personnages haïtiens, remarque que ceux-ci permettent de donner une idée de l'époque et du lieu où se déroule le roman : « [Haitian characters] help establish both the (historical) time and place (or context) of her novel. »[3], mais elle avance également qu'ils mettent en lumière les relations raciales dans le contexte d'une petite ville universitaire américaine : « As the story unfolds, it becomes clear that Haitians do more than give Smith's Wellington a distinct and recognizable identity. They tell the story of American race relations. »[4] Les Haïtien·ne·s sont partout dans le roman sans pourtant être très visibles. Le lecteur ou la lectrice sait que la femme de ménage des Belsey,

[1] Joseph Conrad. *Heart of Darkness*. 1902. New York : Norton & Cy, 1971, p. 19.
[2] *Ibid*., p. 16.
[3] Regine Jackson. « Imagining Boston: Haitians Immigrants and Place in Zadie Smith's *On Beauty*. » *Journal of American Study* 46.4 (2012) : 859.
[4] *Ibid*.

Monique, est haïtienne : « The new cleaner, Monique, was a squat Haitian woman » (*OB* 10), que le vendeur à qui Kiki achète une chevillière est haïtien (« '*Haiti*,' he said » [*OB* 49]) ; on peut imaginer que le chauffeur de taxi qui emmène Carlene et Kiki faire leurs courses de Noël est probablement haïtien, au vu de la faute de grammaire qu'il commet en oubliant l'auxiliaire « do » : « 'Where you want?' asked the cab driver » (*OB* 265), qui est similaire à celle de Monique : « 'I start in here?' asked Monique timidly » (*OB* 11). À l'université, ce sont encore des Haïtien·ne·s qui font le ménage. Ainsi, ils·elles apparaissent toujours dans des positions subalternes, au service de personnages plus aisés qui s'aperçoivent à peine de leur présence. Les réactions des personnages principaux face aux Haïtien·ne·s, qui tous, sauf Levi, font preuve d'indifférence à leur égard, permettent à Smith de signifier la complexité des relations raciales aux États-Unis, et l'omniprésence des phénomènes d'altérisation, y compris *entre* personnes racisées.

Par leur expérience radicalement autre de celle des personnages principaux et notamment des Belsey, les Haïtien·ne·s offrent un contrepoint qui donne à voir deux versions des mêmes lieux, comme l'université ou le hall qui accueille le traditionnel dîner de Noël. Howard Belsey doit s'y rendre accompagné de Victoria, et, à cause du retard de cette dernière, se retrouve seul dans l'entrée avec les serveurs et serveuses : « With everybody already seated, he was left with the waiting staff, so black in their white shirts, holding high those trays of Wellington shrimps […]. They were informal back here, laughing and whistling, speaking their boisterous Creole, touching each other. Nothing like the silent docile servers they became in the hall. » (*OB* 342) Dans ce moment et ce lieu intermédiaire, avant le début du dîner, Howard, physiquement à l'écart, a la possibilité d'apercevoir deux versions des serveurs et serveuses haïtien·ne·s qui mettent en lumière non seulement la performance à laquelle ils·elles se soumettent en présence de celles et ceux qu'ils·elles servent, mais aussi la puissance de leur altérisation. Loin des regards, ils·elles sont animé·e·s, comme en attestent les trois participes présents, « laughing and whistling, speaking », qui soulignent leurs expressions variées, et qui contrastent avec le visage « docile » et « silencieux » qu'ils·elles montrent dans la salle du dîner.

Les Haïtien·ne·s ne sont donc pas entièrement invisibles pour Howard qui les observe et se retrouve à proximité à plusieurs reprises, comme si la voix narrative voulait contraindre cet homme blanc et privilégié à prendre acte de leur présence. Un peu plus tard, Howard se trouve de nouveau isolé quand il retourne dans la pièce où s'affairent les serveurs et serveuses : « Howard felt his whiteness as they all pressed past him; he was like a tourist

making his way through a crowded Caribbean alleyway. » (*OB* 345-346) Alors même que Howard est sur son lieu de travail et participe au repas en tant qu'invité, c'est lui qui, dans une sorte de renversement, est altérisé. En rapprochant physiquement Howard du groupe de serveurs et serveuses, la voix narrative lui donne l'occasion de reconnaître leur présence, ce qu'il ne fait qu'au moment où, par la force des choses, il se sent altérisé. Dans la salle du dîner, en revanche, ils·elles lui apparaissent comme des serveurs et serveuses anonymes et indistinct·e·s, qui entrent parfaitement dans le rôle qui est le leur ce soir-là : « The wine waiters went around, bending delicately over the diners' left shoulders, and finishing each pour with an elegant twist of the bottle. » (*OB* 344) Cette performance des beaux gestes peut rappeler le garçon de café décrit par Jean-Paul Sartre dans *L'Être et le Néant* (1943), au « geste vif et appuyé, un peu trop précis […], portant son plateau avec une sorte de témérité de funambule »[1], qui n'est en réalité qu'« une "représentation" pour moi-même et pour les autres »[2]. Pour Sartre, le garçon de café fait preuve de mauvaise foi car son apparence ne correspond pas à son être, mais il préfère ignorer sa liberté fondamentale à être quelqu'un d'autre. Cette analyse porte sur la dimension philosophique et ontologique du garçon de café, mais cette impossibilité à *être* le garçon de café, qui est toujours *autre* et impose un comportement stéréotypé à qui veut malgré tout *paraître* garçon de café, fait écho à la détresse de Choo, l'un de ces Haïtien·ne·s employé·e·s par l'université ce soir-là. Il confie à Levi sa colère d'avoir été réduit à ce rôle humiliant alors que lui-même est professeur : « wear a monkey suit and look a monkey » (*OB* 361). Se souvenant qu'il a servi du vin à Montague Kipps, envers qui il nourrit un violent ressentiment, il reproduit le geste devant lui : « Here Choo lifted his hand and pretended to pour out a glass, with a crude servile look on his face. » (*OB* 362) Alors que le mouvement paraissait élaboré le soir du repas, la reproduction qu'en fait ici Choo montre à quel point, par le biais de l'adjectif « crude », il s'agissait d'un geste construit et stéréotypé, qui l'a altérisé. Si Howard s'est fait des Haïtien·ne·s une vision binaire, les construisant soit comme des personnes expansives et joyeuses, soit dociles, la voix narrative présente un autre aspect, loin des deux visions clichées de Howard, et met ainsi en évidence l'altérisation que les projections stéréotypées provoquent.

Dans sa colère, Choo est en effet tout à fait conscient du rôle stéréotypé qu'il a dû jouer. Il est non seulement altérisé par cette représentation qui lui est imposée, mais, subissant une forme de une double conscience, il *se voit* aussi altérisé, ce qui redouble l'altérisation dont il est victime. La voix narrative les présente, lui et ses pairs, comme un groupe de Haïtiens

[1] Jean-Paul Sartre. *L'Être et le Néant*. 1943. Paris : Gallimard, 1976, p. 95.
[2] *Ibid*.

(parfois même d'Africains, comme lorsque Kiki les croise en ville : « she was distracted by the noise and colour of a group of Africans » [*OB* 267]) sans subjectivité ni individualité, « one-dimensional [characters] who are never fully realized »[1], selon Regine Jackson : « The Haitian characters have little dialogue, no interior monologue to speak of, and none of the double consciousness the other black characters enjoy[2]. The gesture of representational inclusion seems to function simultaneously, as an act of containment. »[3] La présence de ces personnages dans *On Beauty*, toute stéréotypée soit-elle, permet à Zadie Smith d'accentuer la dimension transculturelle de son roman et de créer un effet de réel, autant que d'interroger les relations entre les personnes de couleur et ainsi de complexifier la question des relations raciales. Cependant, par le recours à des images figées, l'autrice révèle à quel point il est difficile pour de tels personnages d'obtenir un espace de représentation afin d'exister en dehors du stéréotype. Jean-Louis Dufays rend compte de plusieurs intentions qui pourraient expliquer le recours aux stéréotypes et note : « On peut donc énoncer un stéréotype […] pour tirer parti de sa valeur iconique, c'est-à-dire pour assumer son propos par-delà la conscience qu'on a de son usure »[4]. Il est peu probable que Zadie Smith ait écrit ces personnages sans avoir conscience de leur nature stéréotypée, par quoi on peut en conclure qu'elle cherche en effet à « tirer parti de leur valeur iconique » et ainsi à mettre en lumière à quel point les stéréotypes produisent de l'altérisation.

Dans des romans transculturels où la blanchité n'est pas au centre, les autrices du corpus retournent le regard d'un lectorat blanc et occidental en caricaturant des personnages blancs. Il convient tout d'abord de noter que ces derniers sont assez peu nombreux dans l'ensemble des romans du corpus. Dans *The Namesake*, les personnages blancs les plus développés sont Maxine, la première petite amie de Gogol, et ses parents, chez qui Gogol vit pour un temps, ainsi qu'un couple de Blancs, les Montgomery, qui apparaît brièvement au début du roman. Les Blanc·he·s sont complètement absent·e·s de *Brick Lane*. Dans *On Beauty*, les deux seuls personnages blancs sont Howard Belsey et Claire Malcom, la professeure de poésie avec qui il a une liaison et dans *NW*, il n'y a également que deux personnages blancs, Leah et sa mère. Dans *Americanah*, les personnages blancs sont beaucoup plus nombreux et un certain nombre, dont Curt, le petit ami d'Ifemelu, ou Kimberly et sa sœur, pour qui Ifemelu travaille, sont

[1] Jackson. « Imagining Boston. » *Op. cit.*, p. 871.

[2] Il convient toutefois de nuancer cette remarque car le témoignage de Choo montre que celui-ci souffre du rôle stéréotypé auquel il est réduit et se sait altérisé. Choo, comme Levi, comme Carl, a bien une double conscience de sa position d'homme noir dans la société américaine.

[3] *Ibid*.

[4] Dufays. *Stéréotype et lecture. Op. cit.*, p. 232.

assez développés. Enfin, dans *Girl, Woman, Other*, seule Penelope est blanche, parmi les douze femmes principales[1], tandis que Yazz a une amie blanche qui fait une rapide apparition. En tout et pour tout, le corpus comprend une douzaine de personnages blancs qui ont une identité propre et un nombre de pages significatif.

Ces personnages sont donc assez rares pour être remarqués, et l'analyse de leurs interventions révèle une tendance au stéréotype. Dans *On Beauty*, Claire, dont le prénom même dit la blanchité, n'apparaît en focalisation interne que sur quelques pages lors de l'épisode du Bus Stop, où la voix narrative dévoile derrière cette professeure populaire une femme vulnérable :

> Twice a week at six thirty Claire drove into Boston, to Dr Byford's house in Chapel Hill, and paid him eighty dollars an hour to help her seek out personal insight. […] So far this much was clear: Claire Malcom was addicted to self-sabotage. In a pattern so deeply embedded in her life that Byford suspected it of being rooted in her earliest babyhood, Claire compulsively sabotaged all possibilities of personal happiness. (*OB* 223)

Ce fil de pensée rassemble un certain nombre d'éléments clichés dans la représentation de ce personnage blanc : les rendez-vous hebdomadaires chez le thérapeute, la quête auto-centrée d'une compréhension de soi (« personal insight »), la référence, traditionnelle pour la psychanalyse, à la première enfance (« babyhood »), la tendance au sabotage… La suspicion du thérapeute, qui imagine que cette tendance à se gâcher la vie remonte à son plus jeune âge, peut sembler comique tant il est difficile, voire absurde, d'imaginer qu'un bébé puisse sombrer dans ce schéma. Un entretien avec Zadie Smith permet de prendre la mesure de la dimension comique de ce passage. En effet, dans une conversation entre Chimamanda Ngozi Adichie et elle, les deux écrivaines commentent la force de caractère des personnages féminins noirs de l'autrice nigériane, trait qui surprend souvent le lectorat : « I know many women like that. […] Very often, I hear from people "your female characters are so strong, how do you do that?" »[2], s'exclame Adichie en riant. Zadie Smith ajoute :

> I remember that somebody, once, very unwisely, gave my mother a copy of *Bridget Jones' Diary*, in the mid-nineties, a book I find very funny and sweet but for my mother, it might as well have been written in Swahili, in the way she comprehended it, the situation. Her question was: 'What is wrong with this woman, what is the issue exactly? I don't understand, what's the problem here?' So, for her it was a completely absurd thing, it didn't make any sense.[3]

[1] Les deux maris de Penelope sont également blancs et apparaissent brièvement.

[2] Chimamanda Ngozi Adichie et Zadie Smith. « Between the Lines: Chimamanda Ngozi Adichie with Zadie Smith. » *Schomburg Center*. 19 mars 2014. En ligne. Consulté le 17 avril 2021. 18'.

[3] *Ibid*., 18'20.

Les deux autrices soulèvent ici la question du rôle, souvent stéréotypé, des femmes blanches dans la fiction. Des romans comme *Bridget Jones' Diary* (1996) de Helen Fielding, *Chasing Harry Winston* (2008) de Lauren Weisberger ou *Eat, Pray, Love* (2006) d'Elizabeth Gilbert, sans même parler de la plupart des films romantiques conventionnels, ont pour ligne narrative principale de permettre à leur personnage, une jeune femme blanche, de trouver l'amour et, ce faisant, de parvenir à ce que Smith nomme, selon les mots de son personnage, Claire, « a place of personal joy » (*OB* 223)[1]. Dans *Americanah*, Kimberly, la première employeuse d'Ifemelu, ressemble quelque peu à Claire : très privilégiée socialement, Ifemelu sent toujours chez elle une fragilité qui a trait à sa relation avec son mari : « Don would come home […]. Kimberly, fluttery and ardent, would ask how his day was, scrambling to please, as though she could not quite believe that he had again come home to her. » (*A* 161)

Au contraire, le rôle type de certaines femmes noires, dans les romans, les films ou en général, est d'être forte, représentation qui s'est muée en stéréotype, celui de « the Strong Black Woman » auquel Kiki correspond en partie dans *On Beauty*. Le problème de la dépression est souvent considéré comme tabou chez les populations noires américaines et africaines, ce qu'Adichie mentionne dans *Americanah* lorsqu'Ifemelu sombre : « Depression was what happened to Americans, with their self-absolving need to turn everything into an illness. » (*A* 157) Lorsqu'Ifemelu aborde le sujet dans son blog, elle reçoit le témoignage d'une Congolaise qui refuse d'admettre son état : « And even though she checked 'yes' to all the symptoms on the card the doctor gave her, she refused to accept the diagnosis of panic attacks because panic attacks happened only to Americans. Nobody in Kinshasa had panic attacks. » (*A* 158) La dépression et toutes les formes de souffrances psychologiques sont perçues comme fondamentalement autres pour les personnes noires et dans les romans du corpus, le transculturalisme des personnages ne leur épargne pas ces croyances. Ce sont donc les personnages blancs qui souffrent de troubles psychologiques *et se font soigner*[2].

---

[1] *Bridget Jones' Diary* est une réécriture contemporaine de *Pride and Prejudice* (1813), de Jane Austen, mais la distance temporelle entre les deux romans modifie radicalement le caractère du personnage féminin principal. Si Elizabeth Bennet est courageuse, irrévérencieuse et forte, et défie les traditions de son époque, Bridget Jones apparaît plutôt comme une femme maladroite qui dépend du regard des hommes pour affirmer sa valeur.

[2] Le premier roman de Candice Carty-Williams, *Queenie* (2019), soulève cette question taboue. L'héroïne est une jeune journaliste noire qui enchaîne des rendez-vous galants désastreux après une rupture difficile et sombre progressivement dans une dépression, notamment après un épisode de harcèlement sexuel et un viol. Si le roman propose une réécriture de *Bridget Jones' Diary*, il dépasse le seul motif de la quête amoureuse car le véritable enjeu pour le personnage éponyme consiste non seulement à reconnaître qu'elle souffre de dépression et qu'elle a été violée, mais aussi à accepter de se faire soigner, ce que sa famille, d'origine jamaïcaine, n'est pas prête à entendre. Le roman ne s'achève pas sur l'optimisme d'une rencontre amoureuse qui offrirait à Queenie l'assurance qu'elle cherchait mais sur une scène de repas au restaurant en compagnie des personnes qui l'ont toujours soutenue, alors qu'elle sort enfin de la dépression.

Il n'est donc pas surprenant de voir apparaître, dans ces romans écrits par des femmes de couleur, des personnages féminins blancs qui correspondent au stéréotype de la femme en dépression qui « se cherche » et ne fait que peu de cas du mal qu'elle peut engendrer autour d'elle. Revenant sur son aventure avec Howard Belsey, qui manque de briser le mariage de celui-ci, Claire le caractérise comme *un* épisode « in a long line of acts of emotional cruelty she had felt impelled to inflict *upon herself*. » (*OB* 223, nous soulignons) Dans cette représentation stéréotypée, la voix narrative met en évidence une forme d'égoïsme de ce personnage, qui, dans la crise engendrée par sa relation extraconjugale, ne prend en considération que sa souffrance personnelle. Alors que les femmes blanches, dans les romans cités plus haut, sont souvent entourées d'un noyau d'ami·e·s loyaux et loyales, et que les héroïnes sont rarement présentées sous un angle négatif, l'écriture stéréotypée d'un personnage comme Claire change la perspective et peut tendre un miroir à un lectorat qui lui ressemblerait, et qui se verrait soudain perçu comme « autre » par rapport aux représentations auxquelles il est habitué.

Chimamanda Ngozi Adichie développe un autre aspect stéréotypé chez les personnages blancs, qui a trait à leurs convictions écologiques et sociales. Ifemelu s'étonne ainsi de ce qui passionne les ami·e·s de Blaine, dont certain·e·s sont blanc·he·s :

> Ifemelu mostly listened, saying little, looking at them in wonder: were they serious, these people who were so enraged about imported vegetables that ripened in trucks? They wanted to stop child labour in Africa. They would not buy clothes made by underpaid workers in Asia. They looked at the world with an impractical, luminous earnestness that moved her, but never convinced her. (*A* 314)

Les questions de justice sociale et environnementale soulevées ici par ces personnages sont fréquentes chez les classes moyennes et aisées, plus particulièrement chez les Blanc·he·s[1].

[1] Dans un article sur le mouvement végane aux États-Unis, Corey Lee Wrenn donne les chiffres suivants : « Comprising about 2% of the American population, vegans (those who eschew Nonhuman Animals products) tend to be middle-class, white, female-identified, educated, agnostic or atheist, and urban-dwelling. Numerous studies have indicated that vegans are predominantly liberal or left-leaning. » (Corey Ley Wrenn. « Trump Veganism, a Political Survey of American Vegans in the Era of Identity Politics. » *Societies* 7.32 (2017) : 1) La recherche de Wrenn portait sur la dimension intersectionelle du véganisme (« Are American vegans of the "Nonhuman first" persuasion, or are they committed to intersectional connexion? ») et parmi les trois cent soixante-quatre répondant·e·s s'identifiant comme véganes, les statistiques raciales se répartissaient comme suit : « Seventy-nine percent identified as white, while 6% identified as Asian, 5% identified as mixed, 5% identified as Latinx, 2,5% identified as Black and 1% identified as Latin American. » (*Ibid*, p. 7). Toutefois, il convient de noter que la sous-représentation démographique des personnes de couleur dans le mouvement végane peut aussi s'expliquer par la sur-représentation des Blanc·he·s dans ces milieux et/ou sur les réseaux sociaux, ainsi que le note encore Wrenn : « In America, intersectional welfare organizations […] aggravated communities of colour by portraying gentile white women as the epitome of social justice praxis. » (*Ibid*, p. 5) De même, Sunaura Taylor, une activiste végane handicapée moteur, soulève la responsabilité des médias qui représentent principalement des Blanc·he·s non-handicapé·e·s (« able-bodied ») dans les milieux véganes : « racism is largely still an underaddressed issue within animal-ethics conversations. Although, historically, middle- and upper-class women have made up the bulk of animal advocacy movement, it was not until the mid-1940s that they began to achieve positions of leadership. People of color have been even less likely to be included in these conversations, let alone be represented as leaders within mainstream animal advocacy movements. It unfortunately comes as no surprise that this legacy of patriarchy and racism still deeply affects conversations around animal ethics,

Pour Ifemelu, qui fait face au racisme et a dû apprendre à composer avec cette réalité, de telles considérations semblent déconnectées de son quotidien. L'incrédulité de la protagoniste pourrait même suggérer, chez les ami·e·s de Blaine, une tendance à la performance ; de la même manière que Zora, dans *On Beauty*, s'engage dans des débats animés pour le pur plaisir d'argumenter, la question d'Ifemelu, « were they serious…? », interroge la sincérité de la position politique de ces jeunes gens. La description de deux jeunes femmes blanches, vues par les yeux d'Ifemelu, souligne à la fois cette performance en même temps qu'elle tend vers le stéréotype :

> Maribelle and Joan giggled, smallish white women in dark-framed oversize glasses. They both wore short dresses, one in red polka-dot, the other lace-fringed, with the slightly faded, slightly ill-fitting look of vintage-shops finds. It was, in some ways, costumes. They ticked the boxes of a certain kind of enlightened, educated middle-classness, the love of dresses that were more interesting than pretty, the love of the eclectic, the love of what they were supposed to love. (*A* 334)

Tout dans leur apparence est aussi coordonné que cliché, depuis les grandes lunettes à montures épaisses aux robes dénichées dans des friperies, l'ensemble formant un « déguisement ». Les deux jeunes femmes ne sont pas remarquables pour leur individualité mais par leur manière de « cocher des cases » (« ticked the boxes ») et faire ce qui est attendu d'elles, la dimension palindromique de l'expression « the love of what they were supposed to love » soulignant un enfermement dans le stéréotype. L'écriture transculturelle, à travers le regard d'Ifemelu, décompose ainsi leur identité pour montrer à quel point elle est travaillée et, à force d'être travaillée, stéréotypée. À nouveau, le regard d'un lectorat qui se reconnaîtrait dans Maribelle et Joan est retourné, vu par un personnage noir qui limite leur identité à des traits caractéristiques et par là même, les altérise. Jean-Louis Dufays souligne la dimension abstraite et générale du stéréotype, « aux antipodes de la nuance et de la précision »[1]. C'est en effet une telle image qui est donnée de ces deux personnages qui ne font que cette brève apparition dans *Americanah*, le temps pour Adichie de donner une vision altérisée de personnes blanches.

Adichie dit souvent dans ses interviews que pour écrire, elle passe beaucoup de temps à observer les gens[2], et son personnage principal dans *Americanah* est doué du même talent d'observation silencieuse mais réfléchie, mettant au jour les tensions qui peuvent surgir lors

---

sustainability, and food justice. […] Repeatedly, those who are given space at conferences, publication opportunities, and media attention on these topics are white and male. » (Sunaura Taylor. « Vegans, Freaks and Animals: Toward a New Table Fellowship. » *American Quarterly* 65.3 (septembre 2013) : 759.)

[1] Dufays. *Stéréotype et lecture. Op. cit*., p. 55.

[2] « And I love observing people and tiny details about them. » (Eve Daniels. « A Q&A with Chimamanda Adichie. » *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Daria Tunca. Jackson : University Press of Mississippi, 2020, p. 5.)

de rencontres transculturelles. Peu de temps après son arrivée aux États-Unis, Ifemelu rejoint une association d'étudiant·e·s africain·e·s où, loin des regards des Blanc·he·s, ils·elles rient de leurs remarques caricaturales : « They mimicked what Americans told them: *You speak such good English. How bad is AIDS in your country? It's so sad that people live on less than a dollar a day.* » (*A* 139)[1] Les italiques censées reproduire ces voix autres révèlent en même temps le caractère stéréotypé de leurs propos. Si le stéréotype permet « de se placer sous l'autorité d'un discours déjà existant »[2], comme l'écrit Jean-Louis Dufays, les réflexions des personnages blancs, ici désincarnés dans des voix anonymes, mettent en valeur cette tendance au « prêt-à-penser », qui aide à « se représenter simplement une pensée complexe. »[3] Lors d'une soirée organisée par Kimberly, pour qui Ifemelu travaille en tant que baby-sitter, cette dernière écoute patiemment les invité·e·s :

> 'You're so beautiful', a man told her, smiling, his teeth jarringly white. 'African women are gorgeous, especially Ethiopians.'
>
> A couple spoke about their safari in Tanzania. "We had a wonderful tour guide and we're now paying for his first daughter's education." Two women spoke about their donations to a wonderful charity in Malawi that built wells, a wonderful orphanage in Botswana, a wonderful microfinance cooperative in Kenya. Ifemelu gazed at them. There was a certain luxury to charity that she could not identify with and did not have. […] She envied them this.
>
> […] Ifemelu wanted, suddenly and desperately, to be from the country of people who gave and not those who received […]. (*A* 169-170)[4]

Ces bribes de conversations semblent être provoquées par la seule présence d'Ifemelu et non par une réelle curiosité à son sujet, donc par une ouverture à son altérité. Elle n'y participe d'ailleurs pas, se contentant d'écouter tandis que les convives parlent entre eux·elles. Malgré la mention de pays spécifiques et non une simple référence au continent[5] se lisent des commentaires empressés de personnes qui veulent montrer qu'elles ne sont pas racistes, qu'elles sont même généreuses et empathiques et qu'elles sont au fait des défis en tous genres auxquels les populations africaines font face. Pourtant, leurs remarques sont particulièrement caricaturales. Tout d'abord, aucune ne mentionne le Nigéria, d'où Ifemelu est originaire, ce qui, malgré la diversité de pays cités, peut laisser supposer qu'aux yeux de ces Américain·e·s,

---

[1] Dans *The Namesake*, la focalisation interne porte, le temps de deux phrases, sur Judy, la voisine blanche des Ganguli, invitée à une fête bengalie : « Judi eyes the buffet, bites into something that turns out to be a shrimp cutlet. "I thought Indians were supposed to be vegetarian," she whispers to [her husband]. » (*TN* 39) Ce changement fugace de focalisation permet de mettre en évidence une pensée stéréotypée d'une Américaine qui n'a qu'une vision très réductrice des Indien·ne·s.

[2] Dufays. *Stéréotype et lecture*. *Op. cit.*, p. 53.

[3] *Ibid*., p. 55.

[4] Dans « The Thing Around Your Neck », Adichie écrit : « So when he asked you […] what African country you were from, you said Nigeria and expected him to say that he had donated money to fight AIDS in Botswana. » (Chimamanda Ngozi Adichie. *The Thing Around Your Neck*. Londres : Fourth Estate, 2009 p. 119)

[5] Dans son discours « The Danger of the Single Story », Adichie confie son agacement à entendre l'Afrique être considérée comme un pays et non un continent.

ils sont tous identiques et interchangeables. Le lectorat peut également reconnaître une allusion à une remarque d'Adichie, dans « The Danger of a Single Story » : « In the US, whenever Africa came up, people turned to me. Never mind that I knew nothing about places like Namibia. »[1] Ifemelu, comme Adichie, est par conséquent traitée comme l'experte sur toutes les questions africaines, du seul fait de son origine car les invité·e·s semblent supposer qu'Ifemelu est informée des situations sociales et politiques de chaque pays africain, mais ils·elles ne manifestent pas d'intérêt pour ce qu'elle pourrait avoir à dire et ne lui donnent donc pas la parole. La répétition de l'adjectif « wonderful » met en avant le malaise que leur générosité tente de masquer, de même que lorsqu'Ifemelu rencontre Kimberly, celle-ci qualifie toutes les femmes noires de « beautiful », jusqu'à ce qu'Ifemelu lui fasse remarquer qu'elle a le droit de simplement dire « noire » (« 'You know, you can just say 'black'. Not every black person is beautiful.'» [*A* 147]). L'adjectif « wonderful » a ici la même fonction, c'est-à-dire d'attirer l'attention sur une adhésion totale pour ne pas laisser supposer une quelconque forme de racisme. La sincérité du propos est remise en question tant la répétition du mot le vide de tout son sens et le recours systématique à des adjectifs laudatifs montre les limites des rencontres transculturelles, autant qu'il donne une vision stéréotypée des personnages qui les utilisent.

En effet, contrairement peut-être aux attentes de ses interlocuteurs et interlocutrices, Ifemelu ne réagit pas par la gratitude. Au contraire, la jeune femme prend conscience du luxe que représente le fait de pouvoir être charitable et voit chez ces personnes blanches, au lieu de leur engagement social, quelque chose qui se rapprocherait de la suffisance : « to be one of those who had and could therefore bask in the grace of having given, to be among those who could afford copious pity and empathy. » (*A* 170) Le regard porté par un personnage noir diffère sans doute de celui que porterait un personnage blanc dans un contexte similaire, et propose ainsi une perspective autre. La rencontre transculturelle racontée du point de vue du personnage de couleur montre une forme d'altérité dans le portrait stéréotypé de ces personnages blancs, riches, qui portent leur compassion comme un badge d'honneur.

Dans *Girl, Woman, Other*, Bernardine Evaristo décrit une scène similaire de retournement du regard d'un lectorat blanc, par le biais du personnage de Courtney qui fait une apparition fugace. Courtney vit dans la même résidence universitaire que Yazz et lorsqu'elle vient frapper à sa porte un soir pour se plaindre du bruit, Yazz lui fait remarquer que tout le monde fait la fête, « giving Courtney a look rich with subtext » (*GWO* 62),

[1] Adichie. « The Danger of a Single Story. » *Op. cit.* 5'14.

signifiant à la visiteuse que son intervention a des relents racistes. Nenet, l'une des amies de Yazz, propose à Courtney de se joindre à elles afin de dissoudre la tension :

> Courtney was soon swirling and floating with the rest of them, she liked this fa-la-la music and why hadn't she heard of it before?
> don't you think that's a bit offensive? Yazz asked
> why? I like it and belly dancing's fun, too
> it's not called belly dancing, Yazz replied, that's so Orientalist (*GWO* 63)

La « fa-la-la music » à laquelle Courtney fait référence en utilisant une expression censée reproduire des paroles arabes qu'elle ne comprend pas, correspond en réalité à des chansons de l'artiste égyptien Amr Diab. Dans cet échange, les deux jeunes femmes, la Blanche comme la Noire, trahissent une vision du monde réductive et stéréotypée : pour Courtney, une danse sur une musique arabe ne peut qu'être une danse du ventre ; pour Yazz, nommer cette danse ainsi ne peut qu'être le fruit d'une pensée orientaliste. Pourtant, lorsque Nenet entreprend de lui expliquer l'origine de cette danse est (« [it is] inspired by what's now called Raqs Sharqi »), il apparaît qu'elle n'est autre qu'une version contemporaine de la danse du ventre. Après l'interposition de Nenet, Courtney se remet à danser, « shrugging, doing a fancy spin and dancing as if she could divorce her hips from her waist, her waist from her chest, her arms from her torso and her hands from her arms / she was moving better than all of them » (*GWO* 63). La rapidité de l'enchaînement de ses mouvements est signifiée par les ellipses verbales et leur précision est détaillée grâce aux mentions de tous les membres du corps, dans une énumération qui défie la compréhension. La conclusion qui s'impose (Courtney est meilleure danseuse que Yazz et Nenet) retourne le cliché selon lequel les personnes de couleur et particulièrement les Noir·e·s « ont le rythme dans la peau » et savent danser. Evaristo joue ainsi sur les stéréotypes en nuançant la représentation de la jeune femme blanche.

Le lendemain, les jeunes femmes font plus amplement connaissance et Evaristo fait subir à son personnage blanc un traitement similaire à celui habituellement réservé aux personnes de couleur :

> Courtney told them she grew up on a wheat and barley farm in Suffolk, they joked it explained her farm girl looks
> sparking eyes, Nenet said
> translucent skin, Yazz said
> milkmaid breasts, Warris added (*GWO* 63)

La description physique s'appuie sur les stéréotypes des représentations de corps blancs et peut faire penser aux personnages tels qu'ils sont dépeints dans les livres pour enfants. Les caractéristiques physiques de Courtney ne sont pas insérées dans des phrases complexes mais

simplement mentionnées dans des phrases nominales qui mettent en avant un procédé d'altérisation : Courtney est littéralement réduite à trois éléments corporels. Là encore, l'écrivaine décrit un personnage blanc depuis un point de vue habituellement considéré comme « autre » par un lectorat blanc et ce décentrement, auquel s'ajoute le poids d'une représentation stéréotypée, souligne l'altérisation à l'œuvre dans ces visions réductrices, quoi que la dimension humoristique soit évidente.

Les stéréotypes sont donc employés par les autrices pour nuancer et complexifier les enjeux des rencontres transculturelles. Ils participent à une stratégie narrative qui vise à mettre au jour, de diverses manières, la façon dont l'altérisation naît. L'exemple des Haïtien·ne·s dans *On Beauty* souligne à quel point le recours aux stéréotypes rend l'altérisation évidente ; à l'inverse, le fait de stéréotyper celles et ceux qui, peu habitué·e·s à rencontrer l'altérité, ont une vision réductrice des personnes racialement autres, participe à un retournement du regard. Par ce biais, les autrices tendent un miroir à leur lectorat occidental et blanc en stéréotypant des personnages qui stéréotypent à leur tour des personnes de couleur : les procédés d'altérisation sont mis en abyme pour mieux en souligner les effets.

Toutefois, les autrices ne se contentent pas de reproduire les stéréotypes dans leurs œuvres. En invitant leur lectorat dans l'intimité de personnages stéréotypés, elles les complexifient.

b) Réécriture des stéréotypes : complexifier l'histoire unique ?

Après avoir énuméré un certain nombre de stéréotypes dont elle a été victime ou dont elle s'est rendue coupable, Chimamanda Ngozi Adichie, dans sa conférence « The Danger of a Single Story », déclare : « The single story creates stereotypes and the problem with stereotypes is not that they are untrue, it's that they are incomplete. They make one story become the only story. »[1] L'écrivaine invite à compléter l'histoire unique, dont les stéréotypes ne donnent qu'une version tronquée, et surtout à la rendre plus complexe. Par bien des aspects, c'est ce que les romans du corpus s'attachent à faire, quoi qu'il convienne de prendre en considération les cas où l'altérité des autrices elles-mêmes peut limiter les réécritures des stéréotypes.

Jean-Louis Dufays remarque que, dans le domaine artistique, le stéréotype est jugé négativement et témoigne d'une forme de paresse qui conduit à proposer une représentation pré-conçue ne remettant pas en cause le statu quo de la pensée. Les autrices du corpus les

[1] Adichie. « The Danger of a Single Story. » *Op. cit.*, 12'58.

utilisent pour manifester l'immobilité qu'ils provoquent mais ce n'est pas là le seul usage qu'elles en font. En tant que personnes transculturelles qui se sont vues stéréotypées et ont subi des formes d'altérisation, elles écrivent des œuvres qui tendent à bousculer ces représentations figées. Ainsi, les femmes immigrées sont souvent représentées de façon caricaturale dans certains ouvrages et les autrices du corpus s'attachent à en proposer des portraits qui introduisent davantage de nuance.

Dans une analyse sur la réception de *The Namesake* par des universitaires et des lecteurs et lectrices non spécialistes, Tamara Bhalla écrit à propos d'Ashima, la mère du personnage principal : « Ashima is read according to several clichés: the obedient daughter, the diligent wife, and the forbearing and sacrificing mother »[1]. Ashima est certes tout cela et en ce sens, elle apparaît très stéréotypée au début du roman. Elle ne cuisine que des plats indiens et lorsqu'un jour, à court de riz, elle en demande à sa voisine, elle est surprise par ce que celle-ci lui propose : « "Help yourself," Judy says, but the rice in Judy's canister is brown. To be polite, Ashima takes a cup but downstairs, she throws it away. » (*TN* 34) Le riz complet est tellement loin de ses habitudes qu'elle ne se sent pas capable de le cuisiner ; pour autant, sa politesse, sa timidité et son éducation l'empêchent de refuser. La mère de Gogol est constamment associée à la nourriture et présentée la plupart du temps dans la cuisine, occupée à préparer des repas élaborés. Au début du roman, elle cuisine pour son mari : « In the evenings, she cooks for him, hoping to please, with […] unrationed, remarkably unblemished sugar, flour, rice » (*TN* 10). Dans l'expression « hoping to please » se lit une volonté de bien faire, d'être une bonne épouse, ce que sa propre mère avait promis à Ashoke (« 'She is fond of cooking, and she can knit extremely well.' » [*TN* 7]). Plus tard, elle cuisine pour son fils, comme ici, en vue de ses quatorze ans : « As usual [Gogol's] mother cooks for days beforehand, cramming the refrigerator with stacks of foil-covered trays. » (*TN* 72) Chaque occasion est marquée par un fastueux repas et Ashima devient experte dans l'art de préparer seule des repas pour des dizaines de personnes : « Ashima Ganguli sits at her kitchen table, making mincemeat croquettes for a party she is throwing that evening. They are one of her specialties, something her guests have come to expect […]. Alone, she manages an assembly line of preparation. » (*TN* 274)

Au début de sa relation avec Maxine, une Américaine, Gogol évoque sa famille, dont la description surprend sa petite amie :

[1] Tamara Bhalla. « Being (and Feeling) Gogol: Reading and Recognition in Jhumpa Lahiri's *The Namesake*. » *MELUS* 37.1 (2012) : 120.

> She is surprised to hear certain things about his life: that all his parents' friends are Bengali, that they had had an arranged marriage, that his mother cooks Indian food every day, that she wears saris and a bindi. "Really?" she says, not fully believing him. "But you're so different. I would never have thought that." (*TN* 138)

Ashima est très différente de ce que Maxine connaît et elle représente pour la jeune femme une forme d'altérité étonnante. La présentation qu'en fait Gogol met en évidence son altérité en contexte occidental : les ami·e·s bengali·e·s, la nourriture indienne, les saris et le bindi qui composent une tenue indienne traditionnelle… Les nombreuses références à la culture de ses parents, qu'il ne partage que partiellement (« But you're so different »), renvoient à des personnes qui ne semblent pas avoir adopté des modes de vie transculturels et qui, par leur aspect traditionnel, paraissent stéréotypées. Quelques mois plus tard, Gogol présente Maxine à sa famille, et pour l'accueillir, Ashima n'a pas dérogé à ses habitudes :

> the lunch is set out, too rich for the weather. Along with the samosas, there are breaded chicken cutlets, chickpeas with tamarind sauce, lamb byriani, chutney made with tomatoes from the garden. It is a meal he knows it has taken his mother over a day to prepare, and yet the amount of effort embarrasses him. (*TN* 148)

Là encore, Ashima apparaît comme la mère dévouée qui s'est donné du mal pour recevoir la petite amie de son fils, mais sans dévier de ce qui lui est familier, quitte à ce que le repas ne soit pas adapté (« too rich for the weather »). La longue liste de mets signale cette altérité par la présence de mots d'origine étrangère (« samosas », « tamarind », « byriani », « chutney »). S'il doit y avoir une rencontre entre les Ganguli et Maxine, il semble que ce soit à Maxine de s'ouvrir à leur altérité.

Toutefois, si Ashima paraît stéréotypée, cela peut être dû au contexte dans lequel elle est dépeinte. Jean-Louis Dufays remarque en effet que les dictionnaires accordent au stéréotype deux définitions qui relèvent de l'axiologie :

> d'une part, […] il est défini comme « banal » (au sens péjoratif) et « usé », c'est-à-dire dénué d'effet esthétique ; d'autre part, du point de vue de l'idée qu'il véhicule, il est défini comme « reçu », c'est-à-dire dénué de pertinence, exprimant moins la vérité qu'une habitude de langage.[1]

Ces définitions sont problématiques car, selon Dufays, « définir le stéréotype par la *valeur* qu'on lui confère, c'est faire de lui un phénomène relatif, dont l'identification dépend du contexte et du sens critique du récepteur. »[2] En effet, avec ses saris, ses ami·e·s bengali·e·s et ses plats indiens, Ashima ne serait pas stéréotypée si elle vivait en Inde. Elle n'apparaît comme un stéréotype que dans la mesure où elle est représentée hors de son pays d'origine,

[1] Dufays. *Stéréotype et lecture*. *Op. cit.* p. 56.
[2] *Ibid.*

c'est-à-dire, parce que son altérité culturelle est visible. Ces nuances amènent ainsi à prendre conscience de la relativité des stéréotypes.

Jhumpa Lahiri, par le biais de la focalisation interne, complexifie progressivement la représentation réductrice d'Ashima en invitant le lecteur ou la lectrice dans son intimité et en mettant au jour certains aspects qui l'éloignent du stéréotype. En effet, lorsqu'Ashoke s'absente régulièrement pour des raisons professionnelles, un changement s'opère en Ashima qui doit alors gagner en autonomie et donc s'éloigner du stéréotype de la femme dépendante de son mari. Le jour où elle apprend le décès brutal de son époux, elle est occupée dans sa cuisine, non pas à préparer un repas indien comme à l'accoutumée, mais à écrire des cartes de Noël, fête qu'elle ne célèbre pourtant pas. Cette activité est d'autant plus novatrice que cette année-là, Ashima a fabriqué les cartes elles-mêmes, « an idea she picked up from a book in the crafts section of the library. […] This year's card is a drawing she has done herself, of an elephant decked with red and green jewels, glued onto silver paper. The elephant is a replica of a drawing her father had done for Gogol twenty-seven years ago » (*TN* 160). Alors qu'Ashima ne célébrait Noël que pour répondre au désir de ses enfants, elle prend plaisir à préparer ces cartes de vœux qui s'avèrent pleinement transculturelles : si l'éléphant est un symbole traditionnellement associé à l'Inde, Ashima le sort de ce contexte et par les couleurs qu'elle utilise (« red and green », « silver »), crée un motif de Noël original par son altérité. À travers cet exemple, Lahiri présente une version plus complexe de son personnage qui ne se laisse plus réduire au stéréotype. De même, bien des années plus tard, après la séparation de Gogol et Moushumi, la focalisation interne permet de révéler l'opinion d'Ashima à ce sujet : « But fortunately they have not considered it their duty to stay married, as the Bengalis of Ashoke and Ashima's generation do. They are not willing to accept, to adjust, to settle for something less than their ideal of happiness. That pressure has given way, in the case of the subsequent generation, to American common sense. » (*TN* 276) Le mariage étant reconnu comme un sacrement et non un contrat civil dans la religion hindoue, le taux de divorce en Inde est très faible et la question est presque taboue. Pourtant, Ashima est soulagée (« fortunately ») que son fils n'ait pas, comme elle, considéré son mariage comme un devoir et elle en vient à apprécier le bon sens américain (« American common sense »). La différence entre son fils et elle s'explique autant par l'écart générationnel que par l'influence de la culture américaine où le divorce est très commun. Le fait qu'Ashima, qui est restée très traditionnelle, accepte et est même heureuse de la décision de son fils, témoigne discrètement de son évolution vers une forme de transculturalisme. Par cette remarque, Lahiri permet à son personnage de dévier du stéréotype de la femme hindoue traditionnelle et de lui donner plus

de complexité et de finesse grâce à sa dimension transculturelle. Paradoxalement ici, c'est son transculturalisme qui réduit son altérité vis-à-vis des Américain·e·s, car elle se rapproche ainsi de la culture occidentale.

Dans son article sur *The Namesake*, Tamara Bhalla interroge des lecteurs et lectrices non spécialistes, membres d'un club de lecture dédié aux personnes originaires du sous-continent indien[1], et s'enquiert notamment de la manière dont ils·elles perçoivent Ashima et elle conclut :

> At the most basic level, NetSAP readers describe a sense of empathy with Ashima's representation, explaining either that they learned about their mother's difficult experiences of immigration by reading the novel or that they were touched by their own mothers' empathy for Ashima's character. […] For Pooja the novel presents opportunities for both first- and second-generation readers to assess their experiences and examine them side-by-side. During an interview with book club participant Raj, I asked if he felt that there were troubling gender stereotypes in the novel. He replied that his mother's recognition of Ashima's experiences recalibrates the stereotypes: "In terms of stereotypes in *The Namesake*… you could say Gogol's parents are stereotypical, but my mom said it's just like her life, so I don't know what to tell you" (Raj). Raj values the novel for giving voice to his mother's experience of immigration and offering a context for his own experiences. By allowing these NetSAP readers to recognize their parents' unwritten immigration experiences, the novel offers an example of how lay readerly desire can recast gendered clichés.[2]

Les entretiens avec ces lecteurs et lectrices non spécialistes révèlent d'une part que ces dernier·e·s ont une lecture moins binaire que les universitaires, comme Bhalla le remarque à plusieurs reprises, et qu'ils·elles ne considèrent pas les stéréotypes comme des défauts dans la mesure où ils génèrent un sentiment d'empathie. Les réponses soulignent également que ce qui apparaît comme un stéréotype pour un lectorat occidental et/ou universitaire peut constituer un espace de représentation pour des personnages minorisés. L'usage des stéréotypes permet donc à la fois de complexifier les histoires uniques et d'en souligner les limites en mettant en évidence la relativité de la notion d'altérité.

Lors de la publication de *Brick Lane*, Monica Ali a été accusée de perpétuer des stéréotypes de la communauté bangladaise, raison pour laquelle la sortie de son livre puis son adaptation au cinéma ont provoqué une certaine agitation. Jane Hiddleston remarque les divergences d'opinions sur le roman :

> While some readers congratulated Ali for pulling back the curtains of the residences of Tower Hamlets and depicting the injustices and dissatisfactions suffered by their inhabitants,

[1] Bhalla précise que le club de lecture est une antenne régionale d'un réseau intitulé « Network for South Asian Professionals (NetSAP) », située à Washington, DC.

[2] Bhalla. « Being (and Feeling) Gogol. » *Op. cit.*, p. 121.

> others were shocked by her boldness and offended by what they considered to be a gross misrepresentation of Bengali culture in London.[1]

Notant que le battage médiatique autour de *Brick Lane* a pu rappeler à certain·e·s le scandale, aux conséquences dramatiques, qui a accompagné la sortie de *The Satanic Verses* (1988) de Salman Rushdie, Michael Perfect remarque néanmoins que dans le cas de Monica Ali, il est plus difficile de réduire le débat à une simple binarité opposant les sensibilités religieuses à la liberté d'expression. Il précise :

> Rather, Ali has been accused of propagating stereotypes about Bangladeshi communities in both London and Bangladesh and, in response, has vociferously denounced the 'burden of representation' that she feels has been thrust upon her novel, stressing that it is the story of a particular family rather than a portrayal of a whole ethnic or cultural group.[2]

Si la littérature universitaire s'est gardée d'entrer dans ce débat, ainsi que le souligne Perfect, il semblerait qu'Ali ait échoué à susciter la sympathie des personnes de la même culture, comme Jhumpa Lahiri a pu le faire. Toutefois, Perfect remarque que la recherche sur le roman d'Ali a mis en évidence une manière particulière de recourir aux stéréotypes : « [literary critics] who champion [the novel] have not sought to deny that it employs stereotypes but rather to emphasize its sense of knowing irony in doing so. »[3]

En effet, l'incipit de *Brick Lane*, qui relate la naissance de Nazneen au Bangladesh, ne fait pas l'économie d'images toutes faites et présente un tableau pittoresque, la voix narrative décrivant un environnement épargné par la modernité. La mère de Nazneen et la sage-femme sont comparées à des fruits « exotiques »[4] : « For seven months she had been ripening, like a mango on a tree. » (*BL* 11) ; « [she] was more desiccated than an old coconut » (*BL* 12). Jane Hiddleston souligne l'ambiguité de l'usage de ces stéréotypes : « Ali already starts to plant images stemming from manufactured expectations regarding Bengali culture and thought. […] Most importantly, however, what is compelling about the passage is that […] Ali is precisely drawing attention to Western assumptions and stereotypes »[5]. Sur le seuil d'un roman intitulé du nom d'un quartier londonien, foyer d'immigration, les stéréotypes mentionnés invitent à s'interroger sur les modalités de l'écriture transculturelle. Comment comprendre l'emploi des stéréotypes et quels effets produisent-ils ? Quelle forme d'altérité

---

[1] Jane Hiddleston. « Shapes and Shadows: (Un)veiling the Immigrant in Monica Ali's *Brick Lane*. » *The Journal of Commonwealth Literature* 40.1 (2005) : 57.

[2] Michael Perfect. « The Multicultural Bildungsroman: Stereotypes in Monica Ali's *Brick Lane*. » *The Journal of Commonwealth Literature* 43.3 (2008) : 110.

[3] *Ibid*.

[4] Il convient de noter que les fruits dit « exotiques » ne le sont que pour l'Occident. Dans les pays du Sud, d'où ils proviennent généralement, ils sont tout ce qu'il y a de plus fréquent. L'usage de cet adjectif est en lui-même une forme d'orientalisme.

[5] Jane Hiddleston. « Shapes and Shadows. » *Op.cit.*, p. 61-62.

est-elle présentée au lectorat dans cet incipit ? Est-ce celle d'une culture bangladaise, éloignée dans le temps (le roman commence en 1967 et la date figure sur la première page) et l'espace (*Brick Lane* est publié au Royaume-Uni) ? Ou est-ce précisément celle du stéréotype, qui redouble l'altérité de la culture étrangère ?

Malgré les expressions clichées présentes dans l'incipit où se devine une forme d'humour, Monica Ali accomplit un travail de déconstruction du stéréotype, principalement à travers le personnage de Nazneen. La voix narrative fait en effet connaître à Nazneen et au lectorat la façon dont elle est perçue par son époux et, bien plus tard, par son amant, Karim. Pour Chanu, elle est « 'An unspoilt girl. From the village.' » (*BL* 22) et pour Karim, elle représente un idéal féminin : « '*You* are the real thing' » (*BL* 385). Comme le remarque Nick Bentley, « this categorizarion serves, in Edward Said's formulation, to reorientalize her in terms of both gender and spatiocultural identity and to configure her as an object to attain »[1]. Les deux remarques des personnages, l'une au début du roman et l'autre à la fin, témoignent de l'aveuglement des deux hommes sur Nazneen, qui, si elle était effectivement une jeune femme du village au début, a évolué vers une identité plus complexe et subtilement transculturelle. Pour Chanu comme pour Karim, tous deux en quête d'une forme d'authenticité culturelle, l'altérité que représente le transculturalisme de Nazneen est impossible à intégrer dans l'image qu'ils se font d'elle et chacun préfère entretenir l'illusion d'un stéréotype qu'elle n'est pas, ou plus.

Jeune femme timide, Nazneen est, comme Ashima dans *The Namesake*, une épouse dévouée qui sert son mari et s'occupe du foyer : « Life made its pattern around and beneath and through her. Nazneen cleaned and cooked and washed. She made breakfast for Chanu and looked on as he ate » (*BL* 40-41). La succession de prépositions (« around and beneath and through ») insiste sur la manière dont Nazneen est définie par la domesticité (« made its pattern »), qui s'empare d'elle de toutes parts alors que Chanu représente son nouveau centre de gravité. Lorsqu'ils sortent en public, Nazneen adopte également une attitude modeste et typique, tandis que son époux, comme le souligne Bentley, « takes patriarchal ownership of his son »[2] : « Chanu would push the pram and she would walk a step behind. » (*BL* 90), « Nazneen walked a step behind her husband down Brick Lane. » (*BL* 252) Pendant longtemps Nazneen, à l'instar d'Ashima, est définie par la cuisine, sa principale occupation :

[1] Nick Bentley. « 'Why Should You Go Out?': Encountering the City in Monica Ali's *Brick Lane*. » *Twenty-First-Century British Fiction and the City*. Éd. Magali Cornier Michael. Londres : Palgrave Macmillan, 2018, p. 25.

[2] *Ibid.*, p. 23.

« The lamb curry was prepared. She had made it last night with tomatoes and new potatoes. […] There was still the dal to make, and the vegetable dishes, the spices to grind, the rice to wash, and the sauce to prepare for the fish that Chanu would bring this evening. » (*BL* 19) Cette préparation d'un dîner sophistiqué, en prévision de la réception d'un invité, rappelle les repas élaborés par Ashima lorsqu'elle reçoit. Si, contrairement à Lahiri, Ali emploie moins de mots d'origine étrangère, elle détaille avec précision chaque étape du repas pour en souligner la minutie, incluant des étapes traditionnelles que l'on retrouve rarement dans la cuisine occidentale : « the spice to grind, the rice to wash »[1]. En localisant l'action en grande partie à l'intérieur de l'appartement et en définissant Nazneen par la domesticité, Monica Ali propose une représentation apparemment stéréotypée de son personnage principal.

Toutefois, à l'inverse du personnage de Jhumpa Lahiri, des fissures apparaissent très tôt dans l'apparence lisse de Nazneen : « Regular prayer, regular housework, regular visits with Razia. She told her mind to be still. She told her heart, do not beat with fear, do not beat with desire. » (*BL* 51) Pour contenir la frustration et le désir qui l'envahissent, Nazneen remplace une habitude par une autre, comme le suggèrent les répétitions successives (« regular », « she told », « do not beat »), dans l'espoir de se concentrer sur la routine tranquillisante du quotidien. Si Ashima semble satisfaite, pendant un temps, de sa vie simple et ordonnée, Nazneen aspire à autre chose, qu'elle ne parvient pas encore à nommer. Rapidement, inquiète pour sa sœur restée au Bangladesh et frustrée face à l'inaction de son mari, elle se rebelle par de petits gestes du quotidien :

> But it was her heart that was ablaze, with mutiny.
>
> Nazneen dropped the promotion from her prayers. The next day she chopped two fiery red chillies and placed them, like hand grenades, in Chanu's sandwich. Unwashed socks were paired and put back in his drawer. The razor slipped when she cut his corns. His files got mixed up when she tidied. All her chores, peasants in his princely kingdom, rebelled in turn. Small insurrections, designed to destroy the state from within. (*BL* 63)

Le mot « mutiny » est mis en valeur par le blanc typographique et le paragraphe qui s'ensuit est lui aussi isolé sur la page, comme pour donner de l'espace à la rébellion de Nazneen. Sa contestation silencieuse prend des formes diverses qui soulignent à la fois le petit pouvoir qui est le sien dans la maison et l'étendue de son agentivité : du domaine spirituel (« prayers ») à la cuisine (« two fiery red chillies […] in Chanu's sandwich »), en passant par le linge (« unwashed socks »), l'administratif (« his files got mixed up »), ou son intention de blesser

[1] Dans *Girl, Woman, Other*, Bummi, évoquant les habitudes culinaires des populations immigrées, décrète : « we refuse to pay ridiculous amounts for spices simply because they are in pretty little glass jars with 'scattering of cardamom pods' or 'fine strands of safron' on the label » (*GWO* 157). Elle fait ici allusion à ce qui lui semble être une escroquerie commerciale (« ridiculous amounts ») dissimulée derrière un langage élaboré (« scattering », « fine strand »).

Chanu lorsqu'elle lui ôte la corne des pieds (« the razor slipped »), chacune de ses tâches devient l'occasion de manifester son désarroi, sa colère et son insubordination. Entre le visage docile et aimable qu'elle présente à son mari et ses rébellions silencieuses se dessine la déviance vis-à-vis du stéréotype. Rapidement dans la narration, la voix narrative met en lumière le fait que Nazneen est bien plus complexe que son allure traditionnelle et stéréotypée ne semble laisser présager, ce qui montre à quel point l'écriture transculturelle diversifie « l'histoire unique » en s'éloignant d'une représentation simplifiée et figée qui accentue l'impression d'altérité.

C'est également dans sa cuisine que Nazneen a une révélation qui marque un tournant dans son attitude passéiste face à la vie, et que, loin de l'image de la jeune femme stéréotypée et soumise à son destin qu'elle projette, elle décide de devenir maîtresse de sa vie :

> In her frustration, she forgot she was in the middle of chopping chillies and rubbed her eye. Immediately a sensational pain exploded her eyeball. It was enough to make her cry out. […] To the curative powers of cold running water, the chilli-burn was immune. […]
> She focused on the pain, rising up to meet it head on, boring into it, challenging it to do its worst. The burn was fierce and it unleashed with her an equal ferocity, Suddenly, her entire being was lit up with anger. *I will decide what to do. I will say what happens to me. I will be the one.* A charge ran through her body and she cried out again, this time out of sheer exhilaration. (*BL* 405)

Un incident aussi mineur qu'une brûlure due à un piment (toute douloureuse fût-elle) entraîne un changement profond et radical dans le caractère de Nazneen, qui semble être signifié dès l'apparition de la douleur, « exploded ». Parce que ce sont ses yeux qui sont touchés, cet épisode entraîne une révolution dans sa façon de *voir* la vie, l'homophonie entre le substantif « eye » et le pronom « I » suggérant ce glissement : « *I will decide* », « *I will say* », « *I will be* ». À ce moment, Nazneen, n'a plus rien de la femme silencieuse et stéréotypée, ce que ses deux cris successifs illustrent : l'un est subi (« to make her cry out ») mais l'autre est volontaire (« out of sheer exhilaration »), manifestation certaine de son agentivité, qui, pour autant, n'est pas entièrement nouvelle. Si l'épisode des piments permet à Nazneen de véritablement décider de sa vie, sa fuite paniquée dans Londres lorsqu'elle reçoit une mauvaise nouvelle de sa sœur, au début du roman, portait déjà le germe d'un caractère plus complexe que les stéréotypes ne le laissent penser. Enfin, Monica Ali transforme son personnage grâce à la liaison extra-conjugale qu'elle entretient avec Karim, un jeune Britannique d'origine bangladaise plus jeune qu'elle. Comme avec Chanu, Nazneen adopte la même attitude modeste et timide en public, d'autant plus nécessaire qu'il importe de garder cette relation secrète, mais celle-ci lui permet de clarifier ses désirs, décider de son avenir, et, selon Nick Bentley, de retrouver son agentivité : « The affair […] represents the first step

Nazneen takes torward a process by which she decolonizes her body from the control placed over it by patriarchal forces. »[1] Ainsi, bien qu'elle culpabilise de cette tromperie, Nazneen parvient à s'émanciper grâce à elle, et à la fin du roman, elle refuse les deux hommes qui, malgré les années, ont élaboré et conservé une vision d'elle stéréotypée : elle refuse de suivre Chanu au Bangladesh et elle décline la proposition de mariage de Karim. Contre toute attente, la fin du roman la présente vivant seule avec ses deux filles, indépendante financièrement, sans homme à ses côtés, le tout par choix.

Monica Ali, de manière furtive mais éloquente, joue également sur un retournement du regard en stéréotypant celles et ceux qui, d'ordinaire, participent au « processus de clichage »[2] des « minorités », à savoir, les journalistes. Dans l'un de ses entretiens, Chimamanda Ngozi Adichie constate à propos du journalisme :

> Journalism is a sacred and beautiful art when done well. But there is a lot about contemporary journalism that is disturbing. Sometimes journalists will goad you in the name of interviewing. And many of them implicitly believe that good news is not interesting. Scepticism is essential, but there is a kind of cynicism in some contemporary journalism that is stomach-churning.[3]

L'épisode que relate Monica Ali dans les dernières pages de *Brick Lane* semble confirmer ces propos. Peu après les émeutes qui ont agité le quartier, des politicien·ne·s et des journalistes se rendent sur place et ces dernier·e·s cherchent avant tout le sensationnalisme. Ils·elles semblent déçu·e·s des réponses de Nazneen qui n'a que deux enfants et leur dit ne pas particulièrement souffrir de la décrépitude de l'immeuble. Ses réponses ne permettent pas aux journalistes d'altériser et de figer Nazneen dans le stéréotype de l'immigrée, mère de famille nombreuse, se plaignant du pays d'accueil :

> The councillor looked disappointed. He went away.
> Television crews came in the afternoon. There was nothing to film, so they filmed each other. They returned after dark and filmed the boys riding around in cars. They found the disused flats where the addicts gathered to socialize with their addictions, and filmed the grotty mattresses and the bits of silver foil. It was a sensation. It was on the local news.
> […] In the meantime, reporters equipped with notebooks and tape recorders roamed the estate looking for gang members. (*BL* 485)

La voix narrative souligne ici à quel point l'attente des journalistes est frustrée. Le calme du quartier dans la journée ne correspond pas à l'histoire qu'ils·elles veulent raconter, illustrant le constat d'Adichie selon lequel les bonnes nouvelles ne les intéressent pas. Ne trouvant pas ce qu'ils·elles cherchent, ils·elles remplacent l'enquête par un acte purement performatif

[1] Bentley. « 'Why Should You Go Out? » *Op. cit.*, p. 27.

[2] Dufays. *Stéréotype et lecture*. *Op. cit.*, p. 58.

[3] Mazi Nwonzu, « Exclusive Interview: Chimamanda Ngozi Adichie. » 2015. *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Daria Tunca. Jackson : University Press of Mississippi, 2020, p. 136.

(« they filmed each other ») afin de créer l'illusion d'un événement. Ali suggère implicitement le caractère pernicieux des journalistes qui, pour trouver de quoi faire les gros titres, reviennent de nuit et filment des bribes (« disused flats », « grotty mattresses », « bits of silver foil ») permettant, par leur portée symbolique et le travail de suggestion, de « faire sensation ». En insérant cet épisode dans la narration, Ali montre l'envers du décor : alors que les représentations les plus fréquentes des quartiers peuplés d'immigré·e·s sont celles véhiculées par les médias, l'écrivaine inverse le rapport de force. Le roman a permis au lectorat de découvrir Brick Lane de l'intérieur et dans les dernières pages, il dévoile les procédés des journalistes qui cherchent avant tout à choquer[1]. Le roman complexifie l'histoire unique racontée par les médias et tout·e lecteur ou lectrice qui a su voir la complexité des personnages de *Brick Lane* sait que le récit des journalistes est biaisé, fondé sur des stéréotypes et une altérisation systématique de « l'autre » qui remet en question la possibilité d'une rencontre transculturelle.

Néanmoins, il convient de nuancer le succès de ces procédés littéraires en portant notre attention sur des cas de personnages qui restent stéréotypés malgré la volonté de complexification des autrices. Dans un entretien, Susan Vanzanten demande à Chimamanda Adichie de quelles manières le genre affecte les questions d'identité et l'écrivaine fournit la réponse suivante : « I'm primarily interested in exploring women's experiences, I think because that's what I know. […] I suppose identity is central to one's work in how it shifts depending on where one is. »[2] Ces propos attestent de l'importance du positionnement de l'écrivain·e : on écrit d'où et avec qui l'on est, en fonction de ce que l'on connaît. Les stéréotypes de certains personnages du corpus pourraient même permettre d'avancer qu'il est une altérité difficile à surmonter, qui est l'altérité du genre, c'est-à-dire la façon dont les autrices dressent le portrait de personnages masculins. En effet, ces derniers, des plus développés aux plus périphériques, semblent souvent correspondre à des « types ». Dans *Brick Lane*, le mari de Razia, amie de Nazneen, répond au cliché du mari violent (« Razi's husband appeared to Nazneen to be perpetually angry. […] H]e had a thunder in his brows and

[1] Ce procédé rappelle celui de Chinua Achebe qui, dans les dernières lignes de *Things Fall Apart*, évoque le livre que le Commissaire de District prévoit d'écrire, dans lequel il imagine inclure un paragraphe sur l'histoire d'Okonkwo, « this man who had killed a messenger and hanged himself ». Cette perspective d'un homme blanc et extérieur au roman qui s'achève limite Okonkwo à une vision extrêmement simple et simpliste. Cependant, le livre que le lecteur ou la lectrice tient entre ses mains est bien celui d'Achebe et non celui de ce commissaire, et en réduisant la présence de ce colonisateur à ce seul paragraphe alors que le roman porte sur l'histoire d'Okonkwo, Achebe retourne le regard du lectorat occidental, subvertit l'histoire unique, déconstruit les stéréotypes et met en lumière la façon dont l'histoire officielle, qui s'appuie sur des procédés d'altérisation, est écrite au mépris d'une compréhension nuancée des rencontres transculturelles. (Chinua Achebe. *Things Fall Apart*. 1958. Harlow : Heinemann Educational, 1971, p. 183)

[2] Susan Vanzanten. « A Conversation with Chimamanda Ngozi Adichie. » 2010. *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. *Op. cit.*, p. 82.

his mouth had a muderous set. » [*BL* 73]) ; sa mort brutale (et presque comique tant elle est insolite[1]) apparaît comme un soulagement pour Razia : « ‘I can get that job now. No slaughter man to slaughter me now.’ » (*BL* 139) Les répétitions de « slaughter » et « now », l’adverbe concluant le paragraphe, soulignent l’idée que la mort du mari permet à Razia de retrouver sa liberté, qu’il lui refusait. Les fils de Mme Islam (qui corrompt sa religion pour s’enrichir en extorquant de l’argent aux croyant·e·s) représentent le cliché des brutes dociles, comme l’atteste la scène où Mme Islam vient réclamer un remboursement à Nazneen. Ils ne sont différenciés que par des numéros, « Son Number One » et « Son Number Two » et obéissent bêtement et aveuglément aux ordres intimés par leur mère, rendant cette scène presque comique malgré la menace qu’ils représentent. Dans *The Namesake*, Jhumpa Lahiri dépeint à travers le personnage d’Ashoke le type même du « bon immigré » (« the good immigrant »), qui s’intègre, comprend les codes du pays, et mène à bien une belle carrière professionnelle. Il est l’exact opposé de Chanu, le « mimic man » qui ne réussit jamais, et de Michel, dans *NW*, qui lui aussi rêve d’ascension sociale et professionnelle mais reste cantonné à un milieu modeste. Comme Chanu, Michel pourrait correspondre au cliché du « hustling immigrant » et partage des traits communs avec les célibataires de Sam Selvon dans *The Lonely Londoners* (1956). Dans *Americanah*, lorsqu’Adichie présente Obinze pour la première fois, alors qu’il est lycéen au Nigéria, elle dépeint un jeune homme charismatique et attirant :

> Obinze was the new boy, a fine boy even if he was short. […] He was quickly admitted into the clans of swaggering, carelessly cool males, the Big Guys […]. None of them tucked in their shirts […], but Obinze came to school every day with his shirt neatly tucked in and soon all the Big Guys tucked in, too, even Kayode DaSilva, the coolest of them all. (*A* 55)

Dès son arrivée au lycée, il est caractérisé par son exceptionnalité, quoique celle-ci lui vienne en partie de sa mère, professeure d’université, dont les rumeurs disent qu’elle s’est battue avec un homme sur qui elle a eu le dessus. Obinze, gentil, généreux, patient, intelligent, qui finit par faire fortune[2] sans que son comportement ne change, qui fait toujours preuve d’égards et de considération pour son entourage, est un personnage tellement apprécié que la tentation est grande de voir en lui le « Prince Charmant », ce que certaines remarques suggèrent : « ‘Whoever marries you will win a lottery, honestly.’ », lui dit la femme de son cousin (*A* 240). D’un point de vue romantique, Obinze représente l’époux idéal et même lorsqu’il trompe sa femme avec Ifemelu, il fait en sorte de lui épargner l’humiliation. Son histoire d’amour avec Ifemelu, qui survit à treize ans de silence et plusieurs traumatismes,

[1] Razia la raconte ainsi : « ‘Killed by falling cows. He was alone a few moments and when they went back in he was underneath the cows. Seventeen frozen cows. All on top of him.’ » (*BL* 139)

[2] Obinze fait fortune grâce à l’industrie pétrochimique, mais Adichie reste très vague sur ce point qui ternirait l’image de son personnage.

tend également vers le stéréotype tant elle semble parfaite. Dans un entretien avec Synne Rifbjerg, qui lui fait remarquer qu'elle défend beaucoup ce personnage et semble en être amoureuse, Adichie confirme l'aspect un peu trop idéalisé d'Obinze : « I think that is a fair comment. […] He's a romanticized version of what I think all men should be. »[1] Curt, le deuxième homme avec qui Ifemelu entretient une longue relation, concentre lui aussi un certain nombre de stéréotypes : il est beau, riche, gentil, généreux et passionnément amoureux d'Ifemelu. Son caractère stéréotypé est d'autant plus saillant lorsque dans son blog, Ifemelu le surnomme « The Hot White Ex ».

Enfin, dans *The Namesake*, la manière dont Jhumpa Lahiri dépeint le regard de Gogol sur les femmes frôle le stéréotype. Gogol apparaît en effet toujours comme le compagnon dévoué, attentionné et serviable, par exemple dès son premier rendez-vous avec Moushumi : « He offers to carry her shopping bags, and though they weigh nothing at all she allows him to » (*TN* 197). Lors de leur deuxième rencontre, les pensées qui lui traversent l'esprit relèvent du lieu commun, proches de l'image de « l'amoureux transi » : « He envies her students suddenly, seeing her without fail, three times a week » (*TN* 202). Dans la nouvelle « Nobody's Business », Lahiri dresse également le portrait d'un jeune homme, Paul, qui est secrètement amoureux de Sang, sa colocataire indienne, et sa fascination pour elle ainsi que les descriptions de son corps sont parfois très stéréotypées[2], comme lorsqu'il croise la jeune femme alors qu'elle sort de la salle de bain : « For weeks, he had longed to catch a glimpse of her this way, and still he felt wholly unprepared for the vision of her bare legs and arms, her damp face and shoulders »[3] 190. La réaction de Paul, comme celle de Gogol, est semblable à celle de l'amoureux transi, incapable de garder son sang-froid lorsqu'il croise sa bien-aimée, enveloppée dans sa serviette de toilette.

Malgré le regard indéniablement affûté que les autrices posent sur leurs personnages, le portrait de personnages masculins cède parfois au stéréotype, que ce soit celui de l'homme parfait ou du « mimic man ». Par de très nombreux aspects, l'écriture transculturelle permet de complexifier l'histoire unique des stéréotypes grâce à des procédés littéraires qui offrent une caractérisation riche et invitent le lectorat dans l'intériorité de personnages autres. Si les procédés sont convaincants dans de très nombreux cas et si les romans du corpus aident à

[1] Synne Rifbjerg. « Chimamanda Ngozi Adichie in Conversation with Synne Rifbjerg. » 2014. *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Daria Tunca. Jackson : University Press of Mississippi, 2020, p. 108.

[2] Lors d'une discussion avec des participantes à un club de lecture à distance, tenu sur notre compte Instagram, l'une des lectrices remarque à ce sujet : « I don't know if it goes too far to say that sometimes it seems like [Jhumpa Lahiri] has internalized the male gaze when it comes to her women characters' descriptions. »

[3] Jhumpa Lahiri. *Unaccustomed Earth*. 2008. Londres : Bloomsbury, 2009, p. 190.

mieux appréhender l'altérité culturelle, les stéréotypes portant sur les personnages masculins laissent suggérer la résurgence d'une altérité qui a trait au genre et qui serait peut-être plus difficile à surmonter.

Pour déjouer l'histoire unique, principalement celle qui est propagée par les médias, les autrices du corpus ont recours à la fiction qui leur accorde une plus grande liberté et leur permet, paradoxalement, d'énoncer des vérités, comme le souligne encore Adichie dans un entretien, où elle oppose une forme de fiction qui serait une « performance » à celle vers laquelle elle tend : « for me, fiction should be truth. »[1] Nick Bentley reconnaît que Monica Ali cède à certains stéréotypes et évoque notamment le fait que Chanu devient chauffeur de taxi,[2] mais il ajoute : « the novel addresses these stereotypes head on and challenges them by developing the rich individuality of characters. »[3] Le meilleur moyen de contrer les stéréotypes est en effet d'enrichir les représentations de ce qui tend à devenir des « types » pour en faire des « individualités », par le biais du travail de la fiction. Analysant les procédés littéraires employés par Monica Ali, Bentley constate que le réalisme est « la forme dominante »[4] dans *Brick Lane*, sans être la seule : « the novel also deploys narrative techniques that are associated with modernism, such as the liberal use of free indirect speech and internal monologue and the exploration of subjective time and perspective. »[5] Ces techniques, traditionnellement associées à une littérature occidentale, sont réappropriées par des autrices transculturelles et participent implicitement à l'effort de déconstruction des stéréotypes : « A politics of literary form is thus at play in the novel's attempt to extend the range of modernist technique beyond the primarily white, Western, middle-class perspectives with which it is most often associated and to embrace other categories of marginalized, cultural identity. »[6] La forme même choisie par Monica Ali, et par les autres autrices du corpus qui explorent divers tropes de l'écriture moderniste et postmoderniste, est porteuse de cette volonté de déconstruire l'histoire unique, celle selon laquelle la « véritable » littérature

---

[1] Susan Vanzanten. « A Conversation with Chimamanda Ngozi Adichie. » 2010. *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Daria Tunca. Jackson : University Press of Mississippi, 2020, p. 85.

[2] Le stéréotype de l'immigré chauffeur de taxi est fréquent dans les romans du corpus : Chanu dans *Brick Lane* mais également Augustine, dans *Girl, Woman, Other*, ne trouvent aucun travail malgré leurs diplômes. Adichie, dans *Americanah*, mentionne aussi des chauffeurs de taxi nigérians vivant aux États-Unis, qui mettent Ifemelu mal à l'aise par leur empressement à se justifier. Gogol, dans *The Namesake*, monte un jour dans un taxi dont le chauffeur parle en bengali au téléphone sans réaliser que son passager le comprend. Dans *On Beauty*, Kiki et Carlene ont affaire à un chauffeur haïtien qui ne connaît pas le centre commercial où elles veulent se rendre. À ce sujet, voir Chapitre 1, Section 1. a).

[3] Nick Bentley. « 'Why Should You Go Out?' » *Op. cit.*, p. 23-24.

[4] *Ibid*. Nous traduisons.

[5] *Ibid*.

[6] *Ibid.*

est occidentale et les œuvres issues d'autres cultures sont à lire davantage sur le mode du reportage ou du témoignage anthropologique.

c) Déconstruire les stéréotypes : métatextualité et figure de l'intrus·e [1]

Les ouvrages du corpus sont des œuvres de fiction, préfacées des avertissements classiques d'après lesquels toute ressemblance avec des personnes vivantes ou ayant existé serait entièrement fortuite, et nombreuses sont celles qui mettent en avant leur dimension littéraire par des procédés métatextuels. Si les personnages sont donc souvent présentés dans une forme de performance due à leur positionnement transculturel, les œuvres elles-mêmes s'inscrivent dans une « performance de l'écriture » qui rend manifeste les procédés littéraires et s'interroge sur son propre statut de fiction.

C'est particulièrement le cas chez Adichie dans *Americanah* mais également dans la nouvelle « Jumping Monkey Hill » et *Half of a Yellow Sun*. Ces trois œuvres comportent une dimension métatextuelle où le lectorat est amené à voir une œuvre s'écrire au fil de la lecture : un blog dans *Americanah*, une nouvelle dans « Jumping Monkey Hill » et un livre sur l'histoire du Biafra dans *Half of a Yellow Sun*. Ce procédé permet à l'autrice de mettre en lumière les façons dont l'altérisation naît en transformant les points de vue et en dédoublant les voix narratives. Dans son deuxième roman, c'est Ugwu, le « houseboy », qui est l'auteur du livre dont des bribes sont données à lire régulièrement. Le choix peut paraître étonnant : Ugwu est un jeune homme issu d'un petit village nigérian, il n'est pas éduqué et parle un anglais rudimentaire lorsqu'il est engagé au service d'Odenigbo et Olanna, les personnages principaux, tous deux universitaires. Interrogée sur cette décision, Adichie affirme que c'est une volonté politique qui a influencé sa décision : « I wanted a device to anchor the reader who may not necessarily know the basics of Nigerian history. I wanted to make a strongly-felt political point about who should be writing the stories of Africa. »[2] L'écrivaine soulignait ainsi avec force sa conviction que l'histoire des pays d'Afrique doit être racontée par des Africain·e·s, afin de remettre en question l'hégémonie des pratiques discursives occidentales. De même, dans « Jumping Monkey Hill », Adichie récuse la notion même d'un récit « authentiquement africain ». Dans cette nouvelle, Ujunwa, une jeune Nigériane, participe à

[1] Nous empruntons ce terme à John McLeod, Professeur de littératures postcoloniales et de la diaspora à l'Université de Leeds qui, lors de la séance du séminaire « Transculturalismes » du 15 avril 2021, sur Zoom, a présenté une analyse de *Northern Lights* de Caryl Phillips intitulée : « Writing the Trespasser: Race and Reception in Caryl Phillips's *Northern Lights.* » Nous tenterons dans cette sous-section de développer ce concept en nous inspirant des propos définitoires de John McLeod, à qui nous reconnaissons entièrement la paternité de l'image du « trespasser », que nous traduisons par « intrus·e ».

[2] Chimamanda Ngozi Adichie. « Q&A with the Author. » *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Daria Tunca. Jackson : University Press of Mississippi, 2020, p. 27.

un atelier d'écriture organisé en Afrique du Sud et animé par un Britannique blanc, Edward ; le processus d'écriture est valorisé par une mise en abyme de la nouvelle écrite par la protagoniste, ainsi que par les commentaires de chacun·e des participant·e·s sur les productions des un·e·s et des autres. Les jeunes gens participant à cet atelier sont tous identifiés par leur nationalité, Adichie stéréotypant ainsi la manière dont les écrivain·e·s, particulièrement africain·e·s, y sont souvent réduit·e·s, car le public attend d'eux·elles qu'ils·elles écrivent des histoires en lien avec leur origine.

Durant les discussions qui suivent chaque soir la lecture d'une nouvelle par l'un·e des participant·e·s, ces dernier·e·s commentent la prose et le style, mais lorsqu'Edward prend la parole, c'est toujours pour en venir à la question de l'authenticité. Lui qui se dit spécialiste de l'Afrique se limite souvent à une idée très restreinte et stéréotypée de ce que doit être une « histoire africaine ». Il commente ainsi la première nouvelle, portant sur un couple qui, suivant les instructions de leur prêtre pentecôtiste, asperge le jardin de leurs voisins d'eau bénite tant ils sont convaincus que c'est à cause d'eux qu'ils ne peuvent avoir d'enfants : « Then Edward spoke. The writing was certainly ambitious, but the story itself begged the question "So what?" There was something terribly passé about it when one considered all the other things happening in Zimbabwe under the horrible Mugabe. »[1] La question du style est évacuée rapidement car ce qui intéresse Edward est le fond plus que la forme, et il estime que le sujet devrait porter sur la situation politique contemporaine. L'emploi de l'adjectif « passé », en français, souligne à quel point il altérise l'autrice de cette nouvelle, alors même que son désir d'une histoire « authentique » est caricatural. Le lendemain, lorsque l'écrivaine sénégalaise raconte une histoire dont les personnages sont homosexuels, le verdict d'Edward est tout aussi négatif : « he said that homosexual stories of this sort weren't reflective of Africa, really. »[2]

Il apparaît ainsi que les histoires qu'Edward veut s'entendre raconter ne sont pas celles inspirées par la vie personnelle des participant·e·s, mais celles qui correspondent plutôt à « l'histoire unique » de l'Afrique, celle des guerres, de la corruption et de la famine. Comme l'écrit Eve Eisenberg dans « 'Real Africa' / 'Which Africa?' The Critique of Mimetic Realism in Chimamanda Ngozi Adichie's Short Fiction », cette nouvelle critique « the discourse of African authorship that emphasizes the mimetic exposure of atrocity as a primary obligation

[1] Chimamanda Ngozi Adichie. « Jumping Monkey Hill. » *The Thing Around Your Neck*. Londres : Fourth Estate, 2009, p. 107.
[2] *Ibid*., p. 107-108.

for the literary-creative enterprise. »[1] C'est ce que l'exclamation d'Ujunwa sous-entend après la remarque d'Edward : « "Which Africa?" Ujunwa blurted out. »[2] Le verbe « blurt » implique une impulsivité qui met en avant la spontanéité d'Ujunwa, par opposition aux réponses soigneusement préparées d'Edward, comme l'extrait précédent le sous-entendait (« Then Edward spoke. »). L'explication de celui-ci est remarquable de condescendance, d'ignorance et de manipulation : « he wasn't speaking as an Oxford-trained Africanist, but one who was keen on the real Africa and not the imposing of Western ideas on African venues. »[3] Sa formation à Oxford est précisément ce qui lui permet d'employer un langage faussement postcolonial (« the imposing of Western ideas ») tout en entretenant l'illusion d'un savoir élaboré. Sa conception stéréotypée de l'Afrique apparaît avec évidence dans l'emploi même de l'expression « real Africa », qui trahit une volonté d'authenticité profondément altérisante, alors qu'il est incapable de reconnaître la dimension transculturelle de certaines thématiques comme l'homosexualité, l'aveuglement dans la foi ou le féminisme.

Lorsqu'Ujunwa lit enfin sa nouvelle, inspirée d'une expérience personnelle, Edward s'arrête une fois de plus sur la question du réalisme : « "It's never quite like that in real life, is it? Women are never victim in that sort of crude way and certainly not in Nigeria. […] The whole thing is implausible," Edward said. "This is agenda writing, it isn't a real story of real people." »[4] Le prisme du Britannique est celui du réalisme, comme en attestent l'adjectif « implausible » et la répétition de « real » ; mais paradoxalement, le « réalisme » qu'il recherche correspond à une représentation façonnée de toutes parts, héritière des récits coloniaux et entretenant l'image stéréotypée d'une Afrique pauvre et impuissante. Alors qu'il reproche à Ujunwa d'imposer un « programme » sur son histoire (« agenda writing ») qui est en fait très personnelle, c'est lui qui désire assujettir l'écriture de ces jeunes Africain·e·s à son propre programme, assurément colonialiste, stéréotypé et altérisant. Qui plus est, la manière dont il évacue la question du harcèlement sexuel dont le personnage de la nouvelle est victime est d'autant plus hypocrite que lui-même fait des allusions sexuelles dérangeantes aux jeunes femmes. Adichie dresse ainsi le portrait d'un homme qui se prétend savant mais réitère des stéréotypes au nom de « l'authenticité », et qui s'avère incapable d'être à l'écoute des jeunes talents qu'il accompagne, ni de s'ouvrir au transculturalisme de leur rencontre. En

[1] Eve Eisenberg. « 'Real Africa' / 'Which Africa?' The Critique of Mimetic Realism in Chimamanda Ngozi Adichie's Short Fiction. » *Writing Africa in the Short Story*. Éd. Ernest M. Emenyonu. Woodbridge : Boydell & Brewer, 2013, p. 13.

[2] Adichie. « Jumping Monkey Hill. » *Op. cit.*, p. 108.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid*., p. 114.

développant une dimension métatextuelle, Adichie met au jour comment les procédés d'altérisation sont façonnés et, par là-même, elle déconstruit les préjugés.

En analysant la place de Chinua Achebe dans cette nouvelle, Eve Eisenberg souligne le paradoxe qui conduit certains hommes investis de l'autorité d'un diplôme à décider de ce à quoi doit ressembler la littérature africaine : « in the world of the story, Achebe's grand legacy has become a normative set of controls, laying out a limited range of possibilities for African writers, and serving as a kind of instruction manual for people like Edward »[1]. Alors qu'Achebe, dans ses romans, « dépeint la richesse et les complexités internes de la culture igbo »[2] et fait état de la violence de la rencontre coloniale, laquelle n'a pas donné lieu au transculturalisme mais à une hiérarchie culturelle (ainsi que politique et économique), Edward représente le stéréotype du Blanc qui ne parvient pas à lire le message postcolonial de ces œuvres mais les considère comme un compte rendu anthropologique de la « réalité » du continent. En intégrant ces débats à sa nouvelle, Adichie met en regard deux conceptions de la littérature africaine, l'une qui vise à une authenticité illusoire et l'autre, postcoloniale, qui dénonce le mal engendré par la colonisation. Le procédé métalittéraire de la mise en abyme permet de tendre vers un modèle transculturel qui dépasse ces deux conceptions tout en les intégrant en son sein. La superposition de l'histoire écrite par Ujunwa dans « Jumping Monkey Hill », des débats littéraires, des remarques d'Edward et de l'héritage postcolonial d'Achebe participe d'une écriture transculturelle qui affirme une réappropriation de la forme littéraire (le roman ou la nouvelle) autant que de ses thématiques.

Dans *Brick Lane*, la dimension métalittéraire est moins flagrante et moins didactique que chez Adichie, mais l'emploi des stéréotypes est précisément le procédé métalittéraire qui permet de les déconstruire, ainsi que le montre Jane Hiddleston, pour qui le roman de Monica Ali dénonce « the traps and lures of the representation process itself »[3] : « The novel can be read as quest for knowledge, for unveiling, but it simultaneously betrays its own shaky status as fictional construction that masks as much as it reveals. »[4] Hiddleston prend pour exemple le défi d'interprétation que représentent les lettres de Hasina et estime que celles-ci permettent à l'autrice de rassembler et de dévoiler les « mythes qui circulent à propos des deux

[1] Eisenberg. « 'Real Africa' / 'Which Africa? » *Op. cit.*, p. 17.

[2] *Ibid*. Nous traduisons. Notons tout de même qu'Adichie est très satirique au sujet de l'adjectif « riche » pour évoquer les cultures africaines : « Kimberly was smiling the kindly smile of people who thought "culture" the unfamiliar colourful reserve of colourful people, a word that always had to be qualified with "rich". She would not think Norway had a "rich culture". » (*A* 146)

[3] Hiddleston. « Shapes and Shadows. » *Op. cit.*, p. 60.

[4] *Ibid*.

cultures »[1] : « their inclusion in a novel such as this forces us to consider the difficulty of attempting to free any representation of cultural identity from [the] influence [of stereotypes]. »[2] Ainsi, chez Ali, la dimension métatextuelle se logerait dans l'excès de représentation, c'est-à-dire une représentation qui altérise tellement ses personnages qu'elle ne peut être lue que comme un procédé littéraire qui sert précisément à en montrer les limites. Ceci est particulièrement visible avec l'exemple des Bengal Tigers, grâce auquel Monica Ali déconstruit le stéréotype des jeunes islamistes radicaux et radicales en inversant l'ordre des histoires. Dans « The Danger of a Single Story », Adichie affirme que le pouvoir réside dans la possibilité de raconter une histoire définitive, en la façonnant à son avantage, et elle propose deux exemples :

> The Palestinian poet Mourid Barghouti writes that if you want to dispossess a people, the simplest way to do it is to tell their story and start with, "Secondly". Start the story with the arrows of the Native Americans, and not with the arrival of the British, and you have an entirely different story. Start the story with the failure of the African state, and not with the colonial creation of the African state, and you have an entirely different story.[3]

Cette histoire, qui commence par « deuxièmement », permet au régime discursif dominant d'arranger la vérité et de masquer la part de responsabilité des Européen·ne·s dans les rencontres coloniales et les désastres qui s'ensuivirent. C'est le même esprit qui amène Monica Ali à inviter le lecteur ou la lectrice, à travers les yeux naïfs de Nazneen, aux réunions des Bengal Tigers, dont on découvre qu'avant de se radicaliser, ils·elles sont surtout des jeunes qui ne trouvent pas leur place dans la société britannique. Comme le remarque Hiddleston, « Ali confronts these stereotypes [of terrorism], and presents the characters' anger not as a mythical, incomprehensible hatred of the West but as a desperate reaction to their unequal status in that society. »[4] La « haine mythique et incompréhensible » constitue le « premièrement » de cette histoire racontée par l'Occident alors que la perspective apportée par Ali, « leur réaction désespérée », souligne les limites d'une société qui, malgré son transculturalisme, ne cesse d'altériser des citoyen·ne·s aux origines étrangères. Si la tentation de stéréotyper les membres des Bengal Tigers est grande, Monica Ali déconstruit cette représentation limitée par le biais même des caricatures et par des effets comiques : là où les journalistes évoqué·e·s à la fin du roman aimeraient certainement découvrir des complots meurtriers fomentés contre l'État, il est en réalité question, dans les réunions des Bengal Tigers, de produire des prospectus à distribuer dans les boîtes aux lettres du voisinage pour

[1] *Ibid*., p. 63. Nous traduisons.
[2] *Ibid*.
[3] Adichie. « The Danger of a Single Story. » *Op. cit*. 10'05.
[4] Hiddleston. « Shapes and Shadows. » *Op. cit.*, p. 66.

affirmer la légitimité de leur présence. Ainsi, Monica Ali pointe constamment les limites des représentations qu'elle propose par le biais de stéréotypes parfois grossiers ou de décalages humoristiques qui donnent une autre vision de ces populations minorisées.

Comme Adichie dans « Jumping Monkey Hill », Ali inclut dans l'œuvre les points de vue des différents partis, ce qui amène Hiddleston à remarquer : « Ali's work of fiction exposes the workings of some of the skewed discourses and images created by both Muslim and British communities about themselves. »[1] Lors de la première réunion des Bengal Tigers, quelqu'un se plaint : « 'Thing is, see, they is getting more sophisticated. They don't say *race*, they say *culture, religion.* » (*BL* 241) Si la conjugaison est malmenée, le verbe au singulier qui suit un sujet pluriel a pour effet de souligner l'impression de bloc formé par les Britanniques blanc·he·s (« they *is* »). La personne qui s'exprime ici fait preuve d'une compréhension fine des procédés discursifs d'altérisation, ce qui atteste d'une capacité transculturelle à comprendre les codes de communication. Des remarques comme celles-ci, qui donnent à voir la perspective dominante depuis le point de vue des personnes minorisées, participe à la dimension transculturelle de l'œuvre en incluant l'altérité et en soulignant la nature construite de ces discours. La métatextualité d'Ali est donc très subtile mais offre au lectorat attentif l'occasion de déconstruire les stéréotypes par sa dimension transculturelle qui interroge des procédés d'altérisation dans le langage. Dans une analyse de *Brick Lane* du point de vue du Bildungsroman multiculturel, Michael Perfect estime toutefois que la volonté d'expliquer la présence des stéréotypes par le recours à la métatextualité traduit un certain désarroi : « [it] is symptomatic of the profound unease which many have felt regarding [the novel's] apparent complicity with the propagation of stereotypes. »[2] Pour lui, *Brick Lane* est intéressant parce qu'il oppose un récit d'émancipation à la reproduction de stéréotypes et « accorde la priorité à la célébration du multiculturalisme plutôt qu'à la déstabilisation du stéréotype »[3]. Il nous semble que l'un ne va pas sans l'autre et que c'est parce que le roman s'inscrit dans une écriture plus transculturelle que multiculturelle qu'il permet de déstabiliser les stéréotypes, en les déconstruisant.

La déconstruction des stéréotypes dans les romans du corpus va de pair avec l'affirmation d'une identité réappropriée par des personnages marginalisés et réduits à des caricatures. Non seulement les romans transculturels donnent-ils voix à ces personnages, mais

[1] *Ibid*., p. 69.

[2] Michael Perfect. « The Multicultural Bildungsroman: Stereotypes in Monica Ali's *Brick Lane*. » *The Journal of Commonwealth Literature* 43.3 (2008) : 119.

[3] *Ibid*. Nous traduisons.

ils leur permettent en outre de revendiquer leur présence transculturelle et « autre », parfois avec éclat. Pour mieux appréhender ce type de personnages, John McLeod a élaboré la figure de l'intrus·e, « trespasser », inspirée par David Oluwale, Nigérian qui émigra illégalement au Royaume-Uni dans les années 1950, et vécut à Leeds où il fut harcelé par la police. Il mourut en 1969 en fuyant deux agents de police qui furent condamnés pour crime de haine, une première au Royaume-Uni. Malgré les brimades, les oppressions et le harcèlement dont il était victime, Oluwale ne quitta jamais le centre de Leeds qu'il investit dans un acte d'occupation presque politique. Dans « Northern Lights », récit inclus dans le triptyque *Foreigners: Three English Lives* (2007), Caryl Phillips raconte qu'Oluwale dormait dans les embrasures de portes, sans chercher à se cacher. C'est ce positionnement et ce geste de « dormir en pleine lumière » comme le dit McLeod[1], qui ont amené ce dernier à qualifier Oluwale d'intrus, afin de surmonter la binarité de l'opposition entre vagabond·e et touriste, métaphore imaginée par Zygmunt Bauman dans *Globalization: The Human Consequences* (1998). Si le·la vagabonde est celui·celle pour qui les déplacements sont contraints et le·la touriste, celui·celle qui circule à son gré sur la planète et dans le cadre de ses loisirs, l'intrus·e pourrait se distinguer en tant que « figure de contestation » qui professe une « mobilité invaincue ». Pour McLeod, l'intrus·e articule « une agentivité nouvelle » des personnes racisées dans un « environnement hostile »[2]. L'exemple d'Oluwale montre en effet que l'intrus·e « refuse de se laisser contraindre », que ce soit par un statut légal ou ontologique, et continue d'affirmer sa présence avec assurance. L'intrus·e, tel·le que décrit·e par McLeod, constituerait ainsi une figure pleinement transculturelle en ce qu'il·elle assume son altérité vis-à-vis de l'environnement dans lequel il·elle évolue et en fait même une force de revendication. Certains personnages du corpus rassemblent quelques caractéristiques de l'intrus·e, ce qui invite à se demander qui est un·e intrus·e et surtout, comment le modèle de l'intrus·e permet de déconstruire les stéréotypes dans un contexte transculturel.

Si l'intrus·e est celui ou celle qui « refuse d'être contraint·e », cette protestation peut se manifester par une circulation entre les milieux sociaux, géographiques et culturels, donc par un mouvement transculturel, comme celui de Carl dans *On Beauty*, ou encore par une

[1] « Sleeping in full light ». John McLeod. « Writing the Trespasser: Race and Reception in Caryl Phillips's *Northern Lights*. » Séminaire VALE « Transculturalismes » (VALE 4085). 15 avril 2021. Non publié. Nous traduisons.

Dans les lignes qui suivent et sauf indication contraire, toutes les expressions entre guillemets sont celles de John McLeod, prononcées lors du séminaire du 15 avril 2021.

[2] Cette expression est celle de Theresa May qui, alors qu'elle était secrétaire d'État à l'Intérieur, en 2012, déclara vouloir créer un « environnement hostile » pour les migrant·e·s illégaux et illégales. Elle est reprise par Amelia Gentleman, journaliste, dans le titre de son enquête sur les conséquences de cette politique, *The Windrush Betrayal, Exposing the Hostile Environment* (2019).

réappropriation de formes d'expressions artistiques, selon l'exemple d'Amma et Dominique dans *Girl, Woman, Other*. Felix dans *NW* ou Karim dans *Brick Lane*, qui affirment leur présence dans un environnement relativement hostile, peuvent aussi faire figure d'intrus. Dans tous les cas, ces personnages disent et manifestent leur présence dans des espaces où ils sont habituellement perçus comme marginalisés, et cette affirmation s'accomplit, comme le proclament Amma et Dominique, selon leurs propres termes, « On Our Own Terms / or Not At All » (*GWO* 14). L'expression, inscrite dans les premières pages du roman d'Evaristo, se lit comme un manifeste. Les deux comédiennes, noires et homosexuelles, décident de refuser les performances que le monde du théâtre britannique blanc veut leur imposer : « they met in the eighties at an audition for a feature film set in a women's prison (what else?) / both were disillusioned at being put up for parts such as slave, servant, prostitute, nanny or crim » (*GWO* 6). La liste des rôles possibles, restreinte, ne mentionne que des rôles subalternes, voire dégradants, ce qu'une remarque d'un directeur de casting souligne encore : « Amma was shorter [than Dominique], with African hips and thighs / perfect slave girl material one director told [Amma] » (*GWO* 6). Dans ces quatre mots, « perfect slave girl material », se résument la puissance du stéréotype et la violence de l'altérisation subies par les actrices noires qui sont non seulement limitées à des rôles restreints mais aussi déshumanisées, réifiées, vues comme du « matériel », en plus d'être sexualisées[1]. Alors qu'elles-mêmes s'inscrivent dans une position transculturelle (Dominique est exaspérée lorsqu'un directeur de casting lui fait remarquer qu'elle perd son temps en se présentant pour une pièce victorienne car « there weren't any black people in Britain then » [*GWO* 7]), elles sont constamment réduites à leur altérité et leur marginalité.

Les deux femmes ne remettent pourtant pas en question leur identité transculturelle et, loin de tendre vers la performance ou le mimétisme, elles affirment leur altérité et en font la force qui propulsent leur art. Cette détermination se lit dans le positionnement géographique et symbolique de Dominique, au tout début de sa carrière, ou plutôt, avant même que sa carrière ne débute : « aged sixteen, aspiring to become an actress, she headed for London where people proudly proclaimed their identities on badges / she slept rough under the Embankment arches and in shop doorways along the Strand » (*GWO* 7-8). Elle rejoint alors des communautés qui ne craignent pas d'affirmer leur identité, même si celle-ci les marginalise, ce qui arrive de fait à Dominique qui, comme David Oluwale, dort « en pleine

[1] « By referring to Amma's hips and thighs, the film director's sexual innuendo cannot be missed », remarque Cédric Courtois. (Cédric Courtois. « Bernardine Evaristo's 'Black' British Amazons - Aesthetics and Politics in *Girl, Woman, Other*. » *Études britanniques contemporaines* 60 (2021) : 4.)

lumière », dans des embrasures de portes, sur l'une des plus grandes artères de Londres. C'est parce qu'Amma et Dominique décident d'assumer entièrement cette altérité (« on our own terms »), qu'elles s'inscrivent alors dans la figure de l'intrus·e en mettant en scène à travers leur art des histoires nouvelles, transculturelles et radicalement autres car littéralement inouïes.

Et pour cause, la pièce de théâtre d'Amma, *The Last Amazon of Dahomey*, relate l'histoire de guerrières qui défendaient le royaume de Dahomey, situé dans l'actuel Bénin, et qui furent vaincues par les Français en 1894. Le choix d'un tel sujet, dont la performance est marquée par la violence et des cris de guerre, constitue une réponse d'Amma aux stéréotypes qui figent les corps des femmes noires, notamment dans le monde du spectacle : non plus esclaves mais guerrières, non plus victimes mais agentes, non plus objets sexualisés mais lesbiennes indépendantes, les Amazones d'Amma semblent vouloir signifier que si les femmes noires doivent être réduites au stéréotype de la femme en colère (« the angry Black woman »), alors elles seront en colère « selon leurs propres termes », et en l'occurrence, cette colère est justifiée par l'invasion des colonisateurs et colonisatrices. Là aussi, Amma semble raconter l'histoire à partir du « premièrement », l'invasion coloniale, et non du « deuxièmement », l'agression du Royaume de Dahomey. Elle se réapproprie ainsi une altérité radicale pour la sublimer sur une scène de théâtre dans une performance qui, plaçant des intrus·e·s au centre (des comédiennes contemporaines noires pour représenter ces Amazones), déconstruit la binarité centre/périphérie pour mettre en lumière le refus de cette conception des espaces, aujourd'hui transculturels.

Comparant les intentions littéraires de Caryl Phillips et Bernardine Evaristo, John McLeod remarque que cette dernière cherche à « rendre visible l'invisible » et la mise en abyme de la pièce de théâtre, qui invite le lectorat à se renseigner sur les Amazones de Dahomey, accorde une visibilité à celles que l'histoire a entièrement étouffées. La représentation théâtrale de ces femmes guerrières renforce la dimension transculturelle[1] de *Girl, Woman, Other* tout en soulignant, comme l'intrus·e, « le refus de la marginalité ». Amma et Dominique, artistes britanniques noires et lesbiennes, refusent leur marginalité et se positionnement littéralement comme des intruses,

> when [they] developed a reputation for heckling shows that offended their political sensibilities
> their powerfully trained actors' voices projected from the back of the stalls before they made a quick getaway

[1] Dans tous les sens du terme « transculturel » car Evaristo inclut du théâtre dans la forme romanesque.

> they believed in protest that was public, disruptive and downright annoying to those at the other end of it (*GWO* 2)

Si leurs premières pièces de théâtre sont d'abord jouées « in community centers, libraries, fringe theatres » (*GWO* 15), c'est-à-dire littéralement à la marge, leur action politique les amène dans des lieux que l'on peut présumer centraux où, « interrompant les représentations », elles font figure d'intruses. Elles ne font pas partie du spectacle mais elles « font des scènes » et leurs voix entraînées, « their powerfully trained actors' voices », qui signalent leur rejet de la marginalité en les positionnant en tant qu'égales vis-à-vis des comédien·ne·s qui sont sur scène, rappellent à celles et ceux qui les altérisent que leur altérité ne devrait pas être stéréotypée. Plus tard, Amma en arrive à revendiquer une marginalité créatrice et à la fin de sa carrière, à force d'avoir résisté aux compromis, elle accède au National Theatre, affichant en pleine lumière son unicité, son altérité et son transculturalisme, par le biais de personnages historiques réels radicalement autres et qui résistent à tout stéréotype. La dimension métatextuelle souligne ainsi « l'agentivité intransigeante » d'Amma et de son amie Dominique : « neither was prepared to betray their politics to find jobs » (*GWO* 13), c'est-à-dire que, pour reprendre les termes de John McLeod, elles ne se laissent pas contraindre par leur altérité transculturelle et préfèrent se positionner en tant qu'intruses pour affirmer leur convictions politiques.

Les autres figures d'intrus se trouvent principalement dans les romans de Zadie Smith, chez les personnages masculins qui sont fréquemment dépeints en train d'arpenter les rues. Carl, dans *On Beauty*, constitue un intrus à plusieurs égards et ses nombreuses rencontres avec Zora, qui donnent lieu à des échanges nourris, soulignent ce trait. Au concert, lorsqu'il interpelle les Belsey car Zora a emporté son Discman par mégarde, les gens autour craignent qu'il cause des problèmes ; lors de leur conversation devant l'université, Zora se demande brutalement s'il ne va pas chercher à cambrioler sa maison ; sur le pas de la porte des Belsey, Howard craint avoir affaire à un escroc et lui refuse l'entrée. Pourtant, les dialogues révèlent un jeune homme curieux et volontaire qui cherche à s'élever au-dessus de sa marginalité sociale et raciale. En ce sens, Carl défie le stéréotype qu'il serait aisé de projeter sur lui. Lors de sa deuxième rencontre avec Zora, il partage avec elle le résultat de ses recherches sur Mozart mais ici, Zadie Smith inverse les stéréotypes. La jeune étudiante intellectuelle ne montre aucun intérêt pour les trouvailles de Carl, alors que le jeune homme semble heureux de pouvoir discuter avec quelqu'un qui, pense-t-il, devrait s'intéresser à la culture classique : « 'Anyway,' he said, enthusiasm shading off into disappointment at her silence, 'I been wanting to tell you that and now I told ya, so…' / '[…] 'You wanted to tell *me* that?' »

(*OB* 137) La remarque de Carl articule l'idée qu'il souhaitait trouver *quelqu'un* à qui parler de ces découvertes et qu'il pensait qu'avec Zora, une telle discussion serait possible, mais Zora, qui l'a écouté distraitement, ne comprend pas le sens de cette déclaration et ruine toute possibilité de communication, donc toute possibilité de rencontre.

L'anecdote qui a tant surpris Carl porte sur le fait que certaines parties du *Requiem* de Mozart furent composées par le compositeur autrichien Franz Xaver Süssmayr, qui recopia ensuite entièrement le manuscrit pour faire croire qu'il était de la main de Mozart afin que son épouse puisse honorer la commande qui avait été faite. Cet épisode engendra de longs débats sur l'authenticité de l'œuvre dont il fut difficile de distinguer les parties écrites par Mozart de celles complétées par son élève, question qui n'est toujours pas clarifiée à ce jour, l'étude la plus récente (1961) remettant en question l'étendue du travail de Süssmayr[1]. Cette histoire interpelle Carl qui voit dans les doutes sur la paternité de Süssmayer une façon de marginaliser un créateur : « 'and all these people be trying to prove that it's Mozart 'cos that fits in with their idea of who can and who can't make music like this' » (*OB* 137). Ce qui fascine tant Carl est que cette œuvre a été composée par plusieurs artistes mais que la paternité en revient principalement à Mozart, les autres compositeurs étant relégués dans l'ombre, voire perçus comme des intrus. Cette question de la légitimité à produire une œuvre d'art peut refléter le questionnement de Carl sur sa propre légitimité, en tant que jeune homme noir issu d'une classe sociale défavorisée, à accéder à cet art, ce qu'une discussion d'égal à égale avec Zora lui aurait certainement accordé. Or, à cause de son altérité sociale, Zora ne le voit que comme un intrus, présent sur le territoire de Wellington soit parce qu'il s'est arrogé ce droit (Carl fréquentait le campus, sa piscine et son terrain de basket, bien avant qu'il ne soit invité au cours de poésie), soit parce qu'il en a reçu l'autorisation. La présence de Carl sur le *campus* de Wellington[2] s'inscrit sur le mode de l'intrusion, « you just walked right in and acted like you belong there » (*OB* 105) assure-t-il, et il précise à Zora qui s'enquiert de son lieu de résidence qu'il a le droit, légalement, de se trouver là : « we're allowed to come into Wellington, you know. Don't need a pass. *Man*. » (*OB* 140) Le « we » collectif évoque immédiatement une communauté que Carl représenterait et défendrait face à Zora, revendiquant une « mobilité invaincue » malgré les interdits sociaux implicites.

[1] Judith Eckelmeyer, éd. « Mozart's Requiem. » *Mozart's Roses*. N.d. En ligne. Consulté le 23 avril 2021.

[2] Il importe de distinguer le campus universitaire de la ville. La ville est évidemment accessible à quiconque le souhaite mais pour accéder aux campus et à ses services, il faut une carte d'étudiant, ou le courage de « faire comme si ».

Lors de sa performance au Bus Stop, c'est également son altérité que Carl met en avant, sublimant son statut de marginal par une performance artistique exceptionnelle qui défie les stéréotypes par lesquels on pourrait le définir :

> The voice that was so exciting this room expressed itself with precision […] and threw out complicated multisyllabic lines with apparent ease. The chorus was a simple repeated line, sung flat, yet sweetly: *But it ain't like that*. The verses, by contrast, spun a witty, articulate tale about the various obstacles in the spiritual and material progress of a young black man. (*OB* 230)

Comme Amma et Dominique qui font usage de leurs puissantes voix de comédiennes pour interrompe des spectacles, Carl, par sa maîtrise technique (« precision », « complicated multisyllabic lines ») contrastant avec le sujet qu'il aborde (« various obstacles »), s'affirme comme un intrus qui refuse sa marginalité[1]. Non seulement monte-t-il sur scène et fait de ses difficultés un catalyseur pour sa créativité, mais il gagne aussi la compétition organisée ce soir-là : sa technicité alliée à la force que son identité transculturelle lui donne lui permettent en partie d'échapper à sa condition de marginal. Cette victoire lui donne accès au cours de poésie de Claire Malcom et malgré sa réticence et sa méfiance, il s'ouvre tout de même à cette altérité, cette nouvelle expérience. Carl apparaît ainsi comme un jeune homme qui, au lieu de s'enfermer dans une identité unique (comme Levi Belsey le fait), accueille la diversité et l'altérité sous toutes ses formes, culturelle, sociale, géographique, ce qui déconstruit le stéréotype du jeune homme noir, « *too* pretty, like a conman » (*OB* 105), projeté sur lui par certains personnages. Enfin, Carl se distingue également par son agentivité libre et « intransigeante » pour reprendre le terme de John McLeod : lorsque Zora le renvoie à sa marginalité (« You think you're a *Wellingtonian* because they let you file a few records? You don't know a thing about what it takes to belong here » [*OB* 417]), il préfère quitter ce milieu plutôt que de se laisser utiliser et/ou oppresser. S'il retrouve alors sa marginalité sociale, et probablement culturelle, en sortant du récit, ce choix de Zadie Smith lui donne une liberté que n'a plus David Oluwale, qui, plus intransigeant, meurt poursuivi par la police. Alors que son statut d'intrus coûte la vie à Oluwale, Carl ne se laisse pas imposer et décide de sa présence comme de son absence, « on his own terms », même si cela doit signer l'échec de rencontres transculturelles et par-delà les classes sociales.

[1] Les propos de Carl peuvent évoquer la clairvoyance de Nathan Bogle qui, dans *NW*, montre sa lucidité sur le fait que la société britannique ne laisse pas de place aux hommes noirs. Cependant, Nathan reste marginal. « L'environnement hostile » a raison de son agentivité et il vit en marge de la société, sans travail, sans domicile fixe, basculant entièrement le jour où il assassine Felix. Nathan ne fait pas de son occupation des rues un geste politique. En revanche, par sa présence dans le roman, il fait figure d'intrus : il est le seul qui n'essaie pas de déconstruire les stéréotypes qui sont projetés sur lui mais qui, au contraire, s'inscrit dans leur conformité.

Pour déconstruire les stéréotypes, les autrices les mettent en valeur par des procédés métatextuels qui soulignent leur dimension artificielle comme réductrice et interrogent à la fois le statut du stéréotype dans le texte et celui du texte lui-même. Ce choix permet de remettre en question les stéréotypes ainsi que de souligner la place prépondérante de l'altérisation dans les rencontres transculturelles. Il semblerait ainsi qu'il soit difficile, pour une personne transculturelle, d'échapper à l'altérisation. La figure de l'intrus·e, imaginée par John McLeod, permet alors de rendre une forme d'agentivité à ces personnes et personnages transculturel·le·s, laquelle transforme les termes de la rencontre : non plus marginalité forcée mais altérité assumée et presque chérie, la transculturalité devient une force créatrice.

Nous avons débuté cette deuxième partie sur la manière dont Edward Said rend compte, dans *Orientalism*, de la façon dont l'altérité fut élaborée lors des premières rencontres entre l'Orient et l'Occident. Le théoricien remarquait en 1978 que les explorateurs et exploratrices ne s'attachaient pas à la précision du langage, représentant au contraire les personnes orientales de manière simpliste et réductrice. Les romans du corpus qui, depuis le début des années 2000, célèbrent le multiculturalisme autant qu'ils présentent le transculturalisme, développent un langage plus précis pour évoquer l'altérité. Edward Said affirme que le langage ne délivre pas une présence mais une « re-présence » et il semblerait que ce soit l'ambition des autrices de notre étude. Les œuvres analysées ici donnent à voir les multiples formes de l'altérité et leurs représentations du transculturalisme invitent à considérer de quelle(s) manière(s) l'altérité se loge parfois au sein de l'identité, résultat des processus d'altérisation à l'œuvre dans les rencontres transculturelles.

L'altérité occupe une place centrale dans les œuvres du corpus, non seulement dans le champ thématique mais aussi du fait de la multiplicité protéiforme des expérimentations littéraires. Ainsi, l'expression littéraire, au lieu de circonscrire l'altérité dans des formes de savoir, est traversée par des configurations de l'altérité sans cesse renouvelées.

Said remarque que dans le discours colonial, l'Oriental·e est « placé·e schématiquement sur une scène de théâtre »[1], au profit du regard européen. Les romans du corpus reprennent ce motif en y ajoutant une agentivité créatrice : les personnages *font des scènes* et placent l'altérité au centre, « selon leurs propres termes ». Ces « mises en scène » ont pour fonction de révéler les schématisations et stéréotypes, afin de mettre en lumière ces procédés qui dépossèdent les personnages colonisés et transculturels d'une capacité d'expression. Bien que

[1] Edward Said. *Orientalism*. 1978. Londres : Penguin Books, 2003, p. 72. Nous traduisons.

la multiplicité des formes d'écriture permette difficilement de les rassembler sous une bannière homogène, l'élément en commun à ces propositions d'écriture transculturelle est la mise en avant des procédés d'altérisation et la réappropriation du discours de soi, créant ainsi un véritable espace transculturel.

La capacité des romans à faire advenir le transculturalisme dans l'espace de la fiction pourrait être lu comme le résultat d'une pratique engagée qui bénéficierait d'un impact concret sur le lectorat. En donnant l'altérité à voir sous des angles multiples, ces romans participent peut-être d'une pratique décoloniale d'où toute centralité est absente et où les voix minorisées trouvent à se déployer.

Troisième Partie
Le transculturalisme dans la fiction : vers une pratique décoloniale ?

En 1986, Fredric Jameson, dans une analyse sur la littérature de ce qu'il appelle à l'époque « le tiers-monde », écrit que tout texte issu de ces régions doit se lire comme une « allégorie nationale », « particularly when their forms develop out of predominanlty western machineries of representation, such as the novel. »[1] Il ajoute : « the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society. »[2] Jameson soutient que la dimension politique de ces textes est plus évidente que dans les romans occidentaux, ce qui peut participer du sentiment d'altérité du lectorat. Un recul de plus de trente ans tend à montrer que l'opinion de Fredric Jameson, antérieure à l'essor des pensées décoloniales et transculturelles, semble datée. Ses propos témoignent d'un courant de pensée centré sur l'Occident et il n'est plus possible aujourd'hui de dire que le roman est « principalement occidental », comme l'ont prouvé les productions des littératures postcoloniales. En 2013, alors qu'elle réfléchit à l'évolution des formes littéraires contemporaines et tente de discerner les spécificités de la littérature transculturelle, Arianna Dagnino dresse un constat différent de celui de Jameson : « Transcultural literature records the re-shaping of national collective imaginaries in an effort to adjust to the cosmopolitan vision in a new age of transnational and supra-national economic, political, social and cultural processes »[3] Elle avance l'idée que la littérature bénéficie elle aussi de l'émancipation des frontières nationales pour tendre vers une dimension « supra-nationale ».

Ainsi, si la littérature transculturelle, dans la continuité des formes littéraires qui la précèdent, s'est emparée du roman, genre d'origine occidentale, Dagnino précise que celle-ci ne se laisse pas contraindre et limiter à l'échelle du cadre national : « If, on the one hand, we can infer that to some extent the modes of narration of transcultural writing are a direct expression of their creators' transcultural realities and sensibilities, on the other hand, what makes this kind of writing different is first and foremost *its resistance to appropriations by one single national canon or cultural tradition.* »[4] La littérature transculturelle, quoi qu'elle s'inscrive dans une industrie de l'édition souvent occidentale[5], exprime donc, selon Dagnino,

---

[1] Fredric Jameson. « Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism. » *Social Text* 15 (automne 1986) : 69.

[2] *Ibid.*

[3] Arianna Dagnino. « Transcultural Literature and Contemporary World Literature(s). » *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013) : 3.

[4] Dagnino. « Transcultural Literature and Contemporary World Literature(s). » *Op. cit.*, p. 3-4. Nous soulignons.

[5] Adichie fait remarquer dans un entretien qu'elle ne pense pas que son œuvre aurait rencontré le succès retentissant qu'elle a connu si elle avait été d'abord publiée au Nigéria : « I have been published in Nigeria now, but if it had happened first, I probably wouldn't be speaking to you now, because I probably wouldn't have had the book published in other parts of the world. » (Daniel Spencer. « Morning Yet on Creation Day. » 2005. *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Daria Tunca. Jackson : University Press of Mississippi, 2020, p. 22.)

« la nature confluente des cultures »[1], tout en se positionnant en tant qu'écriture autre, « résistant à l'appropriation ». Les titres des œuvres du corpus, en plus d'identifier des espaces[2], expriment cette altérité : *The Namesake* fait allusion à une identité autre, et le lectorat découvrira qu'elle renvoie à des liens transculturels complexes et un homonyme imparfait. NW et Brick Lane apparaissent comme « l'autre » de Londres dans les romans éponymes, tout en en constituant le centre. Dans *Brick Lane*, Buckingham Palace est non seulement relégué à la périphérie mais aussi critiqué pour ce que Nazneen estime être son manque d'élégance. Le terme « Americanah » qu'Adichie choisit pour titre évoque certes les États-Unis mais également l'altération, pour ne pas dire l'aliénation, qui y attend les migrant·e·s nigérian·e·s. Bernardine Evaristo, dans *Girl, Woman, Other*, évoque l'altérité dès le titre de son roman et sous-entend l'intersectionalité que ses personnages représentent. Enfin, *On Beauty*, par ce titre propre au genre de l'essai, invoque une altérité formelle.

Cette résistance à entrer dans le canon (parfois en vain, comme en témoigne le succès commercial de ces autrices) et l'omniprésence de l'altérité dans le récit transculturel seraient-elles les indicateurs d'un projet autre de la littérature transculturelle ? Bernardine Evaristo se décrit comme une « activiste littéraire »[3] qui œuvre à changer les choses de l'intérieur. Cette dénomination est d'autant plus significative que l'essor du mouvement « Black Lives Matter » aux États-Unis, qui a pris une dimension internationale en mai 2020 suite au meurtre de George Floyd, souligne la nécessité de s'engager dans l'activisme pour initier un changement radical dans la société et pallier les inégalités raciales. À l'exception de Monica Ali, plutôt discrète dans les médias, les autrices du corpus sont très visibles et interviennent sur des questions sociétales variées. Suite à la publication de *Intimations*, recueil d'essais écrit pendant le confinement du printemps 2020 dû à la pandémie de coronavirus, Zadie Smith était invitée, le 19 novembre 2020, à un événement en ligne organisé par The School of Life Amsterdam[4]. La conversation était menée par une animatrice tandis qu'une autre organisatrice était chargée de choisir et soumettre des questions posées dans le chat par les participant·e·s. Durant tout cet échange, il ne fut nullement question de littérature ni d'écriture ; les questions de l'animatrice comme celles des participant·e·s portaient sur les bouleversements engendrés par la pandémie, la manière d'y faire face et de donner un sens à une vie confinée. Zadie

[1] Dagnino. « Transcultural Literature and Contemporary World Literature(s). » p. 3. Nous traduisons.

[2] Voir Partie 1, Introduction.

[3] Anita Sethi. « I Want to Put Presence into Absence. » *theguardian.com*. 21 avril 2019. En ligne. Consulté le 2 juin 2021.

[4] L'événement a eu lieu sur l'outil de conférences en ligne Zoom, le 19 novembre 2020. La page de l'événement a depuis été supprimée du site Internet de The School of Life, raison pour laquelle il ne nous a malheureusement pas été possible de retrouver les noms des intervenantes.

Smith fut interrogée sur la façon dont elle imaginait l'avenir après la crise sanitaire, ou sur les mesures politiques qui devraient selon elle être mises en place pour la sortie de crise. Cet intérêt pour le point de vue d'une écrivaine sur une crise aussi saisissante que celle de la pandémie de Covid-19 témoigne de la volonté d'entendre des voix autres que celles habituellement portées dans les médias, et accorde un rôle de commentateurs et commentatrices à des personnalités littéraires.

Dans *On Decoloniality*, Catherine E. Walsh et Walter D. Mignolo insistent sur le fait que l'approche décoloniale se constitue comme une praxis : « Decoloniality, as we argue in this book, is not a new paradigm or mode of critical thought. It is a way, option, standpoint, analytic, project, practice and praxis. »[1] Catherine Walsh détaille plus précisément le sens que tous deux donnent au mot « praxis » dans la première partie, « Decoloniality in/as praxis » :

> The concern of this part […] is with the ongoing processes and practices, pedagogies and paths, projects and propositions that build, cultivate, enable, and engender decoloniality, this understood as praxis—as walking, asking, reflecting, analyzing, theorizing, and actioning—in continuous movement, contention, relation, and formation.[2]

Les deux théoricien·ne·s ne cessent de rappeler l'inséparabilité de la pensée et de l'action, notion transcrite dans la graphie même grâce à l'expression « thinking-doing and doing-thinking »[3] . Walsh conclut la première partie de l'ouvrage en rappelant les formes que peut prendre cette praxis : « The praxis of decoloniality […] is just this: the continuous work to plant and grow an otherwise despite and in the borders, margins and cracks of modern/colonial/heteropatriarchal order. »[4] La tâche qui consiste à faire émerger « un autrement » nous semble se rapprocher de l'entreprise de la littérature transculturelle qui consiste à remodeler les imaginaires collectifs, pour reprendre les mots de Dagnino. La dimension « autre » des romans transculturels pourrait-elle alors se comprendre comme une praxis décoloniale ? Ces considérations nous conduisent à nous interroger sur les actions des œuvres ainsi que des autrices, sur le fonctionnement interne des romans, qui dépeignent le transculturalisme par le biais de la fiction, mais également sur leur possible impact, ou reterritorialisation, pour le dire en termes deleuziens, dans le monde.

Cette troisième partie de notre étude propose donc de commenter l'espace de parole occupé tant par les œuvres que par les autrices, ce qui nous semble d'autant plus nécessaire que certaines écrivaines, comme Evaristo, revendiquent cette place. Walter Mignolo défend

---

[1] Walter D. Mignolo et Catherine E. Walsh, éd. *On Decoloniality*. Londres : Duke University Press, 2018, p. 5.
[2] *Ibid*., p. 19.
[3] *Ibid*., p. 9.
[4] *Ibid*., p. 101.

avec force l'idée que la décolonialité ne peut pas être une entreprise globale : « Decoloniality is not, cannot be, state-led projects. They are projects by the people organizing themselves in their local histories and [it] needs to delink from the colonial matrix. »[1] L'approche décoloniale repose sur des actions individuelles qui remettent en question l'ordre du monde dominé par les « colonialités » et parmi lesquelles figure l'écriture de romans. Si pour Mignolo, l'objectif de la praxis décoloniale est « une reconstitution épistémique »[2], comment ne pas envisager les œuvres du corpus, du fait de la place qu'elles donnent à l'altérité, jamais rétrécie, niée ou dénigrée, comme des propositions d'une telle reconstitution ? En quoi la fiction offre-t-elle un espace idéal pour re-présenter l'altérité ? Que peut la fiction pour mieux comprendre l'altérité et la complexité des échanges transculturels ? Comment l'écriture transculturelle peut-elle s'inscrire dans une praxis décoloniale ? Quels liens peut-on établir entre écriture transculturelle et praxis décoloniale ?

S'il nous paraît primordial de soulever ces questions, nous ne prétendons pas y apporter de réponses définitives, notamment parce qu'une telle démarche irait à l'encontre même de l'approche décoloniale dans laquelle nous espérons nous inscrire, et qui se défie des discours prescriptifs. Nous entendons dans un premier temps nous interroger sur la manière dont la fiction peut se définir comme un espace proprement transculturel avant de nous éloigner de la diégèse pour examiner la vie des œuvres dans la société et la manière dont elles offrent, pour reprendre les mots de la chercheuse en philosophie politique et activiste brésilienne Djamila Ribeiro, « une place à la parole noire »[3].

[1] *Ibid*., p. 115.

[2] *Ibid*., p. 120.

[3] *La Place de la parole noire* est le titre d'un essai de Djamila Ribeiro paru en 2017 et traduit en français en 2020. Nous employons ici l'expression en ayant bien conscience de ses limites, toutes les autrices de notre corpus n'étant pas noires, mais elle nous semble suffisamment imagée pour véhiculer un sens fort. (Djamila Ribeiro. *La Place de la parole noire*. 2017. Trad. Paula Anacaona. Paris : Anacaona, 2020.)

Chapitre 6
La fiction comme espace transculturel

Cette réflexion a commencé par examiner les rapports à l'espace pour les personnages transculturels et la manière dont ces derniers s'approprient les espaces et les lieux publics comme privés avec plus ou moins de réussite. Il s'agit ici de revenir sur le concept d'espace en l'abordant dans une dimension plus abstraite. Dans *La Production de l'espace* (1974), Henri Lefebvre développe une triplicité conçu-vécu-perçu pour mieux rendre compte de la façon dont le politique investit l'espace, qui est loin d'être un donné neutre. L'espace conçu, selon Lefebvre, est celui des « savants, des planificateurs, des urbanistes, des technocrates "découpeurs" et "agenceurs" »[1], celui qui est décidé puis organisé par les forces politiques. L'espace perçu résulte de la « pratique spatiale », influencée par le quotidien. Enfin, l'espace vécu comprend les « espaces de représentations », « pénétrés d'imaginaire et de symbolisme »[2], c'est-à-dire la façon dont les habitant·e·s, les usager·e·s mais aussi les artistes usent de leur imagination pour vivre l'espace et projettent dessus des « images et symboles »[3]. Les autrices transculturelles de notre corpus s'inspirent de leur vécu dans un espace social « dominé, donc subi »[4], au sens colonial ou néocolonial du terme, pour effectuer, dans leurs romans, des opérations de « réappropriation de l'imagination » qui mettent en évidence le vécu des personnes altérisées. Le livre se constitue alors comme un espace, une production qui rectifie l'espace conçu pour ouvrir l'imagination du lectorat et proposer d'autres espaces de représentation. Il constituerait ainsi une manière de retrouver de l'agentivité face à l'espace conçu par des forces qui dépassent les individus ainsi que face aux contraintes imposées dans la pratique spatiale.

L'écriture participe donc de l'élaboration des images dont parle Lefebvre et qui constituent cet « espace vécu ». Celui-ci n'est pas sans rappeler les « espaces mythiques » définis, à peu près à la même période que les travaux de Lefebvre, par Yi-Fu Tuan dans *Space and Place: The Perspective of Experience* (1977). Tuan considère en effet les espaces mythiques comme la partie la plus conceptuelle et abstraite de la compréhension de l'espace,

[1] Henri Lefebvre. *La Production de l'espace*. Paris : Éditions Anthropos, 1974, p. 48.
[2] *Ibid*., p. 52.
[3] *Ibid.*, p. 49.
[4] *Ibid*.

qui, pour autant, reste chargée d'une dimension pragmatique : « Mythical space is a conceptual schema, but it is also pragmatic space in the sense that within the schema a large number of practical activities, such as the planting and harvesting of crops, are ordered. »[1] Il ne s'agit pas ici de culture agricole mais d'une culture de l'esprit qui, par le biais des idées et représentations disséminées dans les pages des œuvres, reconfigure la compréhension du réel. Pour Tuan, « Mythical space is an intellectual construct. It can be very elaborate. Mythical space is also a response of feeling and imagination to fundamental human needs. It differs from pragmatic and scientifically conceived spaces in that it ignores the logic of exclusion and contradiction. »[2] Il nous semble que ce concept pourrait tout aussi bien s'appliquer à la fiction.

En effet, l'objet que constitue l'œuvre se positionne précisément à un carrefour culturel, à une « zone de contact », que Mary Louise Pratt définit ainsi dans *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* : « social spaces where disparate cultures meet, clash and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination »[3]. Le choix de s'appuyer sur cette définition de Pratt participe de la remise en question du transculturalisme comme espace harmonieux de rencontres, ce que les deux premières parties de ce travail ont tenté de montrer[4]. Afef Benessaieh oppose le concept de « transculturation » de Fernando Ortiz, qui explicite l'influence mutuelle des cultures, à la « transculturalité », qu'elle définit comme une capacité à circuler entre les cultures, et ajoute : « transculturality puts emphasis on the rapidly changing situations of cultural mixedness, where power relations are more difficult to identify because, with increased mobility, the sense of a single dominant culture is more difficult to establish »[5]. Toutefois, nous espérons avoir mis en évidence les limites du transculturalisme, en montrant que les romans transculturels signalent la persistance de relations de pouvoir, du fait des limitations imposées dans les lieux et les espaces aux personnages transculturels et de l'omniprésence de l'altérité.

C'est l'œuvre de fiction comprise comme zone de contact, créatrice d'un espace que les personnages ne parviennent pas à trouver dans leur environnement, que nous entendons analyser de plus près dans ce chapitre. Nous tâcherons de montrer en quoi la fiction forme un

---

[1] Yi-Fu Tuan. *Space and Place: The Perspective of Experience*. 1977. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2001, p. 17.

[2] *Ibid*, p. 99.

[3] Mary Louise Pratt. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. 1992. Londres : Routledge, 2008, p. 7.

[4] La première partie évoquait les difficultés des personnages transculturels à s'intégrer pleinement dans les espaces occidentaux et la deuxième rendait compte du processus d'altérisation qui interfère négativement dans les rencontres transculturelles.

[5] Afef Benessaieh. « Multiculturalism, Interculturality, Transculturality. » *Transcultural Americas, Amériques Transculturelles.* Éd. Afef Benessaieh. Ottawa : Ottawa University Press, 2010, p. 16-17.

espace véritablement transculturel, comment elle comble les manquements du réel pour celles et ceux qui naviguent entre les cultures et comment l'altérité peut, dans le cadre de la fiction, s'avérer une force positive et non un obstacle à la rencontre. L'analyse portera dans un premier temps sur l'hybridité de la fiction qui aide à sortir des binarismes et de la pensée racinaire, pour ensuite s'intéresser à la façon dont les œuvres transculturelles peuvent se penser comme des « trans-espaces » littéraires, mot que nous empruntons à Susan Arndt, qui s'affirment comme « l'autre » du récit national évoqué par Jameson.

6.1 Hybridité de la fiction : un (tiers-)espace transculturel

Le mot « hybridité » est issu du latin « hybrida » qui désigne soit « le croisement d'une truie et d'un sanglier », soit « un enfant de parents de divers parents ou conditions »[1], comme le rappelle également Robert C. Young dans *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race* (1995). Relevant initialement du domaine de la botanique et de la biologie, le terme est appliqué pour la première fois à des relations humaines en 1861 : « [it] denote[s] the crossing of people of different races »[2]. Ashcroft, Griffiths et Tiffin expliquent qu'au cours du XX^{ème} siècle, la notion d'hybridité est adoptée par deux domaines des sciences humaines : Mikhaïl Bakhtine y a recours en linguistique, « to suggest the disruptive and transfiguring power of multivocal language situations and, by extension, of multivocal narratives »[3] et Homi Bhabha, dans sa théorisation des relations coloniales et postcoloniales. Ce dernier décèle dans l'hybridité une dimension politique et souligne la manière dont elle offre une agentivité : « Hybridity is a problematic of colonial representation and individuation that reverses the effects of the colonialist disavowal, so that other 'denied' knowledges enter upon the dominant discourse and estrange the basis of its authority – its rule of recognition. »[4] L'hybridité, dans le postcolonial, est donc subversive dans la mesure où elle fait place à l'altérité dans le discours dominant. Pour Bhabha, elle est un symbole de résistance qui affaiblit le centre et son autorité, parce qu'elle va à l'encontre de l'idéologie de la pureté des cultures :

> It is only when we understand that all cultural statements and systems are constructed in this contradictory and ambivalent space of enunciation, that we begin to understand why

[1] Définition du Petit Gaffiot, *hybrida, ae*.

[2] Robert C. Young. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. 1995. New York: Taylor & Francis e-Library, p. 5.

[3] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, éds. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. Londres : Routledge, 2007, p. 137.

[4] Homi Bhabha. *The Location of Culture.* Londres : Routledge, 1994, p. 114.

> hierarchical claims to the inherent originality or 'purity' of cultures are untenable, even before we resort to empirical historical instances that demonstrate their hybridity.[1]

Malgré cet usage positif du concept d'hybridité, celui-ci ne fait pas l'unanimité. L'entreprise de Robert Young, dans *Colonial Desire*, consiste à rappeler la généalogie de la notion d'hybridité et à mettre en lumière le fait qu'elle est intrinsèquement liée à un discours raciste qui, au cours du XIX^{ème} siècle, vise à asseoir sa domination idéologique. Le concept d'hybridité, lorsqu'il s'est immiscé dans le débat culturel, n'était donc pas un correctif au racisme mais lui était au contraire étroitement lié, porté par la croyance en des races biologiques différentes et donc en l'existence d'un « hybride humain »[2]. Ainsi, rappelle Young, « [t]oday, […] in reinvoking this concept, we are utilizing the vocabulary of Victorian extreme right »[3]. Dans cet ouvrage qui analyse les travaux des théoriciens[4] de la question raciale du XIX^{ème} siècle, Young révèle, ou rappelle, les liens indissociables entre culture et racisme : « Culture has always marked cultural difference by producing the other; it has always been comparative, and racism has always been an integral part of it. […] Race has always been culturally constructed. Culture has always been racially constructed. »[5] Ce constat rend la réappropriation du concept d'hybridité d'autant plus délicate. Pourtant, Bhabha souligne bien le fait que l'hybridité révèle les limites du discours colonial en s'appuyant sur une stratégie de subversion qui déstabilise les exigences mimétiques du pouvoir colonial[6]. L'hybridité, en tant que procédé discursif, se donne à voir, pour Bhabha, dans ce qu'il appelle « the Third Space of Enunciation », un espace qui remet en question la fixité des discours nationaux et essentialistes : « that Third Space, though unrepresentable in itself, […] constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs cans be reappropriated, rehistoricized and read anew. »[7]

Le tiers-espace de Bhabha et la notion d'hybridité elle-même ont été critiqués pour leur tendance à réaffirmer la primauté des essentialismes tout en voulant s'en débarrasser, ainsi que le souligne Jonathan Friedman :

> This is the establishment of a world in which the homogenising tendencies of all identification are eliminated not via modernist anti-cultural identity, but by a postmodernist

[1] *Ibid*., p. 37.
[2] Young. *Op. cit.*, p. 6.
[3] *Ibid*., p. 10.
[4] Young ne cite que des travaux menés par des hommes, d'où l'absence d'écriture inclusive.
[5] *Ibid*., p. 50.
[6] Bhabha. *Op. cit.*, p. 112.
[7] *Ibid*., p. 37.

> total fusion of all cultures into a new heterogeneous homogeneity of the 'third space', which, if it is a space, must have boundaries of its own, and thus be based on oppositions to its own others. […] It is precisely in the metaphor of border-crossing that the notion of homogenous identity is carried and reinforced, since it is a prerequisite of such transgression.[1]

L'hybridité peine à se délier de ses présupposés essentialistes y compris dans la métaphore qui est censée l'expliciter, ce qui montre à quel point il est difficile de s'affranchir de l'idéologie fallacieuse de l'authenticité culturelle. Toutefois, l'hybridité apparaît comme un élément indispensable pour penser le transculturalisme. En effet, comme le remarquent Ashcroft, Griffiths et Tiffin, l'hybridité *est* transculturelle : « hybridity commonly refers to the creation of new transcultural forms within the contact zone produced by colonization. »[2] L'hybridité est transculturelle et le transculturalisme est hybride car il se constitue dans la rencontre des cultures et le croisement des altérités. Si Homi Bhabha dit du tiers-espace qu'il est impossible à représenter, ne peut-on pas supposer, en le rapprochant des « espaces mythiques » de Tuan et des « espaces de représentations » de Lefebvre, que l'œuvre, et plus particulièrement l'œuvre transculturelle, constitue ce tiers-espace, par son hybridité ? Comment comprendre l'hybridité dans le contexte transculturel, si elle ne sert plus seulement à inscrire une forme de subversion dans le discours ? Peut-elle aider à dépasser la binarité qui grève la pensée postcoloniale ? Les romans transculturels que nous analysons ici ont été publiés au début des années 2000, soit après les temps forts de la colonisation et les luttes parfois violentes de la décolonisation. De ce fait, le besoin de subvertir le discours colonial dominant se fait peut-être moins sentir et l'hybridité apparaît moins comme un outil politique de subversion que comme l'espoir d'une ouverture à l'altérité.

Les œuvres du roman du corpus, cela a été montré, mettent l'altérité en lumière, ainsi que les multiples procédés d'altérisation qui sont la raison pour laquelle le transculturalisme ne permet que difficilement les rencontres. Cependant, cette présence permanente de l'altérité au sein des romans crée des œuvres hybrides qui n'abandonnent pas la diégèse à ce que Michel-Rolph Trouillot appelle « des universels nord-atlantiques »[3], ces fictions qui construisent le discours dominant en écrasant l'altérité. Au contraire, dans les romans du corpus, l'altérité est présentée sous des formes multiples par le biais d'une grande variété de personnages issus de cultures et de milieux sociaux différents. Certains d'entre eux peuvent

---

[1] Jonathan Friedman. « Global Crisis, the Struggle for Cultural Identity and Intellectual Porkbarreling: Cosmopolitans versus Locals, Ethnics and Nationals in an Era of De-hegemonisation. » *Debating Cultural Hybridity: Multi-cultural Identities and the Politics of Anti-Racism.* Éds. Pnina Werbner et Tariq Modood. Londres : Zed Books, 1997, p. 79.

[2] Ashcroft, Griffiths et Tiffin. *Op. cit.*, p. 135.

[3] Michel-Rolph Trouillot. « North Atlantic Universals: Analytical Fictions, 1492-1954. » *The South Atlantic Quaterly* 101.4 (automne 2002) : 839-858.

trancher avec la tonalité réaliste des romans, et leurs portraits tendent parfois à manquer de crédibilité. La réflexion qui suit portera sur des manifestations de l'hybridité qui conduisent, par des procédés stylistiques ou narratifs, à une ouverture à l'altérité en brouillant le rapport de la fiction au réalisme.

a) L'hybridité dans la fiction : vers l'ouverture à l'altérité

Americanah se déroule dans un salon de coiffure où des femmes de diverses origines sociales se croisent et se rencontrent. Durant les six heures qu'il faut à Aisha pour tresser les cheveux d'Ifemelu, la coiffeuse se confie à sa cliente chez qui elle perçoit une agentivité sociale plus grande que la sienne. Elle espère qu'Ifemelu l'aidera à convaincre l'un de ses deux petits amis de l'épouser, afin qu'elle puisse obtenir une carte verte. Aisha est atteinte d'une maladie de peau qui répugne Ifemelu et, comme le suggère Jennifer Terry, symbolise son altérité, « the graphic materialization of foreignness on the body »[1]. Ifemelu se distancie d'Aisha émotionnellement et se place dans une position de supériorité, jouissant de la possibilité d'impressionner la coiffeuse :

> 'I've just finished a fellowship,' she said, knowing that Aisha would not understand what a fellowship was, and in the rare moment that Aisha looked intimidated, Ifemelu felt a perverse pleasure. Yes, Princeton. Yes, the sort of place that Aisha could only imagine […]. (*A* 16)

> 'I got mine from work,' she said. 'The company I worked for sponsored my green card.' 'Oh,' Aisha said, as though she had just realized that Ifemelu belonged to a group of people whose green card simply fell from the sky. People like her could not, of course, get theirs from an employer. (*A* 364-365)

La focalisation interne laisse place à l'expression d'Ifemelu dans un discours au style indirect libre, comme le suggèrent l'anaphore de « Yes », les deux phrases nominales, ainsi que l'expression familière « fell from the sky » et l'adverbe « of course ». Pourtant, Aisha ne se laisse pas perturber par l'arrogance et la condescendance d'Ifemelu et s'épanche davantage : « 'Last year. My father die and I don't go. Because of papers. But maybe, if Chijioke marry me, when my mother die, I can go. She is sick now. But I send her money.' » (*A* 364) C'est cette déclaration au discours direct qui induit un changement dans l'attitude émotionnelle d'Ifemelu vis-à-vis d'Aisha. Cette dernière est francophone et son anglais est grammaticalement incorrect. Pourtant, un rapport relativement lâche au réalisme se devine. En effet, si l'anglais d'Aisha, sénégalaise donc francophone, est censé signaler son manque de

[1] Jennifer Terry. « She Was Miraculously Neutral: Feeling, Ethics and Metafiction in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*. » *Reading Black British and African-American Women Writers*. Éds. George Sheldon et Jean Wyatt. New York : Routledge, 2020, p. 47.

maîtrise de la langue, les erreurs qu'elle commet ne sont pas typiques de celles d'un·e francophone. L'article zéro devant « papers » (« Because of papers. ») n'est pas caractéristique d'un locuteur ou d'une locutrice français·e qui aurait tendance, au contraire, à employer des déterminants de manière systématique et dirait plutôt « Because of the papers » (voire « The last year » pour quelqu'un ayant un niveau d'anglais faible). De même, la proposition subordonnée circonstancielle de temps, « When my mother die », est grammaticalement correcte alors qu'un locuteur ou une locutrice du niveau d'Aisha commettrait vraisemblablement cette erreur fréquente qui consiste à calquer le modèle français et introduire du futur : « When my mother will die ». Ce moment induit tout de même un changement d'attitude chez Ifemelu. « The shifting scene, and Ifemelu's offer to help, represents an acknowledgment of another's grief, of answerability, and of shared even if unequally constrained life »,[1] note Jennifer Terry. Par ses confidences non sollicitées, Aisha parvient à créer un tiers-espace qui est également matérialisé par le fait qu'à cet instant, les deux femmes sont seules dans le salon (*A* 363).

La voix narrative met ainsi en avant deux singularités et l'émotion qui surgit remet en question la hiérarchisation sociale qu'Ifemelu avait instaurée entre elles : « Aisha began to cry. Her eyes melted, her mouth caved and a terrifying thing happened to her face: it collapsed into despair. […] 'Where does Chijioke work?' Ifemelu asked. 'I will go there and talk to him.' » (*A* 364) La déformation du visage d'Aisha décrite par l'expression « it collapsed into despair » n'aliène pas Ifemelu davantage ; au contraire, l'émotion qui envahit Aisha crée un lien entre les deux femmes et conduit Ifemelu à l'action. La protagoniste passe outre l'altérité radicale de la coiffeuse, signalée par sa maladie de peau et ses erreurs grammaticales qui témoignent d'une éducation limitée et d'une classe sociale moins privilégiée, et adopte une attitude empathique : une rencontre transculturelle a alors lieu, dans un tiers-espace singulier, hors d'une pensée binaire, et elle mène à une action concrète. Terry souligne ainsi le rôle primordial de l'émotion dans cette rencontre de l'altérité : « To return to the thought of Butler, here the formation of a "point of identification with suffering" allows the beginning of a new sense of interdependence and responsibility. »[2] Comme le rappelle Terry, Ifemelu ne donne pas suite à la promesse d'intervenir auprès de l'un des deux petits amis d'Aisha car une nouvelle dramatique l'en détourne. Toutefois, cet instant de connexion sincère entre les deux personnages n'est pas vain : « notwithstanding asymmetrical access to power, the recognition of another and of common vulnerability indicates new awareness of an

[1] *Ibid.*, p. 48.
[2] *Ibid*.

interdependence that involves ethical commitment. »[1] C'est dans ce sens nouveau de l'attention à l'autre que se lit l'hybridité de la fiction : le roman ne se veut pas seulement divertissement, ce dont les extraits de blogs attestent, mais bien invitation à une réflexion personnelle autant que sociale, sur l'attitude de chacun·e face à l'altérité. Dans un article sur les rapports entre récit, fiction et cognition, Jean-Marie Schaeffer déclare que « les connaissances les plus importantes que nous livre la fiction ne relèvent pas des représentations propositionnelles ou déclaratives qu'elle véhicule mais de l'ordre d'un savoir-faire qui enrichit l'éventail de notre répertoire d'évaluations existentielles, émotives etc. de situations intramondaines. »[2] Ce qui importe ici en effet n'est pas tant la représentation d'Aisha que l'effet de celle-ci sur Ifemelu. En montrant que sa protagoniste est prête à agir, Adichie invite le lectorat, à son tour, à passer outre l'éventuelle invraisemblance de la manière dont le discours d'Aisha est construit. Cette dernière apparaît alors comme la trace du fictionnel dans le roman et ce caractère assumé de la fiction rend hybride son rapport au réalisme tout en créant un espace pour l'altérité.

L'hybridité de la fiction se manifeste également par le biais de personnages qui sont tout le contraire des stéréotypes, personnages uniques et difficiles à catégoriser tant ils surprennent, telle Razia dans *Brick Lane*. Cette femme bangladaise mariée à un homme violent qui décède brutalement se caractérise par sa brusquerie, son franc-parler et son courage. Elle devient la seule personne en qui Nazneen a confiance et c'est elle qui aide Nazneen à s'émanciper en lui proposant un travail. Les descriptions de l'apparence physique de Razia peuvent prêter à sourire tant celle-ci semble marginale : « She accepted a cup from Nazneen and held it in her man-sized hands. She wore black lace-up shoes, wide and thick soled. It was the sari that looked strange on her. » (*BL* 27) Cette première apparition de Razia contraste avec l'image stéréotypée de la femme bengalie traditionnelle, à laquelle Nazneen correspond. Ses mains d'homme suggèrent une force de travail autre que seulement domestique, ses grosses chaussures symbolisent autant son sens pratique et son côté masculin que sa transculturalité, à tel point que l'élément représentatif de son pays d'origine (le sari) paraît étrange. La manière dont elle le porte la place toujours hors de la norme, comme en témoigne l'accumulation de l'adverbe « too » dans le passage suivant : « She adjusted the folds of her sari. The folds were never right: too bunched, too loose, too far to the side, too low or too high. Razia would look better in overalls. » (*BL* 49) Nazneen se prend d'affection

[1] *Ibid.*

[2] Jean-Marie Schaeffer. « Le récit entre fait et fiction : perspectives cognitives. » *Devant la fiction, dans le monde*. Éds. Catherine Grall et Marielle Macé. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 18.

pour Razia qui lui apparaît comme « a mimic, a big bony clown » (*BL* 47), expression qui souligne le caractère unique de Razia et fait écho au mimétisme et donc à la subversion théorisée par Homi Bhabha. Il n'est sans doute pas étonnant que le regard de Razia soit souvent insaisissable, « so that she seemed perpetually to be evaluating if not mocking you. » (*BL* 27) Dans cette incertitude se devine une forme de subversion : Razia ne se conforme ni aux codes ni aux stéréotypes, et n'hésite pas non plus à rire et se moquer, signalant par là son refus de se plier aux règles. Elle impressionne en particulier Nazneen par son indépendance. Lorsque Razia lui annonce qu'elle va prendre un travail, Nazneen s'inquiète des rumeurs qui risquent de circuler au sein de leur communauté mais Razia répond : « 'Will the community feed me? Will it buy footballs for my son? Let the community say what it will, I say *this* to the community.' And she flicked her fingers. » (*BL* 97) Dans ces propos, la force de caractère, l'autonomie et le sens pratique de Razia apparaissent très clairement. Au contraire de Nazneen qui, dans la première partie du roman, se conforme à ce qui est attendu d'elle en tant qu'épouse et mère, Razia ne cesse d'affirmer sa liberté.

Elle n'est pourtant pas exempte de contradictions. Ainsi, lorsque Nazneen lui raconte le mariage d'amour de sa sœur Hasina, Razia fait preuve d'un intérêt manifeste : « 'Wait […]. Let me check on the children. I want to hear everything. So when I come back, you can start at the beginning.' » (*BL* 50) Après que Nazneen lui a relaté en détail l'histoire de sa sœur, Razia semble sous le charme :

> 'It's so romantic. […] But when I was a young girl,' she said, making her voice hard and pumping out the words like darts from a blowpipe, 'we didn't have any of this nonsense.' (*BL* 50)
>
> 'So romantic.' She got up because her daughter was calling from the bedroom. 'But Shefali will make a love marriage over my dead body.' (*BL* 51)

Si elle donne l'impression de se radoucir un moment et de se laisser aller à exprimer son émotion, ainsi que le suggère à deux reprises l'expression « so romantic », elle se reprend vite et fait une performance de son changement d'attitude, soit en changeant de ton (« making her voice hard »), soit en changeant de position physique (« she got up »), et signalant par la conjonction « but » qu'elle se dissocie de cette pensée « romantique ».

Par la suite, Razia devient l'une des membres les plus atypiques de la communauté. Elle fait l'objet de commérages parce qu'elle n'agit en rien comme les autres. Ainsi, lorsqu'une voisine rend une courte visite à Nazneen : « [Nazma] stayed long enough to drop a few hints about Razia. 'Do you know? The woman *smokes*!' » (*BL* 229) Comme Kiki qui se réfère aux Haïtiens par le biais du démonstratif « these people », comme Ifemelu qui se distingue des

coiffeuses en les désignant par « these African women », Nazma isole Razia de la communauté en se refusant à la nommer mais en employant un déterminant et nom commun à la place (« the woman »). À la mort de son époux, Razia ne se remarie pas et ne recherche pas non plus la protection d'un homme ; au contraire, elle assure seule l'éducation de ses enfants : « After he died, Razia spent her money on her children, and on her flat. She never talked about going home. » (*BL* 427) Dans une communauté frappée du « Going Home Syndrome », d'après le Dr Azad[1], Razia fait figure d'exception, que son obtention de la nationalité britannique renforce. Elle s'inscrit dans une altérité tranchée mais c'est pourtant avec elle que Nazneen, au départ si conformiste, se lie d'amitié. Aussi insensible qu'elle puisse paraître, Razia est toujours prête à soutenir Nazneen dans les moments éprouvants comme dans le quotidien. C'est Razia qui donne l'idée à Nazneen d'apprendre l'anglais, même si ce sont finalement ses filles qui l'aident à franchir le pas (« they demanded to be understood » [*BL* 194]). Razia est la seule qui se rend à l'hôpital auprès de Nazneen, lors de la maladie de Raqib, son premier enfant. C'est à elle que Nazneen avoue sa liaison avec Karim, confiante dans le fait que Razia ne la jugera pas, et lorsque Chanu repart au Bangladesh, c'est Razia qui donne du travail à Nazneen. Enfin, c'est encore Razia qui, à la toute fin du roman, permet à Nazneen de réaliser un vieux rêve et l'emmène à la patinoire, où elle prononce les derniers mots de l'œuvre.

Ce personnage est caractérisé par des valeurs fortes : elle accorde la priorité à ses enfants, quitte à s'abimer la santé : « 'A serious thing, though, the business with the machine work. Ruins the hands, the back, the eyes. […] I don't care. What else is the body for? I'm just using it up for now for my children. Only thing I care about is they don't have to do this same thing as me.' » (*BL* 189) En faisant de son corps un outil au service de ses enfants, elle leur manifeste sa dévotion et son soutien inconditionnel, ce qui l'amène à faire des choix pour lesquels elle est critiquée au sein de la communauté de Brick Lane. Elle se distingue de la plupart des Bangladais·e·s du quartier par sa liberté et son irrévérence, symbolisée par le fait qu'elle fume et vit seule. Elle accompagne Nazneen, indirectement, sur le chemin de l'émancipation en lui offrant un autre modèle qui s'inscrit à la fois dans une opposition à la tradition mais aussi dans une éthique du soin, que Jean-Michel Ganteau définit ainsi : « The ethics of care is seen as rejecting the relevance of universal rules, and prefers addressing the singularity of a situation and of the other caught in the situation. »[2] Razia s'inscrit toujours

[1] « 'This is another disease that afflicts us,' said the doctor. 'I call it Going Home Syndrome.' » (*BL* 32)

[2] Jean-Michel Ganteau. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*. New York : Routledge, 2015, p. 10.

dans la singularité de la situation, raison pour laquelle elle n'émet pas de jugement sur la liaison de Nazneen ; par son caractère si unique et atypique, elle contribue à faire du roman un espace hybride qui inclut toutes formes de représentations de l'altérité et donne à voir une autre manière d'entrer en relation.

Autre personnage insolite, Hattie apparaît à la fin de *Girl, Woman, Other*, dans le Chapitre 4 qui comprend les sections dédiées à Megan/Morgan, dont elle est l'arrière-grand-mère, et Grace, la mère de Hattie. Par son âge (quatre-vingt-treize ans), sa localisation géographique (elle vit à la frontière écossaise et son langage est parsemé de termes écossais), son métier (agricultrice), Hattie se distingue nettement du reste des personnages qui sont pour la grande majorité des femmes dans la force de l'âge, londoniennes travaillant dans le secteur tertiaire ou le domaine artistique. Malgré son isolement géographique et social, la nonagénaire n'en étonne pas moins par son ouverture d'esprit. Ainsi, Hattie, qui fleurit la tombe d'un couple d'homosexuelles depuis leur décès dans les années 1940, n'est ni surprise ni dérangée par l'orientation sexuelle de Morgan : « so Hattie was never going to have a problem with Morgan being that way as well » (*GWO* 351). Elle a en revanche plus de difficultés à comprendre sa non-binarité :

> but a while back Morgan took it to extremes when she declared […] GG, I no longer identify as male or as female
> Morgan went into a big explanation of it, might as well have been talking Chinese
> Hattie asked her outright if she'd been to see a doctor because you sound mental, dear? (*GWO* 351)

Le vocabulaire employé par Hattie (« extremes », « mental ») indique le fossé générationnel qui la sépare de Morgan et l'impossibilité de le rejoindre sur le terrain conceptuel de l'identification de genre, qui est aussi incompréhensible pour Hattie qu'une langue étrangère. Malgré cette première réaction, Hattie revient sur le sujet et crée un espace d'acceptation de son altérité :

> the next time Morgan showed up, two months rather than two weeks later (a big sulk, even for Morgan), Hattie sat her down and said, look, I was born in the nineteen-twenties, you're expecting too much of me to even begin to understand what you're going on about
> just be who you want to be and let's agree not to talk about it (*GWO* 352)

Face à l'altérité nouvelle de Morgan, Hattie ne se retranche pas dans le rejet comme Julie, la mère de Morgan (« Julie didn't like her because she wasn't the Barbie doll she wanted her to be » [*GWO* 350]) mais crée un silence bienveillant. Son refus de parler de la non-binarité de Morgan ne naît pas d'un rejet ou d'une volonté de l'étouffer mais de l'impossibilité pour elle de comprendre ce concept, ce qu'elle explique par son âge. Comme Razia qui demande à Nazneen si c'est la communauté qui nourrira sa famille, Hattie fait preuve ici de bon sens

pour justifier sa réaction (« I was born in the nineteen-twenties, you're expecting too much of me »), qui n'est pas le signe d'une opposition d'ordre idéologique.

L'origine ethnique de Hattie contribue également à la distinguer, non pas des autres personnages du roman mais de la société britannique du XX^{ème} siècle. Hattie est en effet une métisse dans une société majoritairement blanche. La grand-mère de Hattie, Daisy, tombe enceinte d'un marin abyssinien à la fin du XIX^{ème} siècle et donne naissance à Grace, la mère de Hattie, qui est donc métisse. Grace épouse un britannique blanc, Joseph Rydendale, descendant d'une famille dont la lignée remonte au XVIII^{ème} siècle. Par conséquent, Hattie a des origines abyssiniennes, c'est-à-dire éthiopiennes, de son grand-père et même si sa couleur de peau n'est certainement pas aussi foncée que d'autres personnages du roman comme Amma ou Carole, elle n'en subit pas moins des discriminations racistes. D'ordinaire isolée, Hattie est séduite par le fils du boucher, un jeune garçon blanc, alors qu'elle n'a que quatorze ans : « boys paid Hattie no attention at all, so when this one did, there was no question she'd refuse his advances […] / she was the center of his universe, for about thirty minutes / she can't remember it happening // […] afterwards / he carried on ignoring her / as before » (*GWO* 368-369). N'ayant connu que l'indifférence de la part de ses camarades, Hattie fait preuve d'une naïveté semblable à celle de Carole et LaTisha, que la présence de la virgule au milieu de la ligne s'ouvrant sur « she was the center of his universe » rend évidente. Ce signe de ponctuation brise le rythme et, symboliquement, l'harmonie de la rencontre, que Hattie pensait innocente : « the pair of them *fooled about* in between the church pews after school » (*GWO* 369, nous soulignons). Elle a pourtant des conséquences sérieuses pour l'adolescente, ce que le rythme haletant annonce, traduisant le sentiment de perte et la dislocation. Lorsque, neuf mois plus tard, Hattie donne naissance à une petite fille, son père la lui enlève en justifiant son geste par une volonté de la protéger : « your life will be forever ruined with a bastard child / men will have two reasons not to marry you » (*GWO* 370). Cette explication elliptique, limpide malgré le non-dit, souligne à quel point le racisme imprègne la société de son époque.

De même, lorsqu'elle participe aux bals du village durant sa jeunesse, Hattie n'est jamais invitée à danser : « only her father would take her for a spin » (*GWO* 361). Ce n'est qu'à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, alors qu'elle se rend à un bal où tous les soldats américains démobilisés sont présents, que Hattie rencontre Slim, un Noir-Américain bien décidé à rester du côté européen de l'Atlantique, « [where] he wasn't worried folks were gonna don white hoods, burn crosses and lynch him / it's why I'm never going home, Hattie »

(*GWO* 363). Le lynchage est le sort qui est réservé au frère de Slim, âgé de quinze ans, après l'accusation de viol de la part d'une femme blanche, qui s'avère avoir été un mensonge, comme l'explique Slim à ses enfants : « the woman who cried rape gave birth nine months later to a child so white, even her daddy came round to your daddy's house to apologize in person » (*GWO* 355). Par cette brève allusion à l'histoire tragique des lynchages aux États-Unis, et du pouvoir disproportionné accordé aux femmes blanches dont la parole n'est presque jamais remise en question face à une personne de couleur, Evaristo rappelle la complexité et la multiplicité des formes de racisme. Elle suggère également, bien que trois de ses personnages féminins noirs en aient été victimes, que le viol peut aussi être une arme pour les femmes blanches dans un contexte raciste, afin de piéger des hommes de couleur. La présence de Hattie et de Slim dans le roman permet donc à Evaristo d'aborder la violence des relations raciales aux États-Unis.

En épousant Slim, Hattie, là encore, tisse un lien avec quelqu'un qui est « autre » : parce qu'il est américain, Slim n'a pas le même rapport à la question raciale et il faut de longues discussions à Hattie pour le comprendre : « they had these conversations until she was able to see things from his point of view » (*GWO* 356). De même, elle est désemparée face à la souffrance de ses enfants qui subissent des brimades racistes : « Hattie saw that neither of her children liked being coloured and she didn't know what to do about it » (*GWO* 356). Les échanges avec son mari lui permettent de changer de perspective, grâce à la force du dialogue et à la détermination de Slim qui insiste pour qu'elle soit consciente des différences que leurs couleurs de peau distinctes impliquent : « it's your duty to face up to racial issues, Hattie, because our children are darker than you and aren't going to have it as easy » (*GWO* 356). Alors que la voix narrative a raconté les difficultés que Hattie a rencontrées à cause du racisme, Slim suggère ici, à l'aide du comparatif d'égalité « as easy », qu'elle a au contraire été privilégiée et protégée de ses pires manifestations. Ainsi, par sa couleur de peau et son origine ethnique incertaine (Daisy n'a aucune assurance de l'origine de l'homme qui lui fait un enfant), Hattie *incarne* littéralement l'hybridité de la nation britannique. Elle a la peau plus foncée que la plupart des habitant·e·s de son village ce qui lui vaut d'être tenue à l'écart dans sa jeunesse, mais elle est plus claire que ses propres enfants, ce qui la force à déplacer son point de vue pour s'ouvrir à cette altérité qu'ils représentent. Elle se localise dans un tiers-espace qui lui permet de mieux comprendre et accepter l'hybridité de son époux, puis celle de ses enfants, et enfin celle de Morgan. Son histoire symbolise la nécessité absolue de nuancer l'altérité pour permettre les rencontres, ce que souligne également la réaction de Slim lorsqu'il découvre le secret de sa famille.

En effet, après la mort de Joseph et Grace, les parents de Hattie, Slim découvre, dans le bureau de Joseph, des papiers révélant que les Rydendale ont fait fortune grâce au commerce triangulaire, ce qui génère une intense émotion :

> [he] came charging like a lunatic into the kitchen where she was cooking and had a go at her for keeping such a wicked family secret from him
> she didn't know, she told him, was as upset as he was, the cabinet had been locked her entire life […]
> she calmed Slim down, they talked it through
> it's not me or my Pa who's personally responsible, Slim, she said, trying to mollify her husband, now you co-own the spoils with me
> she wrapped her long arms around his waist from behind
> it's come full circle, hasn't it? (*GWO* 368)

Cet épisode, là encore, met en lumière la complexité et l'hybridité des histoires familiales, dans un Royaume-Uni qui, bien avant la génération Windrush, n'est pas aussi métissé qu'aujourd'hui. Alors que Slim exhorte habituellement Hattie à se mettre à la place de leurs enfants, il est incapable, dans le choc de la découverte, de nuancer ses accusations et c'est Hattie qui, malgré sa propre émotion, le ramène à la raison, par un discours qui fait preuve de bon sens (« it's not me or my Pa who's personally responsible ») et de nuance (« you co-own the spoils with me »). Hattie ne se réfugie pas dans les idéologies mais observe les situations à partir des responsabilités individuelles, ce qui lui permet de faire place à l'altérité. Enfin, Evaristo souligne l'ambivalence de ce personnage en mentionnant que Hattie, aux dernières élections, a accordé son bulletin au UKIP, parti de droite europhobe et anti-immigration[1]. Evaristo dresse ainsi le portrait d'un personnage complexe, dont l'histoire familiale la situe à un croisement transculturel qui lui permet, la plupart du temps, d'accepter l'altérité, même quand elle ne parvient pas à la comprendre.

À la fin de *White Teeth*, Zadie Zmith fait d'Irie Jones un modèle d'acceptation de l'hybridité. La jeune fille est amoureuse de son ami d'enfance, Millat, qui n'éprouve rien pour elle. Toutefois, les deux adolescent·e·s ont un rapport sexuel inattendu mais sitôt celui-ci terminé, Millat se détourne d'Irie pour se réfugier dans la prière. Furieuse de comprendre que

[1] En 2016, pendant la campagne pour quitter l'Union Européenne, UKIP a publié une affiche montrant une file de personnes de couleur, censées être au Royaume-Uni, avec le slogan « BREAKING POINT: The EU has failed us all ». La photo fut en réalité prise à la frontière entre la Croatie et la Slovénie en 2015. Pour Kevin Durrheim, Mukadder Okuyan, Michelle Sinayobye Twali *et al*., cette affiche faisait partie d'une stratégie de communication : « we argue that controversially racist statements can be tools for mobilizing support. It works this way: Leaders make controversially racist statements; these statements are met with harsh criticism; and leaders and supporters claim victimization and the rhetorical high ground. Although denials of racism are an important part of this rhetoric, it is the accusations of racism from opponents that allow populist leaders to portray themselves and their followers as being wrongly victimized by powerful others. » Les chercheurs et chercheuses ajoutent que d'après Judith Butler, c'est cette même stratégie qui a accordé à Donald Trump autant de popularité. (Kevin Durrheim, Mukader Okuyan, Michelle Sinayobye Twali *et al*. « How Racism Discourse Can Mobilize Right-Wing Populism: the Construction of Identity and Alliance in Reactions to UKIP's Brexit "Breaking Point" Campaign. » *Journal of Community of Applied Social Psychology* 28.6 (novembre – décembre 2018) : 386.)

Millat ne peut l'aimer, la jeune femme décide de se venger en ayant un rapport sexuel avec le frère jumeau de Millat, Magid, qu'elle tient pour responsable de tous les problèmes de Millat : « [she was] maliciously determined to make Magid the second-son for once, this time by twenty-five minutes. »[1] Les conséquences ne se font pas attendre et Irie découvre bientôt qu'elle est enceinte : « Irie was eight weeks pregnant and she knew it. What she didn't know, and what she realized she may *never know* […] was the identity of the father. No test on earth would tell her. […] Because whichever brother it was, it was the other one too. She would never know. »[2] L'impossible identification du père semble symboliser la nécessité de renoncer à la recherche d'une supposée pureté originelle, ce qui constitue l'entreprise du père des jumeaux, Samad Iqbal, durant tout le roman. Irie accepte au contraire l'inévitabilité de l'hybridité : « But then, after weeping and pacing and rolling it over and over in her mind, she thought: *whatever*, you know? What*ever*. »[3] En acceptant la part d'inconnu dans l'identité de son bébé, Irie complexifie l'opposition binaire entre les deux jumeaux, l'un ayant sombré dans l'islamisme radical et l'autre, athée, se dévouant corps et âme à la science. La jeune femme introduit de la nuance et incarne, littéralement, l'espoir de sortir des systèmes de pensée binaires : « In a vision, Irie has seen a time, a time not far from now, when roots won't matter any more because they can't because they mustn't because they're too long and they're too tortuous and they're just buried too damn deep. She looks forward to it. »[4] Ce passage en focalisation interne souligne le caractère excessif des pensées racinaires, que suggèrent la longueur de la phrase, l'absence de ponctuation et la répétition de « because they » puis de l'adverbe « too ». À l'inverse, Irie s'inscrit déjà dans un temps et un espace libérés de l'attachement aux racines. Ce personnage permet ainsi à Zadie Smith d'articuler une célébration de l'hybridité et de la vie dont elle est porteuse, symbolisées par la grossesse d'Irie.

Ces trois personnages, Razia, Hattie et Irie, assument leur identité transculturelle, quoiqu'Irie y parvienne avec plus de difficulté. Appartenant chacune à une génération différente et ayant des origines diverses, elles ont en commun une transculturalité qui se refuse au compromis et qui est façonnée par leur ouverture à l'altérité. Bien que Razia et Hattie ne constituent que des personnages secondaires, ce sont pourtant sur elles, ainsi que sur Irie, que les romans respectifs se clôturent. Dans *Brick Lane*, les mots de la fin sont prononcés

[1] Zadie Smith. *White Teeth*. Londres : Penguin Books, 2000, p. 462.
[2] *Ibid*., p. 515.
[3] *Ibid*., p. 516.
[4] *Ibid*., p. 527.

par Razia qui déclare, alors que Nazneen s'apprête à s'élancer en sari sur la patinoire : « 'This is England,' she said. 'You can do whatever you like.' » (*BL* 492) Elle réaffirme ainsi une transculturalité qu'elle estime libre de s'ancrer dans cet espace majoritairement occidental qu'est l'Angleterre, malgré les mauvais traitments qu'elle a pu y subir (elle reçoit par exemple des crachats en pleine rue peu après les attentats du 11 septembre). Razia exprime la légitimité de sa présence, une présence transculturelle qui mêle le sari aux bottes masculines ou aux patins à glace. *Girl, Woman, Other* se termine sur la rencontre de Hattie avec la fille qu'elle a mise au monde lorsqu'elle était adolescente, et qui n'est autre que Penelope, cette femme blanche qui, toute sa vie, a nourri des idées racistes. La scène est racontée en focalisation interne sur Penelope car le lectorat sait déjà que Hattie n'accordera aucune importance à sa couleur de peau, et dans ce moment de bouleversement intense, Penelope abandonne ses convictions antérieures : « who cares about her colour? why on earth did Penelope ever think it mattered? / in this moment she's feeling something so pure and primal it's overwhelming » (*GWO* 452). Cette rencontre entre une mère et sa fille met en exergue la force animale du lien qui les unit (« so pure and primal ») et qui surmonte les préjugés raciaux. Enfin, la grossesse d'Irie à la fin de *White Teeth* met elle aussi en avant le lien de maternité qui embrasse l'inconnu (ici, la paternité du bébé). Dans le paragraphe qui fait fonction d'épilogue, le lectorat apprend qu'Irie est devenue la compagne de Joshua, un jeune homme qu'elle détestait, et que tous deux élèvent « Irie's fatherless little girl »[1], laquelle considère Millat et Magid comme ses oncles.

Brick Lane, *Girl, Woman, Other* et *White Teeth* s'achèvent donc sur des images de femmes fortes qui sont également des mères, et c'est leur maternité qui offre un modèle de relation et d'ouverture à l'altérité[2]. Irie accepte l'idée qu'elle ne connaîtra jamais l'identité du père de son enfant, la rencontre de Hattie et Penelope souligne la force de la volonté d'être ensemble au-delà de l'élaboration sociétale des concepts raciaux, et la transculturalité de Nazneen et Razia est enfin assumée dans un moment de complicité chaleureuse avec les filles de Nazneen. Dans un article analysant les différents féminismes déployés dans *Girl, Woman, Other*, Merve Sarıkaya-Şen souligne à quel point le rôle de la maternité peut permettre aux femmes de retrouver une forme de pouvoir (« maternal empowerment ») et développer leur résilience. Elle remarque ainsi qu'Evaristo libère ses personnages féminins d'une conception patriarcale de leur rôle de mère, en s'appuyant sur l'exemple de Grace, la mère de Hattie,

[1] *Ibid*., p. 541.

[2] Dans *Brick Lane*, Razia accompagne Nazneen et ses deux filles, Shahana et Bibi, à la patinoire. Les enfants de Razia, presque adultes à la fin du roman, ne sont pas présents, mais la scène finale souligne la complicité de Shanaha, Bibi et leur mère, alors que leurs relations ont souvent été distendues.

mariée à un Britannique blanc : « Grace's success […] doesn't lie in bearing heirs to an ambitious white farmer. »[1] En effet, aucun garçon ne naît de leur union et alors que Grace a perdu plusieurs enfants en bas âge, c'est une petite fille, Hattie, qui survit finalement. Après avoir surmonté la dépression dans laquelle les deuils successifs l'ont plongée, Grace prend conscience de sa résilience et rend hommage à sa mère dans la dernière section de son chapitre, en une longue adresse rythmée par l'anaphore de « I wish you'd seen » (*GWO* 402-404), dans laquelle elle se dépeint comme l'héritière du courage de sa mère : « I wasn't a pushover, just as you weren't » (*GWO* 403). Sarıkaya-Şen commente : « she realizes her strength as a mother and a woman and addresses her words to her deceased mother […]. Thus Grace builds an empathetic link between herself and her mother as resilient women. »[2] De même, les derniers mots de Bummi (dont la jeunesse et la relation à sa mère ressemblent à celles de Grace, quoi que localisées en un autre lieu et un autre temps) sont adressés à sa mère défunte : « she wishes her mother was alive to enjoy her new life / see me now, Mama, see me now. » (*GWO* 188) Ainsi, comme le conclut Sarıkaya-Şen : « through the individual stories of its characters, the novel demonstrates that Black British women's resilience and empowerment are related to motherhood. »[3] Le motif de la maternité présent dans les romans semble suggérer une piste pour harmoniser les relations transculturelles : ces femmes sont des mères prêtes à tout pour leur(s) enfant(s). Leur détermination à les protéger leur permet de développer leur identité transculturelle (Nazneen apprend l'anglais grâce à ses filles par exemple) et de s'ouvrir à l'altérité grâce à cette force « primitive » pour reprendre le mot d'Evaristo, qui pousse à la rencontre.

Nous avons vu dans la deuxième partie comment les romans déconstruisent et complexifient les stéréotypes. L'attention portée à Razia, Hattie et Irie visait ici à montrer que les autrices s'attachent également à construire des personnages insolites, surprenants et impossibles à catégoriser ou à stéréotyper. Des figures comme Razia, Hattie ou Penelope, cette femme dont la généalogie remet en question une idéologie avec laquelle elle a vécu pendant près de quatre-vingts ans[4] et la ramène à son hybridité et sa transculturalité fondamentales, donnent au roman leur profondeur. Ces personnages secondaires marquent en effet le texte de leur empreinte autant qu'ils aident d'autres personnages à évoluer vers leur propre transculturalité. L'ouverture à l'altérité est symbolisée par les fins *ouvertes* que ces

[1] Merve Sarıkaya-Şen. « Reconfiguring Feminism: Bernardine Evaristo's *Girl, Woman, Other*. » *The European Legacy* 26.3-4 (2021) : 310.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid*.
[4] Elle a 79 ans lorsqu'elle rencontre enfin sa mère.

femmes proposent, suggérant que la rencontre n'est que le début. Ces personnages participent ainsi à l'hybridité des romans et, par leur singularité, leurs portraits tout en nuances qui défient les stéréotypes, aident à dépasser la pensée binaire qui empêche le transculturalisme.

b) Déconstruction constructive[1] de l'hybridité : contre la pensée racinaire

Les romans du corpus peuvent être considérés comme hybrides du fait qu'ils intègrent des personnages transculturels et ancrent la diégèse dans des situations qui explorent les rencontres entre cultures. Toutefois, ils incluent dans la narration des personnages qui font la trajectoire inverse et qui, au lieu de développer leur transculturalité, s'ancrent dans une pensée racinaire et exclusive. Leur présence permet aux autrices de déconstruire des conceptions qui, parce qu'elles sont marquées par des lignes de segmentarité dures, ne participent pas à l'effort de rencontres transculturelles et à l'ouverture à l'altérité. Les œuvres apparaissent ainsi comme des « déconstructions constructives », expression employée par Mikhaïl Epstein ainsi que par Zadie Smith.

Dans « A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism », Epstein déclare, à propos de ce qui lui semble être la mission du transculturalisme : « *Positive, constructive* deconstruction and multiculturalism *without determinism and representation*—that is how I see the era of transculturalism. »[2] Dans son essai « Two Directions for the Novel », Zadie Smith recourt également à ces termes pour designer l'ouverture du roman anglophone à d'autres possibilités littéraires, dont elle estime que *Remainder* (2005) de Tom McCarthy, est l'exemple parfait : « [*Remainder*] clears away a little of the deadwood, offering a glimpse of an alternative road down which the novel might, with difficulty, travel forward. We could call this constructive deconstruction, a quality that, for me, marks *Remainder* as one of the great English novels of the past ten years. »[3] Dans *Remainder*, « a book about a man who builds in order to feel »[4], un homme tente de se souvenir de son passé après un événement traumatisant dont il a tout oublié, en répétant des gestes et des scènes qui lui semblent inauthentiques, « doing them over and over till it feels real »[5]. Parmi ces scènes, le meurtre d'un homme noir constitue celle qui rapproche le plus le personnage d'un sentiment d'authenticité. Smith s'interroge sur ce choix et en propose une interprétation : « Why is the closest thing to

[1] Cette expression est empruntée à Mikhaïl Epstein et à Zadie Smith.

[2] Mikhail Epstein. « Transculture: A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism. » *American Journal of Economics and Sociology* 68.1 (janvier 2009) : 342.

[3] Zadie Smith. *Changing my Mind, Occasional Essays*. 2009. Londres : Penguin Books, 2011, p. 93.

[4] *Ibid*., p. 86.

[5] *Ibid*.

epiphany a dead black man? Because *Remainder*, too, wants to destroy the myth of cultural authenticity »[1]. Si Smith ne fait aucune allusion à ses propres romans dans cet essai, ceux-ci sont tout autant engagés dans ce processus de déconstruction de la notion d'authenticité. La déconstruction constructive apparaît donc comme un point commun à l'écriture et à la théorie transculturelles, et il nous semble que les personnages du corpus pour qui le transculturalisme est une identité douloureuse à laquelle ils tentent d'échapper illustrent ce processus. Ils permettent de mettre en lumière l'hybridité du transculturalisme et de prévenir contre la pensée racinaire.

Chez Zadie Smith, Levi Belsey dans *On Beauty* et Nathan Bogle dans *NW* constituent des exemples de déconstruction constructive. Ils sont tous les deux des jeunes hommes transculturels, évoluant dans un contexte social occidental et majoritairement blanc dans lesquels ils ne sentent pas accueillis. Leur altérité, manifestée principalement par leur origine culturelle (mais aussi sociale dans le cas de Nathan), les tient à l'écart de leur environnement, ce dont ils souffrent tous les deux. Lorsque Levi se plaint à sa famille d'être observé avec méfiance par les habitant·e·s du voisinage, il n'obtient que peu d'écoute. Son père, mal à l'aise, évite la conversation et sa sœur change de sujet. De même, Nathan se plaint à Keisha du comportement de celles et ceux qu'il connaissait lorsqu'il était enfant : « People don't chat to me no more. Look at me like they don't know me. People I used to know, people I used to run with. » (*NW* 312) Pour échapper à sa transculturalité, Levi se forge une identité avec soin, adoptant des codes vestimentaires, linguistiques et physiques qui le rapprochent de ce qu'il imagine être une identité purement noire-américaine et rejoint un groupe de migrants haïtiens qu'il s'imagine pouvoir aider. Plusieurs semaines durant, il passe ses journées avec eux et les aide à organiser des manifestations de toutes sortes : il est au Bus Stop le soir où Carl remporte le concours, et monte sur scène avec les migrants haïtiens, pour une performance désordonnée et quelque peu embarrassante : « They all began to speak at once in a loud Creole. That wasn't working. […] Levi was indeed the hype man, picking up his microphone every few bars and shouting 'YO!' into it […] / 'Levi doesn't even *speak* French,' said Zora, frowning at the performance. » (*OB* 228) L'investissement de Levi est tel qu'il accompagne les Haïtiens afin d'afficher son soutien, alors même qu'il ne comprend ni la langue, ni les enjeux politiques que ces derniers soulèvent. La scène est observée du point de vue de Zora et de ses camarades, ce qui souligne la manière dont Levi est altérisé dans cette identité qu'il

[1] *Ibid*., p. 87.

idéalise. Levi participe également à des manifestations politiques sans avoir l'air d'être capable d'expliquer ce dont il s'agit, comme en témoigne cet échange avec son frère Jerome :

> 'So,' said Jerome […], 'what's going on with you? […]'
> 'Just… you know… hanging with my boys – getting things done.'/ […]
> 'You all involved in the…?' said Jerome, motioning to the little table across the way. Behind it two young black men with glasses were handing out leaflets and newspapers. A banner was propped up behind them: FAIR PAY FOR WELLLINGTON'S HAITIAN WORKERS.
> 'Me and Cho, yeah – trying to get the voice heard. Representing.' (*OB* 403)

Dans cette tentative de conversation, aucune phrase ne véhicule une information complète. Comme souvent, les réponses de Levi sont évasives ou caricaturales, comme l'expression « the voice » en témoigne, qui essentialise les Haïtiens. Les questions de son frère sont tout aussi elliptiques, ainsi que le montrent les aposiopèses, figurées par des points de suspension et des tirets, marquant l'hésitation. Plutôt que d'aider les deux frères à se comprendre, cet échange met en lumière leur confusion. Levi s'engage plus pour la performativité du geste que par réelle conviction politique. Son implication auprès des migrants haïtiens lui donne une contenance, à défaut de l'aider à comprendre « le contenu » de la lutte, et c'est dans cette illusion d'une identité solide qui ne repose que sur des apparences, que Levi se perd dans une pensée racinaire qui le conduit ultérieurement à commettre un délit.

Deleuze et Guattari opposent le rhizome à la racine et expliquent que cette dernière est un élément qui, en symbolisant l'ordre et la fixité (« l'arbre ou la racine […] fixent un point, un ordre. »[1]), privilégie la binarité : « La logique binaire est la réalité spirituelle de l'arbre-racine. »[2] Le mode de pensée de Levi, qui essentialise les identités, est plus proche de la racine que du rhizome. Lorsqu'il rencontre les Haïtiens, il les identifie immédiatement comme des « frères » du simple fait qu'ils ont la peau noire et le temps qu'il passe avec eux ne l'amène pas à nuancer son discours mais à le radicaliser. À la fin du roman, cette idéalisation d'une identité noire opprimée conduit Levi à dérober un tableau dans le bureau de Monty Kipps, ce même tableau représentant Maîtresse Erzulie que Kiki avait admiré lors d'une visite chez Carlene Kipps. Lorsque sa mère découvre le tableau dans sa chambre et confronte l'adolescent, ce dernier fournit à nouveau des justifications évasives et confuses :

> 'Trust me, you don't even understand, it's like – OK, so, *this painting is stolen anyway*. It don't even *belong* to that guy Kipps, not really – it was like twenty years ago and he just went to Haiti and got all these paintings by lying to poor people and buying them for a few dollars and now they be worth all this money and it ain't *his* money and we're just trying to — '

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 13.
[2] *Ibid*., p. 11.

> […]'I happen to know this painting, Levi. It belonged to *Mrs* Kipps. And *she* bought it herself, before she was even married.'
> This silenced Levi. (*OB* 428)

Levi projette sur la personne de Monty Kipps une logique d'exploitation dont il le rend individuellement responsable sans prendre en considération le système politique dans sa globalité, mais son manque de compréhension se manifeste dans ses explications imprécises, voire caricaturales : « it was like twenty years ago », « he just went », « lying to poor people ». De même, alors que sa mère et son frère soulignent sa méconnaissance de la situation, il insiste : « 'But that money belongs to the Haitian people, not some… some *Caucasian art dealer*,' said Levi, confidently remembering Choo's phrase. » (*OB* 429) La focalisation interne révèle, non sans humour, la fierté de Levi alors que l'expression qu'il emprunte à Choo trahit précisément sa confusion car Monty Kipps n'est pas caucasien. Le temps passé avec les Haïtiens l'a donc engagé dans un combat dont la complexité lui échappe et renforce son altérité en l'amenant à commettre un délit[1]. Ainsi, la pensée racinaire de Levi lui fait perdre la capacité de nuancer ses propos et sa façon de comprendre le monde.

Nathan Bogle, dans *NW*, suit un parcours semblable. Conscient très jeune du fait qu'un jeune homme noir trouve difficilement une place dans la société britannique, il ne tente pas de surmonter cet obstacle et s'investit dans le seul domaine qui lui semble à sa portée, le trafic de drogue. Lors de sa conversation avec Nathalie, à la fin du roman, il se remémore les propos de sa mère selon laquelle un jeune garçon noir représente un problème dès qu'il a plus de dix ans, et il répond à Nathalie, qui s'en horrifie : « See but that's how you see it – I don't see it like that. To me it's true. She was trying to tell me something true. » (*NW* 317) En se rangeant au jugement de sa mère sans le remettre en question, Nathan se condamne à ne pas avoir d'avenir : « I ain't free. Ain't never been free. » (*NW* 321) Dès lors, les événements de sa vie l'emmènent toujours plus à la marge : il vit dans un squat, erre sans but dans les rues, vend de la drogue et pour finir, commet un assassinat. En prenant pour son compte l'avertissement de

[1] La question du rapatriement d'œuvres d'art et d'objets volés durant la colonisation ou les guerres se pose depuis la décolonisation. En 1970, l'UNESCO a adopté une convention proposant des mesures pour la restitution, par les anciens pays colonisateurs, des biens culturels saisis pendant la colonisation. En 2018, Felwine Sarr et Bénédicte Savoy ont publié un rapport proposant des pistes concrètes pour cadrer, juridiquement et financièrement, le processus de restitution par la France de collections d'objets africains au Bénin, au Sénégal, au Mali et au Cameroun (Felwine Sar et Bénédicte Savoy. *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle.* Édité par la Présidence de la République, novembre 2018, p. 4). En février 2020, les États-Unis, après une enquête de sept années menée par le FBI, ont rapatrié à Haïti plus de quatre cent cinquante objets d'art découverts dans la collection d'un archéologue amateur. (« FBI Art Crime Team Announces the Repatriation of Over 450 Cultural and Historical Artifacts to the Republic of Haiti. » *fbi.org*. 14 février 2020. En ligne. Consulté le 14 juin 2021.) Ces restitutions de biens culturels apparaissent comme une nouvelle étape de la décolonisation, permettant aux anciennes nations colonisées d'offrir à leurs populations « des formes d'accès à la connaissance, [qui] ne peuvent être réservées aux seuls héritiers d'une histoire asymétrique, bénéficiant de surcroît du privilège de la mobilité. » (Sar et Savoy. *Op. cit*., p. 3.)

sa mère, Nathan s'inscrit dans une pensée tout aussi racinaire que celle de Levi et suit une trajectoire presque prévisible, qui renforce toujours davantage son altérité sociale.

Dans *Girl, Woman, Other*, Evaristo imagine un personnage tellement excessif qu'il en devient toxique. Nzinga est, pendant plusieurs années, la compagne de Dominique, la meilleure amie d'Amma. Elle se définit comme une féministe radicale et séparatiste, et vit au sein d'une communauté autonome qui n'accueille que des lesbiennes. Comme d'autres personnages dans les romans du corpus, Nzinga a changé de prénom, mais dans un objectif exactement inverse : alors que Gogol Ganguli (*TN*) et Nathalie Blake (*NW*) veulent gommer leurs origines indiennes ou jamaïcaines, Nzinga, dont le prénom de naissance est Cindy, revendique son altérité culturelle à travers le choix d'un prénom peu commun. Ce prénom ne symbolise pas tant le désir transculturel de la jeune femme que son caractère manipulateur : « Nzinga » est en effet dérivé d'un verbe kimbudu qui signifie « tourner, tordre ». Tout en prétendant faire de sa relation avec Dominique un lieu chaleureux (« with me, you're home, because home is a person and not a place » [*GWO* 90]), Nzinga la transforme en un espace de contrôle, ce dont témoigne l'affirmation péremptoire, « home is a person and not a place », ne laissant pas d'autre option à Dominique. Elle prive progressivement sa compagne de toute agentivité, et commence par la dépersonnaliser en la rebaptisant Sojourner, « a feminist-re-baptism […] / it will be a feminist awakening of your new self » (*GWO* 91). Elle justifie sa démarche d'isoler Dominique du monde extérieur en disant que ce dernier est dangereux (*GWO* 105), en particulier pour les femmes, et qu'elle doit protéger sa compagne, y compris des autres femmes de la communauté : « I've been around enough of these women's communities to know these witches are as malevolent as any other person out there / why are we here if you're so critical of them? Dominique asked / because I don't want to live in a man's world » (*GWO* 90). Dans cette conversation, Nzinga manifeste la radicalité de sa pensée, qui est telle qu'elle l'amène à ne faire confiance à personne, pas même aux femmes qui partagent les mêmes points de vue et le même désir de vivre à l'écart de la société.

Cette radicalité se devinait toutefois dès les débuts de sa relation avec Dominique. En effet, lors de sa rencontre avec Amma, autour d'un repas dont Nzinga a exigé qu'il soit végane et cru, elle tient des propos problématiques, critiquant par exemple l'accent britannique des convives : « how weird it was to hear so many black women sounding so *Britissshhh* » (*GWO* 82). Le point de vue d'Amma contrebalance cette remarque : « Amma thought she was accusing them of being too white or at best, in-authentically black, she'd come across it before, foreigners equating an English accent with whiteness, she always felt

the need to speak up when it was implied that black Brits were inferior to African-Americans or Africans or West Indians » (*GWO* 82). Alors que le mépris de Nzinga, qui altérise les invitées sur le seul critère de l'accent, témoigne d'une pensée étriquée et radicale, Amma apporte de la nuance en défendant la légitimité d'une identité britannique *et* noire et en refusant l'altérisation imposée par Nzinga.

Au cours de ce dîner, Nzinga monopolise l'attention et tente de faire prendre conscience aux femmes présentes du caractère invasif du racisme :

> we have to be vigilant with our language, too, she continued, have you noticed that the word black, for example, always has negative connotations?
> heads nodded, to Amma's dismay, what was the matter with them?
> Nzinga then launched into the racial implications of stepping on a black doormat rather than over it, of not wearing black socks (why would you step on your own people?), and don't ever use black garbage bags, she instructed, as for blackmail, blackball, black mood, black magic, black sheep, black-hearted, I never wear black underpants for example, why crap on myself? I'm surprised you all don't know this already […]
> that's not a problem for me, [Amma] said, because guess what, I've not crapped my pants since I stopped wearing nappies as a kid (*GWO* 83)

Le monologue de Nzinga, d'abord rapporté par la voix narrative (« Nzinga then launched… »), puis inséré au discours direct mais entre parenthèses (« why would you… ? ») est ensuite transcrit au discours direct sans signe de ponctuation (« and don't ever use… ») tandis que la voix narrative visible dans l'incise « she instructed » est rendue silencieuse lorsque Nzinga arrive à la fin de son argumentation, « I never wear black underpants ». Si une dimension humoristique colore cette philosophie anti-raciste qui verse dans l'absurde, comme le souligne la réponse d'Amma, le raisonnement de Nzinga n'est pas moins porté par une excessivité racinaire qui défie toute possibilité de vivre sereinement, ainsi que le lui fait remarquer Amma :

> [Amma] told her that African peoples were referred to as black long after the word made its appearance in the English language, so it makes no sense to retroactively impose racist connotations on to its everyday usage, and if you do, you're going to drive yourself mad and, I'm sorry to say, everyone else with you
> I'm surprised you don't know this already
>
> it took Nginza under a minute to make her excuses, Dominique in tow (*GWO* 83-84)

Amma s'appuie sur des faits historiques pour soutenir son point de vue mais cette confrontation précipite le départ de Nzinga et Dominique. Nzinga est en effet tellement ancrée dans son idéologie que ni débat, ni dialogue, ni rencontre avec autrui n'est possible. Bien que cette scène se déroule dans le chapitre centré sur Dominique, la focalisation interne porte sur Amma tandis que Dominique reste silencieuse et est finalement réifiée, ainsi que le suggère la

métaphore maritime « in tow ». Ce silence souligne à quel point Dominique est déjà sous la coupe de Nzinga.

Nzinga est en outre portée par une forme de féminisme qui l'amène à se retirer du monde, entraînant ses compagnes avec elle (Dominique n'est ni la première ni la dernière femme qu'elle manipule). Leur mode de vie isolé met en évidence l'impossibilité pour Nzinga de s'intégrer dans une communauté, quelle qu'elle soit, car même à Spirit Moon, « wimmin's land […] which only allowed lesbians to reside there » (*GWO* 85), les deux femmes sont à l'écart tant Nzinga est méfiante : « these women are out to destroy our great love affair, Sojourner » (*GWO* 104). Après leur première soirée au sein de la communauté, Nzinga déclare qu'elles ne participeront plus aux activités, pour mieux profiter l'une de l'autre. Progressivement et à force de manipulations, puis de menaces et enfin de violence, Nzinga enferme Dominique dans son propre univers : « [Dominique] became wrapped up in the nigthmare cocoon of Nzinga's increasing paranoia » (*GWO* 104). L'oxymore « nightmare cocoon » témoigne des impossibles exigences de Nzinga qui se resserrent autour de Dominique (« wrapped up »), créent un espace utopique et malsain, et la vide de toute énergie : « [Dominique] took to sleeping in late and going to bed early, she hated being outside in the unrelenting brilliance of sunshine / when she wasn't sleeping, she was staring into space » (*GWO* 105). Alors que Nzinga estime que l'on peut trouver un chez-soi au sein d'une relation, et que leur activité principale, à Spirit Moon, consiste à bâtir des maisons, elle est incapable de créer un foyer. L'effet de leur relation est dévastateur pour Dominique qui est progressivement dépossédée de sa personnalité et parvient finalement à s'enfuir. Bien des années plus tard, Dominique apprend par la dernière compagne de Nzinga que celle-ci est décédée : « I was ready to leave her within the year when she had a major stroke, became immobilized, and I couldn't / she was so utterly alone in the world except for me – no home, no friends, no family to call on, she said everyone always left her » (*GWO* 111).

Le personnage de Nginza, caricatural par certains aspects, permet à Evaristo de mettre en lumière à quel point une pensée racinaire, exclusive, intolérante, déséquilibre les relations et empêche les rencontres. En rejetant aussi catégoriquement ce qui la dérange dans la société et en la fuyant au lieu de la transformer de l'intérieur (ce qu'Amma tente d'accomplir par son art), Nzinga rétrécit son monde jusqu'à en exclure toute personne n'étant pas en accord total avec elle, jusqu'à ce qu'il soit impossible d'y vivre. Son immobilité physique à la fin de sa vie symbolise l'immobilisme et l'enfermement auxquels sa pensée racinaire l'a conduite. Par le biais de ce personnage, Evaristo soulève le danger d'une telle façon de penser, car en

favorisant l'exclusivité, elle cristallise l'altérité et détruit l'individualité ainsi que l'espoir d'entrer en relation avec autrui.

Alors qu'à travers certains protagonistes, les autrices tendent à déconstruire des représentations figées et à subvertir les stéréotypes, pour d'autres, le rapport à leur(s) culture(s) d'origine est marqué par une cristallisation autour d'une authenticité idéalisée et une radicalité qui finit par isoler, quand elles ne les conduisent pas à commettre des délits. Ces derniers exemples permettent de montrer l'impasse de la pensée racinaire qui refuse de se faire rhizome. Ces systèmes de pensées qui se soldent par l'exclusion n'ont donc de légitimité dans le récit que parce que celui-ci en montre les limites et les dangers. Cette déconstruction constructive serait une possible interprétation de ce que Tuan considère comme la dimension pragmatique des espaces mythiques : le sort de ces trois personnages (quoi que celui de Levi ne soit pas dramatique) invite le lectorat à réaffirmer l'importance de la nuance.

Des personnages comme Nzinga ou Nathan Bogle sont nés de l'imaginaire de leurs autrices et c'est dans les traits parfois excessifs de ces êtres de papier que les écrivaines trouvent leur licence créative, qui les affranchit d'un rapport strict à la réalité. Jean-Marie Schaeffer, dans *Pourquoi la fiction ?*, souligne lui aussi le problème de la représentation, qui s'explique par le fait que celle-ci est toujours mesurée à l'aune de la vérité et de la fausseté, donc qu'elle est « réduite à sa valeur référentielle »[1]. Cette réduction est illégitime aux yeux de Schaeffer car selon lui, la vérité n'est pas « au centre d[u] fonctionnement »[2] de la représentation. Le chercheur explique que celle-ci ne cache pas qu'elle est représentation, elle a « déjà posé l'objet (auquel elle renvoie) *comme* objet représenté »[3] : « Cela explique pourquoi l'idée selon laquelle il y aurait une modalité de représentation qui serait spécifiquement fictionnelle et qui se distinguerait d'une modalité factuelle ne me semble pas correcte. »[4] Ainsi, pour Schaeffer, la représentation a toujours partie liée à la fiction car elle se présente comme une re-présentation d'un objet extérieur et ne prétend pas à la vérité. Les romans du corpus, en tant que représentations d'événements et de personnages plus ou moins proches du réel, ne s'inscrivent donc pas dans un rapport de vérité ou de fausseté. C'est la forme fictionnelle elle-même qui crée de l'hybridité dans des romans qui oscillent entre une référence fidèle au réel et des représentations fictionnelles qui s'affichent comme telles.

---

[1] Jean-Marie Schaeffer. *Pourquoi la fiction ?* Paris : Éditions du Seuil, 1999, p. 108.
[2] *Ibid*., p. 109.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*.

Ces réflexions permettent de souligner le statut hybride de la fiction qui est particulièrement appropriée pour proposer des modèles de rencontres transculturelles et intégrer toutes formes d'altérité, y compris l'altérité introduite par les pensées racinaires. Nous remarquions au début de ce chapitre que la diégèse ne se laisse pas envahir par des concepts dominants, et pour cause : au lieu de se constituer en fictions qui véhiculent les discours dominants et écrasent l'altérité, les romans du corpus intègrent l'altérité et mettent en évidence les richesses de l'hybridité.

6.2 L'autre du récit national : le roman comme espace transculturel

Comme rappelé plus tôt, pour Fredric Jameson, en 1986, les romans issus des anciens pays colonisés véhiculent une dimension allégorique qui appelle une lecture politique. Il reconnaît à ces œuvres la capacité de participer à un récit national qui lui-même façonne une image de la communauté nationale à travers des symboles spécifiques. *Half of a Yellow Sun*, deuxième roman de Chimamanda Ngozi Adichie, paru en 2006, peut se prêter à une telle lecture et les choix de l'autrice concernant ses personnages peuvent être interprétés selon une perspective allégorique. Le roman relate en effet la guerre du Biafra vécue par deux sœurs jumelles, leurs compagnons et leur famille proche. Sa structure ne suit pas une linéarité mais alterne des parties qui se déroulent avant la guerre avec deux autres parties qui ont lieu pendant le conflit. Un tel éclatement de la chronologie peut se lire comme un symbole de la fragmentation que la guerre provoque. De même, les relations distendues entre les deux jumelles et la disparition de l'une d'elles lors des derniers jours de la guerre peuvent faire écho aux tensions politiques et militaires entre le Nigéria et le Biafra, puis à l'engloutissement du Biafra par le pays dont il a essayé de s'émanciper. Enfin, en donnant voix à Ugwu, son personnage le moins éduqué, à travers un récit historique sur la guerre du Biafra que le jeune homme écrit, Adichie affirme la nécessité pour les Africain·e·s de se réapproprier leur histoire[1].

Les romans transculturels du corpus se situent essentiellement au Royaume-Uni et aux États-Unis et l'idée du récit national ne semble donc pas, à première vue, appropriée pour analyser ces œuvres. Toutefois, comme le suggèrent les extraits de critiques reproduits sur les

[1] Tony Simoes da Silva estime que ce procédé manque de finesse et ajoute : « Although such a conceit may seem a little crude, arguably it is modulated by the motif of the child soldier as a 'corrective narrative device'. At one level Ugwu's credibility as a witness is linked to his ethnic identity but most of all it is one he earns through the ordeal he undergoes as a child soldier conscripted into fighting – and killing and raping – *for* Biafra. In this way, Adichie ensures that the book Ugwu writes is no panegyric to the Republic of Biafra ». Si Adichie affirme la primauté du récit pris en charge par des Africain·e·s, elle prend toutefois soin de dépeindre des personnages complexes. (Tony Simoes da Silva. « From Lived Spaces to Literary Spaces: the Figure of the Child Soldier in Contemporary African Literature », *African Geographical Review* 37.2 (juillet 2017) : 114.)

couvertures ou quatrièmes de couvertures des romans, ceux-ci dressent un portrait du Royaume-Uni et des États-Unis. Un commentaire du *Guardian* sur la quatrième de couverture de *White Teeth* dit de cet ouvrage qu'il est « idiosyncratic, and deeply felt »[1]. Le *Sunday Times* emploie le même adjectif pour louer la qualité des dialogues dans *Brick Lane*, « vigorous and idiosyncratic » (*BL* n. p.), tandis que le *New Statesman* attire l'attention sur la dimension anthropologique de l'œuvre : « her prose brings us "news" about contemporary Britain in a way that only fiction can. I certainly feel more informed about the people who are my next-door neighbours that [sic] I did before I read this book » (*BL* n. p.). La maison d'édition de *Girl, Woman, Other* a fait figurer sur la page de couverture une remarque similaire, tirée du *New Statesman* : « If you want to understand modern day Britain this is the writer to read », et Daljit Nagra, poète britannique, nomme Evaristo « [t]he finest chronicler of black lives in Britain » (*GWO* n. p.). *NW* a été abondamment célébré pour sa représentation de la vie à Londres : « A dazzling portrait of life in the capital » (*Vogue*), « A great contribution to the literature of the capital » (*Metro*), « She captures the capital in all its brutal glory, with wit and pathos » (*Tatler*) (*NW* n. p.). Dans un article qui s'interroge sur la capacité de la fiction à générer de la connaissance, Alexis Tadié, qui analyse des fables de Bacon, Swift et Cavendish, avance l'idée que celles-ci mettent « en jeu » des « valeurs cognitives » et conclut que « la fiction est donc bien une catégorie de la connaissance »[2]. Les œuvres du corpus activent bien des processus cognitifs et, comme suggéré par les critiques cités ci-dessus, favorisent un approfondissement des connaissances du lectorat sur les sociétés et les communautés dépeintes.

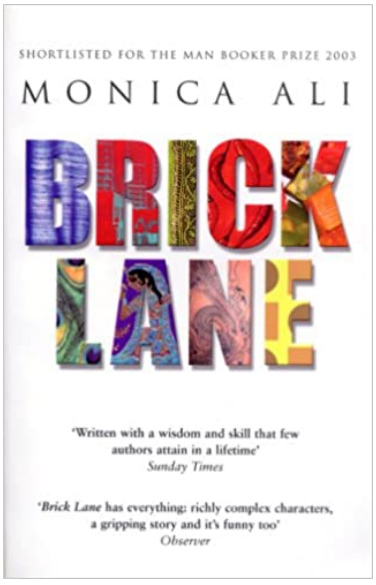
Il est à noter que les romans dont les intrigues se déroulent aux États-Unis sont loués pour la manière dont ils abordent les questions raciales davantage que pour leur représentation du pays. Ainsi, certain·e·s critiques qualifient *On Beauty* de « inter-racial campus comedy » (Boyd Tonkin, *Independent*, *OB* n. p.) tandis que d'autres s'attardent sur l'intelligence de cette réécriture de *Howards End*. Les commentaires portant sur *The Namesake* retiennent les thématiques liées à la migration et à l'identité transculturelle : « the concepts of cultural identity, of rootlessness, of tradition and familial expectation » (Julie Myerson, *The Guardian*, *TN* n. p.), « the somewhat fashionable themes of racial and cultural identity » (*Glasgow Herald*, *TN* n. p.). Au sujet d'*Americanah*, la critique célèbre l'aisance avec laquelle Adichie aborde les questions raciales : « [she] effortlessly tackles issues of race, class and belonging

[1] Zadie Smith. *White Teeth*. Londres : Penguin Books, 2000, quatrième de couverture.
[2] Alexis Tadié. « La fiction est-elle une catégorie de la connaissance ? » *Devant la fiction, dans le monde. Op. cit.*, p. 46-47.

with compassion and wit » (Anna Carey, *Irish Times*, *A* n. p.), « her observations about race are fresh and incisive » (Francine Prose, *Sunday Times*, *A* n. p.), « its strength and originality lie with the meticulous observation about race » (*Economist*, *A* n. p.). Ces différences de lecture entre les intrigues localisées en Angleterre et celles qui se déroulent aux États-Unis n'occultent pas pour autant un objectif commun. Que l'accent soit mis sur la définition de la nation ou sur l'articulation des problèmes raciaux, les œuvres cherchent à faire sens du transculturalisme des sociétés dans lesquelles elles s'inscrivent. Comment les autrices retravaillent-elles les symboles nationaux pour leur donner une dimension transculturelle ? Quels sont les éléments narratifs qui permettent de suggérer que ces romans sont élaborés comme « l'autre » du récit national, c'est-à-dire un récit transculturel qui donne à voir l'altérité au sein de la nation ?

a) Présence des symboles nationaux : la perspective autre des récits transculturels

Un récit national est construit autour de symboles et de figures fortes qui participent à la création d'un imaginaire grâce auquel une identité naît. Ces symboles peuvent tout aussi bien être des lieux que des personnages historiques ou des références culturelles. La présence de certains d'entre eux dans les romans du corpus invite à observer la manière dont ils sont subvertis et réappropriés pour prendre ainsi une nouvelle dimension. Le cas de *Brick Lane* est emblématique. Le titre évoque des images de constructions en briques rouges, si usitées dans l'architecture anglaise, notamment pour les habitations : le lectorat peu familier des quartiers londoniens peut alors s'attendre à plonger dans un récit au cœur de l'Angleterre. Toutefois, la couverture de l'édition originale comporte des indices qui suggèrent d'emblée que le roman n'emmènera pas son lectorat dans une Angleterre monoculturelle. Le titre est en effet écrit en épaisses lettres majuscules à l'intérieur desquelles des motifs apparaissent. Si la couleur brique est présente sur trois lettres, ce sont des illustrations exotiques qui les remplissent : le B et le I sont colorés respectivement de bleu et d'un motif à feuilles vert, évoquant des tissus. Des piments et des gâteaux orientaux ornent le C et le K, tandis que des plumes de paon colorent le L. À l'intérieur du A se devine une broderie orientale et le N ressemble à un tatouage. Le R et le E arborent des motifs plus géométriques, le R ressemblant à la miniature d'un immeuble. La couverture met ainsi le



Couverture de *Brick Lane*, édition Black Swan, 2003.

lectorat sur la piste d'un récit traversé par une culture autre et le fait que les motifs sont contenus à l'intérieur des lettres suggère l'inclusion de cette culture au sein de la nation britannique. Avant même d'ouvrir le livre, le lecteur ou la lectrice est conscient·e du fait qu'Ali retravaille le motif très anglais de la brique pour accommoder l'altérité.

La grande majorité du roman se déroule à Brick Lane, quartier de Londres réputé aujourd'hui pour abriter une vaste communauté bangladaise, et comme cela a été relevé par la critique et les universitaires, Monica Ali invite son lectorat dans une intimité méconnue, « a fresh, rich and hidden world » (*Evening Standard, BL* n. p.)[1]. Le centre névralgique du roman est donc loin du Londres connu des touristes, et les personnages ne sont pas pressés de s'y rendre. Il faut en effet plusieurs décennies à Chanu pour se décider à y aller, comme l'indique la voix narrative sur un ton facétieux : « Thirty years or so after he arrived in London, Chanu decided that it was time to see the sights. » (*BL* 289) Buckingham Palace se trouve à 6,5 kilomètres de Brick Lane, soit un trajet d'environ trente-cinq minutes, et pourtant Chanu s'apprête comme pour une expédition périlleuse : « It was a project. Much equipment was needed. Preparations were made. » (*BL* 289) La brièveté des phrases souligne avec humour le caractère sérieux de l'affaire et les préparatifs de Chanu peuvent rappeler les récits d'exploration dans des contrées inconnues dont les auteurs et autrices du XIX^{ème} siècle était friand·e·s. Ali inverse ici le schéma par le biais d'un personnage habituellement considéré comme « autre » qui se rend non pas dans une jungle sauvage ou la forêt amazonienne, mais au cœur de Londres. Par ce renversement comique, le centre touristique apparaît comme un espace potentiellement dangereux et incertain où l'on ne se rend pas à l'improviste. L'expédition de Chanu souligne ainsi l'altérité, aux yeux du protagoniste, d'un lieu aussi emblématique que Buckingham Palace.

Lorsque la famille se trouve devant le palais, la voix narrative fait état des impressions de Nazneen et de sa déception devant ce qu'elle nomme une « maison » :

> It was big and white and, as far as she could see, extraordinary only in its size. The railings she found impressive but the house was only big. Its face was very plain. Two pillars (in themselves plain) sat at the main doorway, but there was little else in the way of decoration. If she were the Queen she would tear it down and build a new house, not this flat-roofed block but something elegant and spirited, with minarets and spires, domes and mosaics, a beautiful garden instead of this bare forecourt. Something like the Taj Mahal. (*BL* 291-292)

Nazneen est insensible à l'architecture néoclassique du palais et le vocabulaire pour le décrire reflète sa déception : les adjectifs peu recherchés « big » et « plain » sont répétés, comme si

[1] L'écrivaine Margaret Forster dit de *Brick Lane* : « [It took] me into a life and culture I know so little about » (*BL* n. p.). Jane Hiddleston s'intéresse aussi à ce motif du dévoilement dans « Shapes and Shadows: (Un)veiling the Immigrant in Monica Ali's *Brick Lane*. » *The Journal of Commonwealth Literature* 40.1 (2005) : 57-72.

les mots manquaient ou que le bâtiment ne méritait pas mieux. Ironiquement, elle est impressionnée par les grilles, c'est-à-dire l'élément qui matérialise la clôture et la différence sociale entre la famille royale et les personnes ordinaires, et qui concrétise l'altérité. Face à cette bâtisse qui, d'après Nazneen, n'est pas digne d'une reine, elle imagine comment corriger ce qui relève, selon elle, du mauvais goût. En une seule et longue phrase emphatique, la voix narrative conjure un palais que tout lecteur ou toute lectrice se figure parfaitement avant même que le Taj Mahal ne soit mentionné. Cette description humoristique suggère d'une part que Nazneen ne peut se défaire de sa vision orientale ni envisager un lieu de pouvoir dépourvu de « décorations ». D'autre part, ce choix d'un Taj Mahal à la place de Buckingham Palace a également une portée symbolique : Nazneen s'interroge sur la capacité de Buckingham à représenter la nation dans laquelle elle vit, car à ses yeux, le bâtiment n'est rien d'autre qu'une maison quelconque (« plain »), au toit plat, et n'incarne ni un lieu de pouvoir ni la variété des cultures du pays. Le regard de Nazneen offre donc une nouvelle perception sur ce lieu hautement emblématique et en redéfinit la portée symbolique.

Lorsque, dans le même roman, Razia obtient la nationalité britannique, elle acquiert un sweat-shirt sur lequel le drapeau britannique est imprimé et qu'elle porte en toute occasion, ce qui lui vaut des critiques de la communauté de Brick Lane comme des agressions de la part des Britanniques : « 'I hear what they are saying. […] "Razia is so English. She is getting like the Queen herself."' » (*BL* 229) Après les attentats du 11 septembre, Razia est victime d'une provocation : « Razia wore her Union Jack sweatshirt and it was spat on. » (*BL* 368) Dans cet incident, ce n'est pas tant la personne qui agresse que le geste même qui est mis en avant par l'usage de la forme passive « was spat on » : l'anonymat de l'agresseur ou de l'agresseuse montre bien que l'attention est portée sur les symboles, en même temps qu'il suggère la présence menaçante d'une masse inconnue et mal intentionnée. Malgré les antagonismes créés par sa tenue, les critiques et les violences, Razia n'y renonce pas, affirmant ainsi la transculturalité de son identité : « She wore the Union Jack top over salwaar pants. » (*BL* 228) C'est même *à cause* des médisances qu'elle continue d'arborer ce symbole : « If I stop wearing this now, they are going to think I listen to them. » (*BL* 229) Cette tenue hybride, à laquelle il faut ajouter le voile, mentionné en passant mais dont la voix narrative ne dit pas qu'elle se débarrasse, réinvente un symbole national fort : à travers ce personnage, Monica Ali assure qu'une identité complexe et aussi bigarrée que les tenues de Razia est tout à fait valide dans un contexte transculturel. Selon l'analyse de Noemí Perreira-Ares,

> Razia rejects seeing herself as a dislocated subject, but […] she does not apparently desire the complete invisibility of her Asian self. On this assumption, we could affirm that Razia

> fashions a hybrid identity for herself, mixing and matching different sartorial practices which make visible her duality as a British Asian subject.[1]

Ce qui compte pour Razia, c'est à la fois sa visibilité et sa *double* identité, et pour l'affirmer, elle s'approprie un emblème national afin que son altérité si apparente soit tempérée par ce symbole d'appartenance.

À la fin du roman, Nazneen observe une tasse qui se trouve sur le bureau de sa fille et qui semble représenter « la véritable Angleterre » : « A cracked mug bearing a picture of a thatched-roof cottage and a mouse in trousers leaning on the gatepost. It was a picture of England. Roses around the door. Nazneen had never seen this England but now, idly, the idea formed that she would visit it. » (*BL* 438) L'illustration rassemble en effet des éléments (le cottage, les roses, la petite barrière) qui, ensemble, créent une image typiquement anglaise. La souris en pantalon rappelle les illustrations de Beatrix Potter, autrice britannique de contes pour enfants qu'elle illustrait elle-même et qui mettaient en scène de petits animaux habillés. Il n'est donc pas étonnant que Nazneen n'ait jamais vu « cette » Angleterre, car elle appartient davantage au domaine de l'imaginaire qu'à la réalité, ce que suggère l'emploi de l'adjectif « cracked » : face au développement d'une société transculturelle, les symboles « craquent » et ne peuvent rester indéfiniment identiques. C'est peut-être aussi ce que l'on peut lire dans la synecdoque suivante : « Razia shrugged. The Union Jack rippled. » (*BL* 189) et dans le fantasme de Nazneen qui consiste à « démolir » (« tear down » [*BL* 292]) Buckingham. Dans l'espace transculturel du roman, les symboles nationaux frémissent et menacent de s'effondrer, pour mieux être réinvestis d'une dimension transculturelle.

Dans *Girl, Woman, Other*, Londres est également peuplé de personnages transculturels, jusque dans ses lieux et espaces les plus centraux, comme le montre l'incipit dans lequel le National Theatre est au centre[2]. Tout comme le salon de coiffure dans *Americanah*, le théâtre fournit le cadre à l'intrigue : la grande majorité des protagonistes s'y rassemble pour assister à la pièce d'Amma et alors qu'ils attendent que le spectacle commence, leurs pensées vagabondent et la voix narrative plonge dans leurs passés. Lors de la réception qui suit le spectacle, des individus de tous horizons politiques, sociaux, géographiques et culturels se retrouvent, tandis que la voix narrative circule d'un personnage à un autre dans un mouvement rappelant celui d'une caméra qui naviguerait dans la foule et qui, en se fixant sur telle ou telle personne, donnerait à entendre leurs pensées intimes. Ce procédé permet à

[1] Noemí Pereira-Ares. « The Politics of Hijab in Monica Ali's *Brick Lane*. » *The Journal of Commonwealth Literature* 48.2 (2013) : 208.

[2] Voir Chapitre 1.1.c.

Evaristo de décrire ses personnages sous des angles divers et de souligner la diversité de la population rassemblée au théâtre. Ainsi, un ami d'Amma qui s'inscrit dans une politique de gauche radicale vitupère contre un groupe de personnes en costume – « the Boring Suits […], the representatives of the multinationals who beef up the theatre's finances with sponsorships » (*GWO* 407-408) – parmi lesquelles figurent Carole : « Carole stands quietly at the noisy after-party in a far corner of the room along with the other bankers and funders who, like her, look out of place in their smart business attire when the room is full of weirdly dressed arty types » (*GWO* 417). Contrairement à leur positionnement dans la ville, au milieu des gratte-ciels de la City, les banquier·e·s et autres financier·e·s sont ici relégué·e·s dans un coin de la salle et ne se sentent pas à leur place face à la population majoritairement noire, féminine et homosexuelle, comme ne peut s'empêcher de le remarquer Carole :

> there were also more black women in the audience than she'd seen at any other play at the National
> at the interval she studied them with their extravagant head-ties, chunky earrings the size of African sculptures, voodoo-type necklaces of beads, bones, leather pouches containing spells (probably), metal bangles as thick as wrist weights, silver rings so large their wingspan spread over several fingers (*GWO* 419)

Les regards des un·e·s et des autres mettent en valeur les éléments les plus stéréotypés de leurs tenues vestimentaires qui marquent leur appartenance à des classes sociales et politiques différentes, opposant de manière peut-être un peu caricaturale les artistes (« arty types ») aux hommes et femmes d'affaires (« Boring Suits »). Par cette foule si hétéroclite et le symbole qu'il représente, le National Theatre apparaît comme une métaphore de l'espace national où diverses formes d'altérités se croisent, se toisent et parfois se rencontrent, et où Evaristo fait s'y dérouler une pièce qui met en scène une altérité radicale, dont le succès atteste peut-être d'un changement des mentalités dans la société britannique.

La fluidité de la voix narrative qui passe d'une conscience à une autre et qui donne la parole à chacun·e, sans discrimination, lie ces personnages dans un même espace transculturel localisé au centre de Londres, comme les commentaires des personnages sur la vue depuis la terrasse du théâtre le soulignent. Yazz remarque : « this part of London is so special at night, isn't it, Dad? […] isn't St Paul's so, like, majestic? / absolutely, it *is* majestic, darling, I think of it as the architectural heartbeat of the capital » (*GWO* 416), alors que Morgan a, pour sa part, une opinion toute différente : « they look over at the overblown buildings on the other side of the river / the usual clashing mish-mash of the capital's monstrosities » (*GWO* 329). Ces considérations sur l'allure du centre de Londres témoignent du fait que, comme dans *Brick Lane*, des personnages transculturels investissent l'espace en exprimant leurs opinions

et, comme Morgan qui ne voit que des « monstruosités » ou Nazneen qui démolirait Buckingham pour y construire un Taj Mahal, remettent en question l'hégémonie de ses symboles. La diversité des voix dans *Girl, Woman, Other* permet de faire entendre des opinions autres et les œuvres transculturelles se font écho dans cette réappropriation des symboles nationaux par la voix littéraire.

S'amusant à déjouer les attentes ou les habitudes d'un lectorat occidental, Evaristo inverse les rôles qui pourraient être attendus dans une configuration racinaire de la société, qui voudrait que les personnes blanches connaissent la capitale alors que les personnes de couleur sont supposées « ne pas être d'ici ». Dans le chapitre dédié à Yazz, c'est cette dernière qui fait découvrir Londres à son amie blanche, originaire du Suffolk : « Courtney'd only been to London once before […] / Yazz showed Courtney Peckham, Stockwell, Brixton, Streatham » (*GWO* 67). Alors que lors de sa première visite, Courtney n'a aperçu que les monuments phares depuis un bus touristique (« Buckingham Palace, Trafalgar Square, Big Ben, St Paul's Cathedral and the Tower of London » [*GWO* 67]), Yazz l'emmène dans des quartiers plus périphériques mais aussi plus vivants, où les habitant·e·s locaux et locales se mêlent dans des espaces de vie populaires. C'est donc une autre géographie de Londres qui est mise en valeur dans le parcours des jeunes femmes, loin des emblèmes nationaux et plus proche de la réalité multiculturelle de la ville, comme Amma s'en fait la remarque : « these people were her people, they'd live through two riots and were proud of their multiracial social circles and bloodlines » (*GWO* 31). C'est cette vision de Londres que Bernardine Evaristo défend dans *Girl, Woman, Other*, dans lequel ses personnages, par leurs parcours géographiques, redéfinissent ce qui est important pour eux dans la capitale.

Les romans qui se déroulent aux États-Unis ne mettent pas en scène le même genre de symboles de la nation américaine : les personnages ne visitent pas le Capitole ou la Maison Blanche à Washington ni la Statue de la Liberté à New York. À la place de ces lieux qui ont trait au domaine politique, ce sont les universités qui exercent un pouvoir de fascination sur les personnages. *On Beauty* a été qualifié de « campus novel » car il se déroule en grande partie dans une université fictive ressemblant à Harvard. Dans *Americanah*, Ifemelu obtient un visa pour les États-Unis parce qu'une université de Philadelphie lui a accordé une bourse partielle ; des années plus tard, lorsque son blog rencontre un large succès, elle obtient une nouvelle bourse pour Princeton et entre ainsi dans l'univers prestigieux des universités de l'Ivy League. Son premier petit ami, Obinze, n'a pas cette chance : lui dont la fascination pour les États-Unis frise l'obsession se voit opposer des refus systématiques à ses demandes

de visa et finit par partir au Royaume-Uni à l'aide de sa mère qui le présente comme un assistant. Dans *The Namesake*, Ashoke émigre aux États-Unis pour faire ses études à MIT et obtient par la suite un poste de professeur, et les ami·e·s des Ganguli appartiennent également au milieu universitaire. Ce sont ces lieux de prestige qui constituent des symboles nationaux que nombre de personnages souhaitent intégrer. Accéder à de tels lieux, à la réputation internationale, c'est arriver au cœur de la production du savoir, c'est faire partie d'une élite, comme en témoignent la fierté d'Ifemelu face à l'ignorance de la coiffeuse Aisha, ou encore les rassemblements de « returnees » [*A* 408] auxquels elle prend part après son retour au Nigéria. Entre ces jeunes gens, les universités sont mentionnées par le biais de « codes » pour mieux en accentuer le caractère élitiste : « "I lived in Boston until last year," he said, in a falsely low-key way, because "Boston" was code for Harvard (otherwise he would say MIT or Tufts or anywhere else), just as another woman said, "I was in New Haven," in that coy manner that pretended not to be coy, which meant that she had been at Yale. » (*A* 408) Leurs intonations faussement modestes (« low-key » et « coy », qui sont répétés) sont en elles-mêmes un signe qu'il faut savoir distinguer, celui d'une appartenance fière à une minorité soigneusement sélectionnée.

Si la présence de personnages originaires de l'étranger au sein de ces universités dit leur réussite, loin des stéréotypes des situations de migration difficiles, Adichie n'ignore pas ces dernières pour autant. Le deuxième chapitre de la partie dédiée à Obinze qui a émigré en Grande-Bretagne s'ouvre ainsi : « Everyone joked about people who went abroad to clean toilets, and so Obinze approached his first job with irony: he was indeed cleaning toilets, wearing rubber gloves and carrying a pail, in an estate agent's office on the second floor of a London building. » (*A* 236) L'autrice reconnaît la valeur stéréotypée de cette représentation (« Everyone joked »), mais elle ne renonce pas pour autant à placer son personnage dans cette position. L'ironie et la désillusion sont d'autant plus fortes que le jeune Obinze a cru pendant longtemps qu'il parviendrait à émigrer aux États-Unis : « The memory […] took Obinze back to a time when he still believed the universe would bend according to his will. » (*A* 232) La mère du jeune homme estime pour sa part que c'est à cause des attentats du 11 septembre 2001 qu'Obinze n'obtient jamais son visa américain : « "It's the terrorism fear," his mother said. "The Americans are now averse to foreign young men." » (*A* 233) Cependant, ce sont là les rares pages qu'Adichie consacre à la politique et au climat délétère suivant les attentats. Katherine Hellemeier remarque dans un article sur l'allégorie nationale dans *Americanah* qu'Adichie ne s'intéresse que très peu à la situation économique des États-Unis après la crise

de 2008 car ses personnages, malgré leurs difficultés (passagères), appartiennent à une classe sociale aisée :

> The stunning economic security and creative employment that Ifemelu enjoys arguably support the claims of critics who maintain that Afropolitan novels such as Adichie's address an exclusive realm of class privilege and fail to account for broader political and economic realities. Yet, Ifemelu's relatively blithe prosperity also arguably supports those who maintain that Afropolitan literature challenges problematic expectations that African literature *ought* to always account for such realities. The novel's decentralization of global economic history, in other words, may be read as deliberately undermining expectations that the African novel is always already politically-oriented.[1]

Non seulement Adichie ne cède pas aux représentations stéréotypées, mais elle semble au contraire mettre un point d'honneur à ne pas centrer son roman sur les sujets économiques et politiques[2] au détriment du personnel. Ce faisant, d'après Hallemeier, Adichie propose une autre approche du « roman africain », de la représentation de l'espace occidental, et particulièrement de ces lieux prestigieux qui font la fierté des États-Unis. En qualifiant *Americanah* de « roman africain », Hallemeier gomme toutefois non seulement les distinctions entre les littératures de divers pays d'Afrique mais elle occulte en outre le fait que le roman est souvent étudié dans des corpus de littérature américaine, ce qui montre que la dimension transculturelle de l'œuvre d'Adichie comme de son identité continue d'interroger.

Dans *The Namesake*, le cadre universitaire permet à Lahiri de montrer comment la citoyenneté est produite au sein de l'institution. Comme le souligne Sue Brennan, « Lahiri's novel, foregrounding the nation itself in producing racialized citizenship, works from familiar models of national belonging and assimilation as a way to challenge the nation's discourses of exclusion. »[3] Contrairement à Nazneen qui, dans *Brick Lane*, rêve de démolir Buckingham Palace, les personnages de Lahiri ne s'inscrivent pas dans une résistance aux symboles nationaux, ni dans leur réappropriation, ainsi que le remarque Brennan : « In Cambridge, Ashoke and Ashima's early life in the US revolves around the city's expensive university system and the production of an assimilated immigrant identity associated with the trope of the model minority. »[4] En effet, « [Lahiri] poses Ashoke and Ashima as model citizens and subjects of the nation-state. »[5] Le roman ne se montre pas subversif dans sa peinture du campus universitaire et l'ascension professionnelle d'Ashoke s'opère à l'intérieur du cadre et

[1] Katherine Hallemeier. « "To Be from the Country of People Who Gave": National Allegory and the United States of Adichie's *Americanah*. » *Studies in the Novel* 47.2 (été 2015) : 236.

[2] Les discussions d'Ifemelu, Blaine et leurs ami·e·s sur l'élection de Barack Obama à la présidence des États-Unis portent surtout sur la question raciale et n'abordent pas de sujets strictement politiques ou économiques.

[3] Sue Brennan. « Time, Space and National Belonging in *The Namesake*: Redrawing South Asian American Citizenship in the Shadow of 9/11. » *Journal of Transnatinoal American studies* 3.1 (mars 2015) : 4.

[4] *Ibid*., p. 4.

[5] *Ibid*., p. 6.

non contre lui : « A fine-tuned combination of opportunity, community and social control, the American university is a key site of assimilation for immigrants posed to take up the myth of the model minority »[1].

Cependant, Ashoke est rarement présenté en focalisation interne dans le roman qui suit davantage l'évolution d'Ashima avant de s'intéresser à Gogol. Ce choix suggère que Lahiri s'inscrit dans un récit d'immigration qui, à travers le personnage d'Ashima, s'intéresse plus particulièrement aux conditions des femmes. L'écriture de Jhumpa Lahiri s'approche de ce que Deleuze et Guattari qualifient de littérature mineure : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait d'une langue majeure. »[2] Elle est caractérisée par un « fort coefficient de déterritorialisation »[3] ainsi que par une dimension politique : « son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. »[4] Enfin, Deleuze et Guattari estiment que dans cette littérature, « tout prend une valeur collective »[5]. Par sa prose sobre et fluide, Lahiri n'attire pas l'attention sur l'effusion du style comme le font par exemple Salman Rushdie, Zadie Smith ou Bernardine Evaristo. Elle insuffle une dimension politique dans son écriture en se focalisant sur des vies individuelles et sur certains aspects de l'expérience des personnages. Le début du roman rapporte en détail le quotidien d'Ashima qui, à son arrivée aux États-Unis, n'a aucune occupation pour remplir ses journées qui seront ensuite rythmées par les besoins de son fils Gogol. Le récit se concentre ainsi sur la solitude et l'isolement d'Ashima :

> Her forays out of the apartment, while her husband is at work, are limited to the university within which they live, and to the historic district that flanks the campus on one edge. She wanders around with Gogol, letting him run across the quadrangle, or sitting with him on rainy days to watch television in the student lounge. […] On Fridays she takes Gogol to the public library for children's story hour. After he turns four, she drops him off and fetches him from the university-run nursery school three mornings a week. For the hours that Gogol is at nursery school, […] Ashima is despondent, unaccustomed, all over again, to being on her own. (*TN* 50)

Sue Brenann remarque que Lahiri met en lumière la manière dont Ashima est marginalisée : « She is a visitor, roaming public areas and open buildings. She has no access to the amenities and privileges of the institution that her husband revels in. »[6] Bien qu'Ashima vive à l'intérieur du campus universitaire, l'institution ne lui donne pas de place, contrairement à son

---

[1] *Ibid*.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Kafka, Pour une littérature mineure*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1975, p. 29.

[3] *Ibid*.

[4] *Ibid*., p. 30.

[5] *Ibid*., p. 31.

[6] Brennan. « Time, Space and National Belonging in *The Namesake*. » *Op. cit.*, p. 12.

époux. Cette présentation d'Ashima aux abords des bâtiments universitaires et jamais à l'intérieur, son désœuvrement et sa déprime lorsque son fils rentre à l'école ne ressemblent en rien à la réalité d'Ashoke et de migrants (souvent des hommes) qui, comme lui, sont venus aux États-Unis avec un travail, un objectif et des perspectives d'avenir. Pour Ashima, au contraire, le temps est circulaire : « on Fridays », « three mornings a week », et l'espace est limité : « forays », « *limited* to the university », « *within* which they live ». Ainsi, Lahiri localise son récit au cœur d'une université prestigieuse qui participe au rayonnement des États-Unis dans le monde, mais dans laquelle la voix narrative ne pénètre jamais car la focalisation interne est celle de la femme au foyer. Si le travail d'Ashoke permet effectivement aux Ganguli de s'intégrer d'un point de vue administratif (la question de l'obtention ou non d'une carte verte n'est jamais évoquée car elle ne constitue pas un enjeu), il participe indirectement, dans cet espace, à la marginalisation de son épouse. Jhumpa Lahiri propose par conséquent une approche genrée qui retravaille le symbole de l'intégration nationale par le biais de l'université et rend l'exclusion plus visible, même pour une « minorité modèle » : « [Ashima's] marginalization within the university chronotope, read here as a critical revision to masculinist histories of South Asian American assimilation and citizenship, exposes the gendered and racialized imbalance of power that American institutions like the university simultaneously reinforce and conceal. »[1]

Dix ans plus tard, Chimamanda Ngozi Adichie, dans *Americanah*, inverse le schéma de *The Namesake*, ce qui a poussé Gĩchingiri Ndĩgĩrĩgĩ à s'intéresser à cet aspect dans un article sur la mobilité internationale d'Ifemelu et sa position d'ethnographe, inspiré par « Adichie's decision to reverse the traditional migrant narrative where the aspiring male travels to the metropole, leaving his hopeful girlfriend in Africa or the Caribbean, waiting to be brought over when the man has settled. »[2] *Americanah* est principalement focalisé sur un personnage féminin qui rencontre le succès aux États-Unis, malgré quelques premiers mois difficiles. Les chapitres consacrés à Obinze et à son séjour à Londres ne font pas état du même succès rencontré par Ashoke (*TN*) mais relatent une expérience d'immigration angoissante, loin de l'aisance d'une vie universitaire bien réglée ou d'une carrière professionnelle lucrative. Obinze est celui pour qui les États-Unis, et particulièrement ses universités, représentent un lieu de fantasme, et il est considéré par Ifemelu comme « the America expert, who so easily said "graduate school" instead of "postgraduate school". » (*A* 99) Pourtant, c'est Ifemelu qui

[1] *Ibid*., p. 11.

[2] Gĩchingiri Ndĩgĩrĩgĩ. « 'Reverse Appropriations' & Transplantation in *Americanah*. » *A Companion to Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Ernest N. Emenyonu. Suffolk : James Currey, 2017, p. 199.

part en premier : « Their plan became this: he would come to America the minute he graduated. He would find a way to get a visa. Perhaps, by then, she would be able to help with his visa. » (*A* 101) Dans l'incertitude du départ, l'avenir d'Obinze repose en partie sur la possibilité pour lui d'obtenir un visa ou sur la probabilité qu'Ifemelu puisse l'y aider. Les rôles habituels dans les récits de migration sont donc inversés, accordant une plus grande agentivité à la jeune femme qui devient la seule à accéder à l'université américaine qui constitue un tel objet de fascination et de désir pour Obinze.

De manière similaire à Nazneen qui est déçue par Buckingham Palace ou Morgan qui ne voit que des « monstruosités » dans les icônes architecturelles de Londres, Ifemelu émet, depuis cette position nouvelle, des jugements sur l'enseignement dispensé à l'université ou sur la qualité de l'anglais qu'elle entend parler autour d'elle :

> School in America was easy, assignments sent in by e-mail, classrooms air-conditioned, professors willing to give make-up tests. […] Some of the expressions she heard astonished her, jarred her […]. *You shouldn't of done that. There is three things. I had a apple. A couple days. I want to lay down.* "These Americans cannot speak English o," she told Obinze. (*A* 134)

La facilité des cours ternit la représentation élitiste qu'Ifemelu et Obinze se faisaient de l'université américaine, et les erreurs grammaticales que la jeune femme relève sont des sujets de moquerie. En les listant et en s'exclamant que les Américain·e·s ne savent pas parler anglais, non sans ajouter une interjection propre à l'anglais nigérian, ce qui souligne l'humour et l'ironie de cette remarque, Ifemelu adopte une position de supériorité qui remet en question l'altérité projetée sur elle, notamment lors de sa rencontre avec Cristina Tomas[1]. L'une des « appropriations inversées » auxquelles Gĩchingiri Ndĩgĩrĩgĩ s'intéresse est celle de la figure de l'ethnographe : « Ifemelu inverts the dominant narrative of 'culture collecting' and the traditional assumptions that the 'informant' is a localized 'native' while the ethnographer is the cosmopolitan/intercultural hybrid traveller »[2]. Alors que ce motif devient évident plus tard dans le roman, il apparaît déjà dans les observations d'Ifemelu sur le fonctionnement de l'université américaine.

Par l'intérêt porté au milieu universitaire, *The Namesake* et *Americanah* retravaillent ces symboles nationaux que sont les universités américaines mais ils ne se contentent pas pour autant d'en faire des récits d'immigration. Ajoutant à l'altérité culturelle celle provoquée par le genre des personnages, donc en se focalisant sur des femmes, Lahiri et Adichie racontent une autre histoire de l'immigration. Alors que Lahiri montre la difficulté pour les femmes à

[1] Voir Chapitre 4.1.b.

[2] Ndĩgĩrĩgĩ. « 'Reverse Appropriations' & Translplantation in *Americanah*. » *Op. cit.*

véritablement s'intégrer dans cet espace privilégié qu'est l'université, Adichie procède à l'inverse et relègue Obinze, le personnage masculin, dans l'ombre[1] alors qu'elle ouvre les portes de ces lieux de prestige à son personnage féminin. Dans ces romans transculturels écrits par des femmes, les symboles nationaux permettent de mettre en lumière les formes d'altérité qui limitent (ou non) leurs personnages et suggèrent d'autres moyens de s'approprier l'espace et les symboles nationaux. L'accession de certains personnages migrants à ces lieux de savoir permet d'écrire une autre histoire et de mettre en lumière l'expérience féminine. Les autrices, et particulièrement Adichie mais aussi Evaristo à travers le personnage de Carole qui, ayant suivi ses études à Oxford, devient la vice-présidente d'une grande banque, suggèrent une réappropriation ou une ré-articulation possible de la production de savoir dans ces lieux privilégiés, dont le blog d'Ifemelu dans lequel elle analyse avec un regard incisif les « tribalismes américains » est un exemple.

b) Création d'un corpus transculturel dans « l'esprit du temps »

Bernardine Evaristo confie à John Self pour *The Irish Times* qu'elle n'était pas certaine, lorsqu'elle a commencé à écrire *Girl, Woman, Other*, en 2013, que son roman trouverait un lectorat :

> its ambitious story of 12 mostly black women in the UK from the turn of the 20th century to the present day "was not the kind of book anyone was looking for". Such lives, that is, didn't seem likely to be of mainstream interest. However, she felt, "the culture had already started to shift halfway through the writing of the book, and I suddenly started to think, 'Oh, maybe this book will be received differently', because black women are suddenly on the agenda in a way that we haven't been before apart from a few token gestures. So perhaps this book will find its readership."[2]

L'immense succès rencontré par son huitième roman est le reflet de changements de mentalités et, dans le sillage du mouvement Black Lives Matter, d'une ouverture à une réflexion sur les questions raciales. L'exemple d'Evaristo qui a écrit pendant quarante ans avant d'être reconnue à l'échelle internationale témoigne du fait qu'un roman (ou toute autre œuvre) a besoin, pour connaître le succès, de s'inscrire dans « l'esprit du temps » ou « zeitgeist », concept théorisé par Hegel et Goethe, entre autres philosophes allemands, selon lequel chaque période est dominée par un certain champ d'idées, une sensibilité particulière.

Dans *Spatiality*, s'intéressant aux relations entre géographie, cartographie et littérature, Robert T. Tally Jr. indique : « Sometimes, the very act of telling a story is also a process of

[1] Obinze ne reste pas dans une situation de pauvreté toute sa vie et fait fortune une fois de retour au Nigéria. Mais il n'a jamais accès aux universités dont il rêvait tant.

[2] John Self. « Bernardine Evaristo: 'If there is no humour, my writing doesn't work. » *irishtimes.com*. 23 novembre 2019. En ligne. Consulté le 27 mai 2021.

producing a map. »[1] Il ajoute que toute œuvre littéraire crée nécessairement une représentation spatiale, mais aussi temporelle et historique : « narrative is crucial to the ways that humans make sense of their world, and it is a spatiotemporal world, to be sure. »[2] Cette approche de l'œuvre littéraire conduit Tally à s'intéresser au concept de chronotope, élaboré par Bakhtine dans les années 1930 : « the chronotope is a critical element of any literary cartography, for it is through the use of and reference to particular chronotopes that the meaning of the narrative, the shape of the world, is established. »[3] L'élaboration d'un « espace-temps » dans lequel le roman s'inscrit est donc fondamental pour en éclairer le sens. Le chronotope, pour Bakhtine, est la « matérialisation du temps dans l'espace »[4], et les conséquences des attentats du 11 septembre 2001 sur la vie des personnages[5] sont un exemple de cette inscription du temps dans leur espace et leur corps. Les romans du corpus s'inscrivent en outre dans un chronotope contemporain par les références aux espaces immatériels (compte Twitter de Morgan dans *Girl, Woman, Other*, blog d'Ifemelu dans *Americanah*) qui créent un lieu d'expression pour les communautés marginalisées. L'intégration de ces éléments dans le roman les fait entrer en dialogue avec la période à laquelle ils sont écrits. Comme le souligne Tally, « the individual writer […] is participating in larger historical and cultural processes by which these moments and places gain greater significance. »[6]

Toutefois, les œuvres du corpus ne se contentent pas de délimiter un espace ou de le cartographier, pour reprendre un terme de Tally. En effet, ce à quoi la dimension transculturelle des romans invite à s'éveiller est la complexité de l'espace occidental dans une ère de migration. Les romans suggéreraient donc plutôt l'existence de « trans-espaces », expression que Susan Arndt emploie pour désigner un espace traversé par l'altérité du fait de la présence des diasporas : « [diasporas] are a prime example of European identities manifesting themselves beyond nationalities and of Europe being lived transnationally. »[7] Si l'Europe est un espace que les différentes nations et cultures traversent, alors l'identité de cet espace devient plus complexe et ne peut être seulement définie par la nationalité et/ou la blanchité :

---

[1] Robert T. Tally Jr. *Spatiality*. Londres : Routledge, 2013, p. 46.

[2] *Ibid*., p. 50.

[3] *Ibid*., p. 58.

[4] Mikhaïl Bakhtine. *Ésthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978, p. 391.

[5] Les agressions subies par les musulmans dans *Brick Lane* sont qualifiées de « [b]acklash » par Chanu (368).

[6] Tally. *Spatiality. Op. cit*.

[7] Susan Arndt. « Euro-African Trans-Spaces? Migration, Transcultural Narration and Literary Studies. » *Transcultural Modernities: Narrating Africa in Europe.* Éds. Elisabeth Bekers, Sissy Helff et Daniela Morella. Amsterdam : Rodopi, 2009, p. 109.

> In consequence of these quests for political identity, it is not simply a matter of 'white' national cultures in Europe being abrogated, appropriated, and therefore creolized vis-à-vis diasporic presences. It is, rather, that the dialogicity (in the Bakhtinian sense) occurring between dominant and diasporic cultures is also constituted by the fact that the latter affect and re-situate the cultures of the countries of residence – even if (in willed ignorance) largely unnoticed by the mainstream culture. […] In fact, throughout history, Europe has emerged as a geopolitical and cultural trans-space that has been decisively resituated and provincialized by its migrants and diasporans.[1]

Le dialogisme entre les cultures apparaît dans l'usage de la langue dans *Brick Lane* dont Alistair Cormack et Catherine Pesso-Miquel ont effectué des analyses précises. Dans « L'illusion d'une langue étrangère à elle-même : l'étrangeté linguistique dans *Brick Lane* », Pesso-Miquel avance qu'Ali fait se superposer deux réalités et deux univers culturels dans la langue. Elle donne l'exemple de la première sortie de Nazneen et de la façon dont l'environnement urbain londonien est retranscrit : « A horn blared like an ancient muezzin, ululating painfully, stretching his vocal cords to the limit. » (*BL* 54) Lors de cette sortie, Nazneen observe des écolier·e·s « pale as rice and loud as peacocks, […] galloping with joy or else with terror » (*BL* 55) et pour parvenir à traverser une grande artère, elle met ses pas dans ceux d'une femme, « like a calf with its mother » (*BL* 55). Un peu plus loin, elle observe la couleur du manteau d'une femme, « the colour of a bride's sari » (*BL* 57). Un univers bangladais et/ou rural réinvente la ville et permet à la fois à Nazneen de lui donner du sens tout en révélant que ce sont là les seuls référents qu'elle peut avoir. Grâce à cet univers, Ali offre une dimension poétique à son texte et le fait entrer dans une modernité autre qu'occidentale, dont Mignolo rappelle qu'elle est un produit colonial qui œuvre à « dissimuler et réprimer »[2]. Selon Pesso-Miquel, « [l]es comparaisons créent des analogies entre des choses qui semblent totalement incompatibles, par exemple ici la réalité trépidante, discordante et mécanique du monde moderne, vue à travers le prisme d'une analogie qui évoque l'humain, le vivant, le passé. »[3] Cela a pour effet de « [mettre] systématiquement l'expérience asiatique au centre ; c'est la norme, la référence, qui rend étrange le monde britannique »[4].

En mêlant ces univers, Ali rend en effet étrange le monde britannique mais elle propose en outre de le regarder sous un angle autre et de percevoir la possibilité de son transculturalisme. Ce n'est pas seulement l'étrangeté du cadre urbain qui est suggérée, c'est sa

---

[1] *Ibid*., p. 109-110.

[2] Mignolo et Walsh, éds. *On Decoloniality*. *Op. cit.*, p. 113. Nous traduisons.

[3] Catherine Pesso-Miquel. « L'illusion d'une langue étrangère à elle-même : l'étrangeté linguistique dans *Brick Lane* de Monica Ali. » *Polysèmes* 18 (30 novembre 2017) : 8.

[4] *Ibid*.

dimension transculturelle qui invite à ouvrir les yeux sur le fait que cet espace est de fait un trans-espace, habité par de multiples formes d'altérité. L'écriture de Monica Ali fait se côtoyer les univers et ouvre un dialogue entre eux, qui rend possible leur rencontre grâce à la lecture.

En se fondant sur les analyses d'Alistair Cormack à propos de la langue déployée dans *Brick Lane*, on peut avancer que le trans-espace se manifeste également dans l'absence de traduction. Cormack souligne en effet que ce n'est que lorsque Nazneen découvre le patinage et peine à prononcer le mot anglais que le lectorat prend conscience du fait que la conversation ne se déroule pas en anglais : « her mispronunciation ("Ice e-skating") makes sense only if the reader accepts that here two languages are represented through one. […] Rather than encounter a mode of representation that is fragmentary or provisional, we find a voice that confidently synthesizes different experiences to one identifiable reality. »[1] C'est cette « synthèse » en une seule langue qui nous amène à suggérer l'idée que Monica Ali permet une intégration de l'altérité dans la langue sans que celle-ci ne perde de son pouvoir évocateur pour autant. Cormack insiste sur le fait que lorsque Nazneen regarde le patinage, la voix narrative sert d'élément médiateur pour permettre au lectorat de comprendre la description de la prestation artistique :

> Were we, indeed, to experience Nazneen's stream of consciousness without the mediation of the narrator, we surely would be faced with something genuinely strange and quasi-modernist—a representation utterly without context. Instead, the experience has already been recuperated into a comprehensible realist frame by the narrative voice.[2]

Monica Ali souligne ainsi la possibilité de faire dialoguer deux cultures dans le même cadre. Ce faisant, elle reconfigure l'espace occidental dans lequel le roman se déroule en lui donnant une forme transculturelle par le biais de la création littéraire. Si raconter une histoire revient à créer une carte, comme l'affirme Tally, Monica Ali balise la sienne d'éléments autres pour mieux mettre en lumière la possibilité de la rencontre transculturelle dans un même espace.

La publication de ces romans transculturels, en plus de répondre à « l'esprit du temps » qui consiste à donner voix aux marginalisé·e·s et à déconstruire une pensée occidentalo-centrée participe également à la création d'un corpus transculturel. C'est en effet parce qu'ils sont ancrés dans l'époque, ce dont leur succès commercial et critique atteste, et qu'ils rendent compte avec justesse et originalité des enjeux contemporains des rencontres transculturelles, donc qu'ils s'intègrent nettement dans un chronotope actuel, que les romans du corpus

[1] Alistair Cormack. « Migration and the Politics of Narrative Form: Realism and the Postcolonial Subject in *Brick Lane*. » *Contemporary Literature* 47.4 (2006) : 710.

[2] *Ibid*., p. 709.

peuvent s'ériger au statut de classiques modernes. Pour Susan Arndt, la position des écrivain·e·s entre deux ou plusieurs cultures se répercute de manière décisive sur leur écriture et leur conception de l'espace et du temps :

> Decisive in this respect is the fact that space and time are, of course, fluid and protean. Positions that essentialize authenticity, cultural roots, monolingualism, mother tongue, and the nation-state are critically examined and identified as temporal and spatial constructs. Thus, the multiple, the break, decentralization and heterogeneity, hybridity, de-territorialization, multilingualism and simultaneity are now shifted to the centre, thus moving it.[1]

Les autrices du corpus, par l'inclusion permanente de l'altérité, de regards et de personnages autres, soulignent la versatilité des espaces occidentaux et en proposent une nouvelle compréhension qui fait honneur à leurs multiplicités. Elles contribuent à reconfigurer l'espace, au moins dans l'imaginaire, pour laisser une place à l'altérité, et ce faisant, elles participent à une approche décoloniale. Pour Georg Lukács, le roman « est la seule forme qui correspond à l'errance transcendantale de l'idée »[2]. S'appuyant sur cette notion, Robert Tally suggère que « l'errance transcendantale » est la « condition dans laquelle l'individu ou le sujet collectif doit désormais créer un cosmos afin de donner sens et intelligibilité à sa propre existence. »[3] Nous aimerions à notre tour suggérer que les romans transculturels sont autant de tentatives de réponses à une errance non pas transcendantale mais transculturelle, et que leur écriture et leur publication permettent à leurs autrices de « ré-établir une place dans le monde »[4]. L'écriture apparaît alors comme une praxis qui débouche sur une « ré-existence » des populations minorisées dans les sociétés occidentales, pour le dire avec les mots de Walter Mignolo[5].

On se souvient que selon Mignolo, le processus décolonial ne peut venir d'une impulsion gouvernementale. Dans une certaine mesure, les œuvres littéraires du corpus, en invitant leur lectorat à changer leurs représentations des espaces occidentaux dans lesquels elles s'inscrivent, peuvent être comprises comme des projets, parce qu'elles participent à l'élaboration d'un corpus transculturel. Pour mieux s'inscrire dans une lignée littéraire, les autrices font référence à d'autres œuvres classiques, soit qu'elles dialoguent avec, comme Lahiri avec Nikolaï Gogol ou Adichie avec Achebe, soit qu'elles les réécrivent comme Zadie Smith dans *On Beauty*. En déplaçant le contexte britannique de *Howards End* à l'Amérique

---

[1] Arndt. « Euro-African Trans-Spaces? » *Op. cit.*, p. 117.
[22] Georg Lukács. *La Théorie du roman*. 1920. Paris : Édition Denoël, p. 119.
[3] Tally. *Spatiality. Op. cit*., p. 47. Nous traduisons.
[4] *Ibid*.
[5] Mignolo et Walsh, éds. *On Decoloniality*. *Op. cit.*, p. 106.

des années 2000, Smith en propose une réinterprétation qui ancre cette œuvre dans l'esprit du temps : s'interroger sur la possibilité de rencontres culturelles entre Allemand·e·s et Britanniques, comme le fait Forster, est un sujet moins brûlant au début du XXI^{ème} siècle que celle des rencontres au-delà des appartenances raciales et des classes sociales. Smith réactualise ainsi un classique avec lequel elle dialogue pour mieux s'insérer dans un corpus non pas national mais transculturel.

Lors d'un entretien, Synne Rifbkerg remarque qu'*Americanah* est « un livre qui porte sur la littérature »[1] et l'écrivaine confirme : « I think probably all of my writing has something to do with celebrating books »[2]. Non seulement Adichie célèbre-t-elle la littérature dans ses romans, mais elle insère également des commentaires littéraires sur d'autres œuvres dans *Americanah*, qui rend compte de l'éveil progressif d'Ifemelu au plaisir de la lecture. Dans le salon de coiffure où se déroule une partie de l'intrigue, Ifemelu échange quelques mots avec Kelsey, jeune femme blanche, « aggressively friendly » (*A* 189), venue se faire faire des tresses en préparation d'un voyage en Afrique. Elle confie à Ifemelu : « "I've been reading books to get ready. Everybody recommended *Things Fall Apart*, which I read in high school. It's very good but sort of quaint, right? I mean like it didn't help me understand modern Africa. I've just read this great book, *A Bend in the River*. It made me truly understand how modern Africa works." » (*A* 189) Ce court monologue surprend à plusieurs égards : si l'objectif de la jeune femme est de « se préparer » à son voyage en Afrique, on pourrait s'attendre à ce que Kelsey lise des guides touristiques plutôt que de la fiction ; le lectorat peut en outre se demander qui lui a recommandé un roman qui porte sur la vie avant la colonisation au Nigéria. De même, *A Bend in the River* de V.S. Naipaul date de 1979 et n'est peut-être pas l'ouvrage le plus adapté pour comprendre « l'Afrique moderne », expression vague et générale qui fait du continent un pays homogène, alors même que Naipaul ne spécifie pas la localisation géographique du pays qu'il décrit. Lorsqu'Ifemelu lui explique son interprétation du roman de V.S. Naipaul, qui porte davantage sur l'Europe et le désir d'être Européen que sur l'Afrique, Kelsey répond : « "Oh, well, I see why you would read the novel like that." / "And I see why *you* would read it like you did," Ifemelu said. » (*A* 190)

La vision des deux jeunes femmes s'oppose et Adichie montre ici que celle de Kelsey n'est pas neutre. Dans *The Cultural Politics of Emotions*, Sarah Ahmed écrit : « social forms (such as the family, heterosexuality, the nation, even civilisation itself) are effects of

[1] Synne Rifbjerg. « Chimamanda Ngozi Adichie in Conversation with Synne Rifbjerg. » 2014. *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. Ed. Daria Tunca. Jackson : University Press of Mississippi, 2020, p. 95.
[2] *Ibid*.

repetition. As Judith Butler suggests, it is through the repetition of norms that worlds materialise »[1]. Dans cet échange entre Kelsey et Ifemelu, c'est en effet une norme qui apparaît, celle de l'universalisme occidentalo-centré, et la réponse d'Ifemelu la rend visible, comme l'explique Jennifer Terry selon qui cet extrait aide à « révéler les normes naturalisées », « something seen in Ifemelu's debunking of Kelsey's invested assumption of neutrality and universality in opposition to her designation of Ifemelu's view as emotional and subjective. »[2]

Cette conversation est inspirée d'un fait réel et en l'incluant dans son roman, Adichie propose une nouvelle perspective sur les classiques, particulièrement lorsque ceux-ci font état de rencontres entre l'Occident et le Sud global. Alors que le personnage blanc se pense neutre, « miraculously neutral » (*A* 190), Ifemelu déconstruit cette perception d'un universalisme nocif et en répondant à Kelsey qu'elle comprend sa lecture, elle rappelle que le savoir et l'interprétation de celle-ci sont tout autant situés que les siens. Mignolo et Walsh rappellent dès l'introduction de *On Decoloniality* que la théorie décoloniale a pour objectif de montrer que la pensée occidentale n'en est qu'une parmi d'autres : « Western thought is part of the pluriversal. »[3] Penser de façon décoloniale revient à réorganiser la hiérarchie des théories, ainsi que le souligne encore Mignolo : « Decoloniality promotes pluriversality as a universal option—which means that what "should be" universal is in fact pluriversal, and not a single totality »[4]. Il semblerait que valoriser cette pluriversalité soit également l'effort d'Adichie dans cet épisode du roman. L'écrivaine invite en effet son lectorat occidental à réévaluer ses interprétations de certains romans en développant un regard autre, en déplaçant sa perspective et en prenant en considération leur dimension transculturelle.

Les romans du corpus mettent en scène des personnages qui portent un regard transculturel sur les symboles nationaux des pays occidentaux où ils résident. Les ouvrages superposent les cultures, offrent parfois un point de vue féminin voire féministe sur certaines thématiques et affirment leur littérarité grâce à un travail d'écriture qui non seulement rend hommage aux classiques mais propose aussi de les relire selon une perspective plus transculturelle qui englobe l'altérité. La fiction apparaît comme un espace adapté à un déploiement harmonieux du transculturalisme car elle accueille une diversité de voix et fait

[1] Sara Ahmed. *The Cultural Politics of Emotion*. 2004. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2014, p. 12.

[2] Jennifer Terry. « She Was Miraculously Neutral: Feeling, Ethics and Metafiction in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*. » *Reading Black British and African-American Women Writers*. Éds. George Sheldon et Jean Wyatt. New York : Routledge, 2020. p. 37.

[3] Mignolo et Walsh, éds. *On Decoloniality*. *Op. cit*., p. 3.

[4] *Ibid*., p. 147.

naître, chez son lectorat, la conscience de la pluralité et de la diversité des cultures qui remettent en question tout universalisme au profit d'un « pluriversalisme » transculturel. Par les imaginaires riches d'altérité que les autrices inventent, celles-ci invitent à repenser l'espace occidental comme un trans-espace et l'impact de leurs œuvres dans l'espace social suggère qu'elles s'inscrivent dans le sillage de la pensée décoloniale.

Chapitre 7
Écritures et localisations transculturelles : vers une praxis décoloniale ?

> Spaces can be real and imagined. Spaces can tell stories and unfold histories. Spaces can be interrupted, appropriated, and transformed through artistic and literary practice.[1]

Dès les premières pages de *On Decoloniality*, Walter Mignolo et Catherine Walsh préviennent le lectorat que leur ouvrage ne cherche pas à établir une définition unique et universelle de la pensée décoloniale mais à en proposer des pistes : « Our proposal is for creating and illuminating pluriversal and interversal paths that disturb the totality from which the universal and the global are most often perceived. »[2] Mignolo et Walsh s'attachent à mettre en lumière la « matrice coloniale du pouvoir » (« colonial matrix of power »)[3] et insistent sur la dimension pratique d'une approche décoloniale qui ne s'épanouit véritablement que dans l'action.

En 2010, dans « Cosmopolitanism and the De-colonial Option », Walter Mignolo explique que la notion de « différence coloniale »[4] est née de la logique impériale qui a instauré une hiérarchisation des individus selon un extérieur et un intérieur, et que c'est de ce positionnement que naît la pratique décoloniale : « de-colonial projects are emerging from colonial modernities, that is, non-European subjects who had to deal with European modernity in spite of themselves. »[5] Pour Mignolo, en 2010, la pratique décoloniale se pense depuis les marges, et pour lui, seuls les individus non-européens peuvent s'y engager : « decolonial cosmopolitanism, [a radical shift in the geopolitics of knowing and being], dwells in the borders, in exteriority. [It is] a proposal from the margins. »[6] Huit ans plus tard, sa position semble avoir quelque peu changé lorsque, dans *On Decoloniality*, il écrit avec Catherine Walsh : « The interest more broadly is with *pluriversal decoloniality* and

[1] bell hooks. *Yearning. Race, Gender and Cultural Politics*. 1990. New York : Routledge, 2015, p. 234.
[2] Walter D. Mignolo et Catherine E. Walsh, éds. *On Decoloniality*. Londres : Duke University Press, 2018, p. 2.
[3] Aníbal Quijano. « Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America. » *International Sociology* 15.2 (juin 2000) : 215-232.
[4] Walter Mignolo. « Cosmopolitanism and the De-colonial Option. » *Stud Philos Educ* 29 (2010) : 122.
[5] *Ibid*., p. 125.
[6] *Ibid*.

decolonial pluriversality as they are being thought and constructed outside and in the borders and fissures of the North Atlantic Western world. »[1]

Ces propos indiquent une évolution dans la désignation des personnes ou groupes qui peuvent s'inscrire dans une approche décoloniale. Si au départ, Mignolo la réserve à des individus non-européens, il reconnaît avec Walsh qu'un positionnement marginal au sein du monde occidental peut également être à l'origine d'une pensée décoloniale. En dépit du fait que les autrices du corpus résident et, pour la plupart, ont grandi dans l'espace occidental, la racialisation propre à une pensée coloniale les renvoie souvent à un positionnement social marginal : les nombreux exemples d'altérisation, fréquemment nourris de leurs propres expériences ou de celles de leurs proches, dont elles font état dans les romans, en témoignent. Toutefois, le succès de leurs œuvres amène à interroger cette supposée marginalité. En mettant au jour la façon dont l'altérité s'impose comme facteur d'aliénation et en révélant que les relations transculturelles sont souvent définies selon des lignes de pouvoir, elles construisent un pluriverse depuis les marges où leur identité de femmes de couleur peut les placer, mais aussi depuis un centre qu'elles investissent par diverses pratiques.

En tenant compte de ce paradoxe, ce chapitre cherchera à clarifier la façon dont les autrices s'inscrivent dans une praxis décoloniale. Il s'agira en particulier d'analyser de quelle manière les œuvres du corpus se reterritorialisent dans le monde selon un phénomène que nous appellerons, en référence aux concepts de Deleuze et Guattari, une « majoration du mineur ». La fiction pourrait alors offrir un cadre pragmatique qui donne une place nouvelle à « la parole noire », selon l'expression de la chercheuse brésilienne Djamila Ribeiro.

7.1 Majoration du mineur : reterritorialisation des œuvres dans le monde

Dans l'introduction à un recueil d'essais sur la théorie du mineur, en 1987, Abdul JanMohamed et David Lloyd tentent de cerner les contours d'une culture « mineure ». Ils soulignent les risques qu'une telle théorie soit absorbée par la théorie dominante et affirment que sa mission serait de réinterpréter les différences culturelles en les considérant non plus comme des « insuffisances » par rapport à la norme mais comme des idiosyncrasies. Ils poursuivent : « ethnic or gender *difference* must be perceived as one among a number of residual cultural elements which retain the memory of practices which have had to be and still have to be repressed in order that the capitalist economic subject may be the more easily

[1] Mignolo et Walsh, éds. *On Decoloniality*. *Op. cit*.

produced. »[1] La question de savoir si les autrices de notre corpus font partie d'une culture mineure est délicate : d'une part, l'intersectionnalité de leur identité rappelle leur altérité par rapport à une norme occidentale, blanche et masculine (et hétérosexuelle, quoiqu'aucune des écrivaines de notre corpus ne soit homosexuelle, du moins ouvertement). D'autre part, leur succès commercial, accru et porté par la réception de prix littéraires prestigieux, les insère dans le canon, notamment au sein des études postcoloniales à l'université[2]. Si JanMohamed et Lloyd s'inquiètent du risque de récupération, « the danger [of being] recuperated into "performing a major function", as Deleuze and Guattari put it »[3], il n'en demeure pas moins que les autrices de cette étude développent une voix « majeure » grâce à différentes pratiques sans perdre de leur esprit critique sur les procédés d'altérisation à l'œuvre dans les sociétés occidentales. Leur positionnement social s'inscrit donc lui aussi dans une forme d'entre-deux caractéristique du transculturalisme : par leur identité, elles appartiennent davantage à une culture mineure vis-à-vis de la culture dominante occidentale, mais par la force de leur voix et leur visibilité, elles se créent une place majeure au sein de cette culture dominante. Par cette occupation de l'espace, les œuvres du corpus se reterritorialisent dans le monde et participent à une pratique décoloniale.

a) Du mineur au majeur : sortir de « l'encerclement idéologique »[4]

L'intérêt du public pour les œuvres des écrivaines du corpus s'est parfois manifesté avant même leur première publication. En effet, les premières pages de *White Teeth* valurent à Zadie Smith de recevoir une avance estimée à deux cent cinquante mille livres[5], ce qui participa à faire de son roman l'un des plus attendus de l'année 2000. Monica Ali fut choisie

---

[1] Abdul JanMohamed et David Lloyd. « Introduction: Toward a Theory of Minority Discourse. » *Cultural Critique* 6 (printemps 1987) : 11.

[2] Dans la récente série Netflix *Ginny & Georgia*, Ginny, adolescente métisse de 16 ans s'identifiant comme noire, interpelle son professeur de littérature en lui faisant remarquer que sur seize œuvres inscrites au programme, quinze sont écrites par des hommes blancs et elle ajoute : « I'm willing to make a guess that the one black author will crop up in the syllabus just in time for Black History Month. » Elle s'inquiète du fait qu'un tel corpus la pousse à « intérioriser » une idéologie dominante qui réduit au silence des voix comme la sienne, « thus eradicating my voice as immaterial. » Cette intervention dans une série populaire américaine rappelle que si les études postcoloniales se concentrent sur des œuvres d'écrivain·e·s de couleur, l'enseignement général peine à équilibrer les programmes, comme en témoignent d'ailleurs des campagnes de protestation telles que « Why Is My Curriculum White? ». La série *Ginny & Georgia* a rencontré un succès considérable et s'est classée en première position sur Netflix U.S. pendant 27 jours consécutifs, ce qui en fait, comme l'explique Travis Bean, la série la plus populaire, avec *Tiger King*, depuis la création de Netflix. L'insertion du discours de l'adolescente (qui tient par ailleurs lieu de bande annonce sur la plateforme de streaming) dans une série aussi renommée atteste d'une prise de conscience plus générale sur les problèmes que peuvent poser les programmes scolaires uniquement ou très majoritairement centrés sur des écrivain·e·s blanc·he·s de l'Occident. (Travis Bean. « *Ginny & Georgia* is Seconds Away From Becoming The First Show on Netflix to Reach This Incredible Milestone. » *Forbes.com*. 24 mars 2021. En ligne. Consulté le 2 juin 2021.)

[3] JanMohamed et Lloyd. « Introduction. » *Op. cit.*, p. 9.

[4] *Ibid*. p. 8.

[5] Stephen Moss. « *White Teeth* by Zadie Smith. » *theguardian.com*. 26 janvier 2000. En ligne. Consulté le 1er juin 2021.

par le magazine *Granta* pour la liste des « Best of Young British Novelists », avant même que son roman ne soit publié[1], et celui-ci fut plus tard pré-sélectionné pour le Booker Prize. Les deux autrices étaient donc assurées d'obtenir une visibilité avant même la sortie de leur premier livre. En 2008, après la publication de ses deux premiers romans, Chimamanda Ngozi Adichie se vit remettre une bourse MacArthur d'un montant de cinq cent mille dollars. Cette bourse, attribuée sur proposition anonyme, récompense des personnalités particulières, « talented individuals who have shown extraordinary originality and dedication in their creative pursuits and a marked capacity for self-direction. »[2] Elle contribue à offrir une stabilité financière pour libérer ses bénéficiaires d'inquiétudes matérielles et leur permettre de se consacrer à leur activité. Le soutien financier apporté à ces écrivaines témoigne ainsi d'une volonté de leur donner l'opportunité de mûrir et développer leur voix.

Par la suite, les écrivaines du corpus ont reçu de nombreuses récompenses pour leurs œuvres : *Lara* (1997) de Bernardine Evaristo reçut le EMMA Awards en 1999, prix qui promeut la diversité culturelle dans les médias et les domaines artistiques et qui alla à Zadie Smith l'année d'après. Smith et Adichie obtinrent le Orange Prize à une année d'intervalle, en 2006 pour *On Beauty* et en 2007 pour *Half of a Yellow Sun.* Jhumpa Lahiri reçut le Pulitzer Prize et le Hemingway Foundation Award pour *Interpreter of Maladies* (1999), son premier recueil de nouvelles, publié avant *The Namesake*. Toutes les autrices de ce corpus ont été pré-selectionnées pour le Booker Prize : Monica Ali pour *Brick Lane* (2003), Adichie pour *Purple Hibiscus* (2004), Zadie Smith pour *On Beauty* (2005), Jhumpa Lahiri pour *The Lowland* (2013) et Bernardine Evaristo l'a remporté pour *Girl, Woman, Other* (2019)[3]. Le parcours d'Evaristo ressemble à celui de son personnage Amma car elle n'a connu un vaste succès qu'à partir du moment où elle a été sélectionnée pour le Booker Prize, le 23 juillet 2019, comme l'écrit John Self pour *The Irish Times* : « *Girl, Woman, Other* was the sensation of the Booker shortlist and a testament to the power of prizes. It was little-reviewed before it was shortlisted, but immediately afterwards became both a critical and popular favourite »[4]. L'obtention de ce

[1] Geraldine Bedell. « Full of East End Promise. » *theguardian.com*. 15 juin 2003. En ligne. Consulté le 1er juin 2021.

[2] « About MacArthur Fellows Program. » *macfound.org*. N. d. En ligne. Consulté le 2 juin 2021.

[3] Cette liste non exhaustive comprend les prix les plus célèbres et les plus prestigieux, mais ne sont pas les seuls qui ont récompensé les autrices de ce corpus au long de leur carrière. La liste complète des prix et récompenses reçues par Chimamanda Ngozi Adichie se trouve sur le site Internet dédié à l'écrivaine et maintenu par Daria Tunca, à l'adresse suivante : <http://www.cerep.ulg.ac.be/adichie/cnaawards.html> Le site Internet de Bernardine Evaristo (bevaristo.com) offre lui aussi un récapitulatif des prix et récompenses qu'elle a reçus. Pour Monica Ali et Zadie Smith, ces informations figurent sur les fiches autrices du site Internet du British Council. À notre connaissance, il n'en existe pas pour Jhumpa Lahiri.

[4] John Self. « Bernardine Evaristo: 'If there is no humour, my writing doesn't work. » *Irishtimes.com*. 23 novembre 2019. En ligne. Consulté le 25 mars 2021.

prix qu'elle partagea avec Margaret Atwood ne lui permet toutefois pas d'acquérir une pleine reconnaissance dans la société britannique, comme en atteste la bévue aussi impardonnable qu'insultante du présentateur Shaun Ley qui, en décembre 2019, sur la BBC, rappelle en direct que le Booker Prize a été remporté par « Margaret Atwood et une autre écrivaine »[1] Cette négligence montre à quel point les voix britanniques de personnes de couleur sont encore altérisées et la nécessité pour celles-ci de continuer à conquérir les différents espaces.

Le succès des œuvres peut également se mesurer au nombre d'exemplaires vendus, qui dépassent parfois le million. Ainsi, *White Teeth* s'est écoulé à plus d'un million d'exemplaires[2] tandis que *The Namesake* a été vendu à huit cent mille exemplaires.[3] Moins de deux ans après sa publication, *Americanah* comptait déjà plus de cinq cent mille exemplaires vendus[4]. *Girl, Woman, Other*, dont le nombre de ventes a augmenté de près de 1300%[5] en une semaine après avoir remporté le Booker Prize, a été tiré par son éditeur à quatre-vingt-dix mille exemplaires en prévision de la notoriété apportée par le prix. Pour les autres romans du corpus, ces chiffres ne sont pas disponibles mais d'autres facteurs permettent d'en mesurer le succès. Le nombre de ventes confirme la place prépondérante de ces œuvres sur le marché littéraire et leur succès commercial donne aux autrices une visibilité que la logique capitaliste du chiffre ne peut ignorer.

Autre indicateur du succès des œuvres, les traductions mettent en lumière la diffusion en-dehors de l'espace occidental et anglophone. À sa publication en 2003, *Brick Lane* était déjà traduit en vingt-six langues, chiffre qui figure dans la notice biographique sur la première page du livre. Chimamanda Ngozi Adichie a été traduite dans plus de trente langues, y compris en chinois et en birman, langues dans lesquelles le mot « féministe » a pu poser problème[6]. Les œuvres de Bernardine Evaristo connaissent un regain d'intérêt depuis qu'elle a remporté le Booker Prize et sont traduites ou en cours de traduction dans plus de cinquante langues[7]. Les romans de Zadie Smith et Jhumpa Lahiri sont également disponibles dans plusieurs langues. Les traductions contribuent à étendre la visibilité de ces écrivaines et à

---

[1] Alison Flood. « "Another Author": Outrage After BBC Elides Bernardine Evaristo's Booker Win » *theguardian.* 4 décembre 2019. En ligne. Consulté le 24 mars 2021. Nous traduisons.

[2] Julie Ellam et Guy Woodward. « Zadie Smith. » *British Council*. 2013. En ligne. Consulté le 1er juin 2021.

[3] Boris Kachka. « The Confidence Artist. » *nymag.com*. 27 mai 2008. En ligne. Consulté le 2 mai 2021.

[4] Otosirize Obi-Young. « As Sales Approach the Million Mark, Is *Americanah* Now Adichie's Signature Novel? » *brittlepaper.com*. 27 mars 2017. En ligne. Consulté le 1er juin 2021.

[5] Alison Flood. « Bernardine Evaristo Doubles Lifetime Sales in Five Days after Joint Booker Win. » *theguardian.com*. 22 octobre 2019. Consulté le 1er juin 2021.

[6] Kali Faulwetter. « Translating Feminism with Chimamanda Ngozi Adichie. » *motaword.com*. 20 avril 2018. En ligne. Consulté le 1er juin 2021.

[7] Bernardine Evaristo. « Author Statement. » *bevaristo.com*. N.d. En ligne. Consulté le 1er juin 2021.

rendre possibles des rencontres avec l'altérité, ainsi que le souligne Lahiri dans un entretien avec Annabel Gutterman : « translation at heart […] is a bringing together of those who are different. […] What's beautiful and powerful and ethically valuable about translation is this intense attention to the other »[1]. Les traductions permettent ainsi aux romans de déployer au mieux leur dimension transculturelle. Si la traduction ne constitue pas en soi une pratique décoloniale (bien qu'elle puisse y participer), le fait que des œuvres qui mettent l'altérité au centre soient diffusées dans autant de langues participe d'un travail artistique de représentation valorisant les cultures minorisées.

Enfin, la dimension transculturelle des œuvres du corpus prend davantage d'ampleur grâce aux adaptations cinématographiques de trois d'entre elles. En 2013, le réalisateur britannique et nigérian Biyi Bandele a porté à l'écran *Half of a Yellow Sun* de Chimamanda Ngozi Adichie, avec Chiwetel Ejiofior (Odenigbo), Thandie Newton (Olanna), Anika Noni Rose (Kainene), Joseph Mawle (Richard) et John Boyega (Ugwu). Bien qu'il ait obtenu six récompenses dans divers festivals et des critiques positives par les professionnel·le·s du secteur, le film a reçu un accueil mitigé de la part du public, dont la plupart a estimé que l'adaptation ne faisait pas honneur au roman. Néanmoins, ce film dont le budget est estimé à huit milliards de dollars a contribué au rayonnement d'Adichie au-delà de son lectorat habituel, en même temps qu'il a permis de participer à faire connaître plus largement un pan de l'histoire nigériane. En 2013, l'actrice Lupita Nyong'o, oscarisée pour son rôle dans *12 Years a Slave*, a acquis les droits d'*Americanah* pour l'adapter à l'écran et jouer le rôle d'Ifemelu. Néanmoins, elle a dû renoncer au projet en octobre 2020 en raison d'un conflit d'emploi du temps suite aux retards causés par la pandémie de coronavirus au début de l'année 2020[2]. *Brick Lane*, de Monica Ali, a lui aussi été adapté au cinéma par Sarah Gavron en 2007 avec Tannishtha Chatterjee (Nazneen), Satish Kaushik (Chanu) et Christopher Simpson (Karim). Au moment du tournage, le film, comme le roman quelques mois plus tôt, a provoqué des manifestations de protestation contre les représentations caricaturales dont les habitant·e·s de Brick Lane estimaient être les victimes[3], poussant l'équipe du film à se

[1] Annabel Gutterman. « Jhumpa Lahiri on her New Novel *Whereabouts* and the Power of Translation. » *time.com*. 27 avril 2021. En ligne. Consulté le 1er juin 2021.

[2] Joe Otterson. « Lupita Nyong'o, Danai Gurira's *Americanah* Series Not Moving Forward at HBO Max. » *variety.com*. 15 octobre 2020. En ligne. Consulté le 2 juin 2021.

[3] Mario Cacciottolo. « Brick Lane Protesters Hurt over 'Lies'. » *bbc.co.uk*. 31 juillet 2006. En ligne. Consulté le 2 juin 2021. Cacciottolo relève une absence presque totale de femmes dans les manifestations : parmi les protestataires, il n'en comptait que deux, la raison étant, d'après certains manifestants, que « les femmes musulmanes sont très traditionnelles et ne sont pas à l'aise dans ce genre de manifestations », tandis qu'un autre expliquait leur absence ainsi : « This event was organised at a short notice and obviously our families have children. So who looks after them? » L'invisibilité des femmes dans une manifestation qui s'oppose à une œuvre en raison des stéréotypes culturels qu'elle véhicule, notamment concernant les femmes, n'est pas sans ironie.

retrancher ailleurs pour le tournage. La colère de la communauté bangladaise n'a pas empêché le film de sortir mais elle témoigne d'un point de rencontre et même de friction entre fiction et réalité.

Dans un article sur les systèmes majeurs et mineurs en littérature, analysés au prisme des institutions littéraires dans le domaine francophone, Dimitrios Kargiotis remarque que « le "mineur" a le rôle du précurseur et du continuateur »[1] au sein de l'institution littéraire et en cela, il annonce « des périodes de transition »[2] dans l'histoire littéraire. Les romans du corpus, s'ils ne sont pas mineurs en soi comme leur réception l'a montré, sont l'œuvre d'autrices dont la voix a pu être « minorisée », et leur territorialisation dans les sociétés occidentales amorce peut-être une ouverture à des discussions et des rencontres autour de l'altérité, témoignant de leur résonnance particulière dans les sociétés occidentales contemporaines. Grâce à leur mise en avant au sein d'institutions littéraires, les romans permettent d'engager des discussions sur la question de la minorité, comme Amma, dans *Girl, Woman, Other*, s'efforce de le faire : « the thing is, she said, while troublemaking on the periphery's all well and good, we also have to make a difference inside the mainstream » (*GWO* 33). En ce sens, à l'image du personnage d'Evaristo, les œuvres se révèlent être des précurseurs qui introduisent des voix mineures au sein de l'espace majeur et annoncent peut-être une transition vers une plus grande transculturalité des institutions littéraires, que ce soit les maisons d'édition ou les prix.

JanMohamed et Lloyd expliquent ainsi la façon de réduire au silence les voix mineures et la stratégie qui permettrait d'en sortir : « Since the dominant culture occludes minority discourse by making minority texts literally unavailable – either through publishers or through libraries – […] one of the first tasks of a re-emergent minority culture is to break out from such ideological encirclement. »[3] Par la force de leurs voix littéraires (*White Teeth* a convaincu la maison d'édition en seulement quatre-vingt pages), les autrices du corpus ont contribué à modifier les règles d'un jeu qui était défavorable à des voix issues de cultures dites mineures, s'avançant dans les pas de Zora Neale Hurston, Toni Morrison, Audre Lorde, Salman Rushdie ou Hanif Kureishi. Les autrices transculturelles du corpus prennent part à la libération d'un carcan idéologique, ainsi que le revendique Bernardine Evaristo dans un entretien avec Anderson Tepper : « It was positioning ourselves outside a slightly stereotypical notion of who we are and what we do. […] Underpinning all my work is the

[1] Dimitrios Kargiotis. « Quid Minor in Literis ? Entre théorie et histoire. » *Littératures* 146.2 (2007) : 114.
[2] *Ibid*.
[3] JanMohamed et Lloyd. « Introduction. » *Op. cit*., p. 8.

assertion, “We are here and this is who we are. And who we are is a myriad of things and not necessarily what you expect.” »[1] Monica Ali proteste également contre les attentes qui pèsent sur les écrivain·e·s de couleur. Elle relève ainsi la différence de traitement entre son premier roman et les suivants, notamment *Untold Story* centré sur une version fictionnelle de Lady Di, qui, selon leur autrice, racontent pourtant une histoire similaire :

> Nazneen, the protagonist of *Brick Lane*, is a virgin bride, uneducated, unworldly, has an arranged marriage to a much older man, suffers the scrutiny of the wider community, has an affair but decides that a man is not the way to salvation, and reinvents a new life for herself. Lydia, the protagonist of *Untold Story,* is a virgin bride, uneducated, unworldly, has an arranged marriage to a much older man, suffers the scrutiny of the outside world, has an affair but decides that a man is not the way to salvation, and reinvents a new life for herself. But one story has brown people and saris in it, and the other doesn’t. If you’re a writer of colour you’re only supposed to write about what people imagine to be your self. And that self is not an imaginative, creative, artistic, or intellectual self.[2]

Ces remarques nous conduisent à suggérer que paradoxalement, le roman le plus transculturel de Monica Ali pourrait être celui qui réinvente l’histoire de Lady Di, grâce auquel Ali se libère des attentes que son identité engendre et déconstruit les stéréotypes prévisibles. Ainsi, la majoration des voix mineures peut aussi se comprendre comme le besoin pour ces autrices transculturelles d’être lues sans étiquettes, bien que ce soient les œuvres dans lesquelles elles abordent les questions raciales qui assurent leur succès commercial et critique. Considérer l’appartenance ethnique ou le genre comme un « élément résiduel »[3] de l’identité, comme le souhaitent JanMohamed et Lloyd, apparaît comme la dernière étape de la majoration des voix mineures, celle grâce à laquelle, pour reprendre les mots de Monica Ali, un·e écrivain·e d’origine asiatique ou bangladaise puisse être considéré·e simplement comme un·e écrivain·e : « that would be true privilege. »[4]

b) Romans transculturels et regards sur le monde : « devenir-guêpe de l’orchidée, devenir-orchidée de la guêpe »[5]

Le nombre de prix reçus par les autrices du corpus, les traductions et les adaptations cinématographiques témoignent d’une reterritorialisation des œuvres dans le monde et permet d’espérer une communication transculturelle, par le biais d’œuvres transculturelles et au-delà

---

[1] Anderson Tepper. « The Little Book That Could: How Bernardine Evaristo Became an International Writer-to-Watch in 2019. » *vanityfair.com*. 13 décembre 2019. En ligne. Consulté le 2 juin 2021.

[2] Monica Ali. « Monica Ali: Reckoning with the Insidious Myth of Positive Discrimination. » *lithub.com*. 24 juillet 2019. En ligne. Consulté le 2 juin 2021.

[3] JanMohamed et Lloyd. « Introduction. » *Op. cit*., p. 11. Nous traduisons.

[4] Monica Ali. « Monica Ali. » *Op. cit*.

[5] Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 17.

de la dichotomie coloniale. Le concept de territorialisation de Deleuze et Guattari semble particulièrement adapté pour rendre compte des échanges entre les œuvres et le monde. « Comment les mouvements de déterritorialisation et les procès de reterritorialisation ne seraient-ils pas relatifs, perpétuellement en branchement, pris les uns dans les autres ? »[1] demandent-ils. Et en effet, comment les romans transculturels contemporains du corpus pourraient-ils ne pas être en relation avec les espaces occidentaux qu'ils décrivent et réinventent ? Deleuze et Guattari prennent exemple sur les rapports entre la guêpe et l'orchidée pour illustrer ce qu'ils entendent par ces phénomènes de déterritorialisation et de reterritorialisation, exemple transposable dans le domaine qui nous intéresse ici en considérant l'orchidée comme l'œuvre et la guêpe comme les sociétés dépeintes dans les textes :

> L'orchidée se déterritorialise en formant une image, un calque de guêpe ; […] mais [la guêpe] reterritorialise l'orchidée, en transportant le pollen. La guêpe et l'orchidée font rhizome, en tant qu'hétérogènes. On pourrait dire que l'orchidée imite la guêpe dont elle reproduit l'image de manière signifiante (mimésis, mimétisme, leurre etc). […] En même temps, il s'agit de tout autre chose : plus du tout imitation mais capture du code, plus-value du code, augmentation de valence, véritable devenir […].[2]

De même, l'œuvre se déterritorialise en formant une image de la société : l'écriture créative ne se veut pas seulement représentation artistique isolée mais, comme le disent Catherine Grall et Marielle Macé, elle « transforme en l'enrichissant […] notre rapport au monde », elle « intègre des savoirs pour les faire vaciller ou les reconfigurer »[3]. La remise de prix littéraires et les autres formes de réception sont autant d'occasions de reterritorialisation des œuvres qui, comme la guêpe, « reproduisent une image de manière signifiante » : l'accueil des romans témoigne d'un intérêt pour les œuvres transculturelles dans les sociétés contemporaines tout en leur permettant de se territorialiser dans la société grâce à un lectorat ou un public vaste et varié. Les romans, adoubés par des récompenses, constituent cette « plus-value du code », ce « devenir » : ils déploient un regard critique sur les espaces occidentaux et obtiennent ensuite une visibilité considérable, et en cela, ils s'ancrent dans une praxis décoloniale qui intègre des voix initialement mineures dans le système majeur de la culture dominante. Cette dimension permet de suggérer qu'ils pourraient effectivement avoir un impact concret sur leur lectorat,

---

[1] *Ibid*.

[2] *Ibid*.

[3] Catherine Grall et Marielle Macé. « Avant-propos. » *Devant la fiction, dans le monde*. Éds. Catherine Grall et Marielle Macé. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 7.

Dans le cadre des romans de notre corpus, ces savoirs relèveraient davantage du savoir-être, en proposant des façons de s'ouvrir à l'altérité.

comme certaines critiques de *Brick Lane* le suggèrent : « [*Brick Lane*] opened up a world whose contours I could recognise, but which I needed Ali to make me understand. »[1]

Les effets de la fiction sur le lectorat et le réel constituent un champ d'étude qui intéresse les chercheurs et les chercheuses. Dans « Le récit entre fait et fiction : perspectives cognitives », Jean-Marie Schaeffer se demande « si le récit factuel et le récit de fiction n'exploitent pas fondamentalement les mêmes ressources cognitives »[2] et note que les travaux de recherche sur le traitement neuronal des récits tendent à mettre au jour une « semi-perméabilité »[3] entre la manière dont les récits factuels et les récits de fiction sont traités par le cerveau. Il explique que les deux types de récits génèrent une « simulation mentale immersive »[4] et que « cette activité n'est pas due au fait spécifique qu'il s'agit d'un récit de fiction mais au fait générique qu'il s'agit d'un récit. »[5] Schaeffer souligne l'importance de l'attitude mentale « face aux représentations traitées »[6], et précise ensuite que bien que le récit de fiction « annonce mettre entre parenthèse toute prétention à la référentialité »[7] (une affirmation qu'il convient de moduler pour les récits de notre corpus), « [i]l y a des effets épistémiques référentiels (y compris d'erreur épistémique) susceptibles d'être induits par des récits de fiction. »[8] Prenant l'exemple de récits de fiction « négationnistes » ou « tendancieux »[9], Schaeffer démontre que ceux-ci, par les représentations « vivaces »[10] qu'ils mettent en œuvre, peuvent inciter plus facilement leur lectorat à croire dans des récits similaires factuels. Il conclut : « Si les travaux dont j'ai parlé sont corrects, et leur reproductibilité par différentes équipes semble le suggérer, ceci est une conclusion quelque peu déstabilisante puisqu'elle suggère que les craintes platoniciennes d'une contamination de nos croyances par nos fictions ne seraient pas totalement absurdes. »[11]

Si ces découvertes peuvent en effet être inquiétantes lorsque des récits tendancieux sont concernés, elles peuvent toutefois légitimer, dans notre champ d'étude, l'espoir de rencontres transculturelles à travers la fiction. Comme l'écrit Frank Schulze-Engler, commentant l'article

---

[1] Geraldine Bedell. « Full of East End Promise. » *theguardian.com*. 15 juin 2003. En ligne. Consulté le 1er juin 2021.
[2] Jean-Marie Schaeffer. « Le récit entre fait et fiction : perspectives cognitives. » *Op. cit.*, p. 29.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*., p. 30.
[5] *Ibid*.
[6] *Ibid*.
[7] *Ibid*.
[8] *Ibid*.
[9] *Ibid*., p. 31.
[10] *Ibid*.
[11] *Ibid*.

de Mark Stein qui rend compte de la création d'identités transculturelles au sein d'un roman de Jackie Kay :

> The 'location of transculture' is not only to be found in realities outside texts or in the texts themselves, but also in audiences that make sense of them according to 'new regimes of reference, norm and value' drawing upon several cultural backgrounds; the transcultural potential of texts thus lies in their impact on the reader as well as in the mode of representation required to approximate the cultural complexity they engage with.[1]

Schulze-Engler reconnaît ainsi l'impact des textes sur le lectorat qui contribue à concrétiser leurs dimensions transculturelles par le biais de sa propre interprétation. Les textes étudiés ici invitent en effet leur lectorat à remettre en question des croyances figées ou stéréotypées grâce aux rencontres avec l'altérité qu'ils mettent en scène : dans *Girl, Woman, Other*, l'exemple le plus frappant est celui de la rencontre de Penelope avec sa mère biologique qui lui fait renoncer instantanément à ses convictions racistes. Dans *Brick Lane*, *The Namesake* et *Americanah*, les personnages principaux apprennent à vivre en tant qu'« autres » dans des sociétés occidentales qui les altérisent et où leur transculturalisme les met en position de minorité ; paradoxalement, pour Nazneen, c'est sa relation extra-conjugale avec Karim qui la conduit à affirmer une plus grande transculturalité, car le jeune homme projette sur elle une telle vision stéréotypée qu'elle prend conscience qu'il l'idéalise et s'émancipe du fantasme qu'il projette sur elle. Zadie Smith recourt souvent à l'exagération pour montrer les impasses auxquelles mène l'idéalisation d'une identité, que ce soit à travers le personnage de Levi dans *On Beauty*, de Natalie Blake dans *NW* ou des jumeaux dans *White Teeth*. La rencontre de Kiki et Carlene, dans *On Beauty*, constitue une véritable rencontre au-delà de formes d'altérité diverses : les deux femmes ne partagent ni les mêmes origines culturelles ni les mêmes convictions politiques ou religieuses mais leur relation se transforme néanmoins en refuge. Si, comme le suppose Schaeffer, les représentations de la fiction peuvent exercer une influence sur les croyances, alors peut-être pouvons-nous espérer que la lecture de ces romans transculturels qui familiarisent leur lectorat à l'altérité participent à l'élaboration de ponts entre les cultures.

En outre, les romans étudiés proposent tous des fins ouvertes dans lesquelles peut se lire, là encore, l'invitation à la rencontre. Dans *Brick Lane*, Razia affirme la liberté accordée en Angleterre, qui rend possible, selon elle, le transculturalisme. *Americanah*, *Girl, Woman, Other, On Beauty* et *NW* se terminent sur des retrouvailles entre des personnages que

[1] Frank Schulze-Engler. « Introduction. » *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities*. Éds. Frank Schulze-Engler, Sissy Helff, Claudia Perner et Christine Vogt-William. Amsterdam : Rodopi, 2009, p. xiv.

certaines circonstances de vie, la distance, le temps et/ou diverses formes d'altérité ont séparés. Dans *The Namesake*, Lahiri offre à Gogol Ganguli une rencontre symbolique à la fois littéraire et transculturelle avec Nikolaï Gogol qui lui permet de renouer avec son père défunt. À la fin de *Half of a Yellow Sun*, d'Adichie, Olanna, dont la sœur jumelle a disparu dans les derniers jours de la guerre, affirme comme pour se rassurer : « 'We come back again. […] Our people say that we all reincarnate, don't they? […] *Uwa m, uwa ozo.* When I come back in my next life, Kainene will be my sister' »[1]. Cette déclaration et le recours à l'igbo réaffirment des croyances culturelles ancestrales, révélant que face à la douleur insondable du deuil, elles sont les seules à pouvoir apporter du réconfort à Olanna. Le fait que non seulement la voix narrative ne nuance ni n'explique cette croyance pour un lectorat occidental qui ne la connaîtrait pas, mais aussi que ces mots sont les derniers du roman constitue une invitation à accepter l'altérité d'autres formes de connaissance, d'autres rapports au monde, différents des savoirs élaborés en Occident. Jean-Marie Schaeffer évoque les simulations vivaces mises en œuvre dans les récits et les excipits s'avèrent les plus à même de laisser une forte impression sur le lectorat, forme de reterritorialisation intime, invisible mais influente. L'approche décoloniale développée dans les œuvres peut ainsi se lire dans ces propositions de fins qui ouvrent et parfois renversent les perspectives sur le monde et suggèrent des points de rencontre entre diverses formes d'altérité et de réalités.

La reterritorialisation des œuvres dans le monde et leur possible impact sur le lectorat contribue à modifier la configuration de l'espace littéraire lui-même, compris comme l'ensemble des pratiques éditoriales, des institutions telles que les prix, l'offre proposée dans les librairies et toutes les pratiques autour de la circulation des livres. Ce faisant, l'introduction d'œuvres transculturelles dans des espaces longtemps dominés par des voix majeures correspondant aux normes occidentales, tend à remettre en question la notion même de minorité et de majorité. En distinguant la littérature transculturelle des littératures postcoloniales et multiculturelles, Arianna Dagnino écrit : « I argue that to a certain extent it delineates itself from the previous domains while still being permeated by them. In other words, it marks a further literary "wave" in the cultural and geographical dislocation of narratives from the center to the periphery – or better still, it signals the nullification of the dichotomy between center and peripheries. »[2] Cet effacement des dichotomies grâce à la territorialisation des œuvres serait, en langage deleuzien, le « devenir-guêpe de l'orchidée » et

[1] Chimamanda Ngozi Adichie. *Half of a Yellow Sun*. 2006. Londres : Fourth Estate, 2009, p. 433.

[2] Ariana Dagnino. « Transcultural Literature and Contemporary World Literature(s). » *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013) : 5.

le « devenir-orchidée de la guêpe ». À force de reterritorialisations, les œuvres apportent une dimension transculturelle au monde littéraire et proposent au lectorat des reconfigurations du réel qui incluent les formes d'altérités transculturelles qu'elles représentent.

7.2 « La place de la parole noire » : création de trans-espaces

Les manifestations qui ont tenté d'empêcher le tournage de *Brick Lane* dans le quartier éponyme mettent en lumière un point de rencontre entre la fiction et la réalité. De même, le rôle des autrices dans la sphère sociale témoigne du fait que leur impact dépasse le seul exercice de la fiction. L'expression qui figure dans le titre de cette section est celle de Djamila Ribeiro qui s'interroge dans un ouvrage du même nom sur la façon dont les femmes noires peuvent parvenir à un lieu d'expression « dans une société où la masculinité, la blanchité et l'hétérosexualité sont la norme. »[1] Dans notre corpus, seule Adichie, de parents tous deux nigérians, est noire. Zadie Smith et Bernardine Evaristo sont métisses, tandis que Jhumpa Lahiri et Monica Ali sont respectivement d'origine indienne et bangladaise, Ali se définissant comme « brown »[2]. Toutefois, la construction des différences raciales oppose la blanchité non pas seulement aux peaux noires mais à toute peau qui ne serait pas blanche, comme le remarque Evaristo dans un entretien où elle souligne que l'identité métisse est plus souvent associée à la couleur de peau noire que blanche : « [people] see the blackness, they don't see the whiteness, when you're mixed-race. »[3]. Les processus d'altérisation et de minorisation sont donc similaires, raison pour laquelle il nous semble que les propos tenus par les théoriciennes abordées dans cette section peuvent concerner toutes les autrices de notre corpus.

Dans *La Place de la parole noire*, Djamila Ribeiro, chercheuse en philosophie politique, souligne l'importance de localiser l'endroit d'où est produit le savoir. S'inscrivant dans une conception foucaldienne du discours, elle considère celui-ci comme « un système structurant un imaginaire social déterminé »[4] qui se constitue autour de rapports de pouvoir et de contrôle. Ribeiro s'appuie sur les travaux de l'universitaire noire-américaine Patricia Hill Collins qui explique que les sociologues noires-américaines, par leur positionnement

---

[1] Djamila Ribeiro. *La Place de la parole noire*. 2017. Trad. Paula Anacaona. Paris : Anacaona, 2020, quatrième de couverture.

[2] Monica Ali. « Monica Ali: Reckoning with the Insidious Myth of Positive Discrimination. » *lithub.com*. 24 juillet 2019. En ligne. Consulté le 2 juin 2021.

3 Adwoa Aboah. « Ep 49. Adwoa speaks to acclaimed author and activist Bernardine Evaristo, about her approach to writing, activism and moving through the world as a biracial woman. » *Gurls Talk Podcast*. 1er octobre 2020. En ligne. Consulté le 4 juin 2021.

[4] Ribeiro. *La Place de la parole noire*. *Op. cit.*, p. 55-56.

« d'étrangères à l'intérieur » (« outsider within »), ont pu mettre au jour des erreurs d'interprétations sur certaines données sociologiques :

> Black female sociologists typically report the omission of facts or observations about African-American women in the sociological paradigms they encounter. […] Since facts and observations become meaningful in the context of a theory, this emphasis on producing accurate descriptions of Black women's lives has also refocused attention on major omissions and distortions in sociological theories themselves.[1]

Hill Collins valorise ainsi la positivité du regard nouveau apporté par des personnes dont le point de vue et le savoir sont considérés comme autres du fait de leur identité : « As outsiders within, Black feminist scholars may be one of many distinct groups of marginal intellectuals whose standpoints promise to enrich contemporary sociological discourse. »[2] Leur savoir permet de nuancer l'expérience masculine blanche considérée comme paradigmatique et de produire des connaissances plus justes et plus complètes.

En analysant les savoirs produits par des sociologues noires-américaines, Hill Collins situe sa recherche à l'intérieur du milieu universitaire, que Grada Kilomba, chercheuse et professeure portugaise[3], considère pour sa part comme un espace violent où les travaux « des auteur·es et intellectuel·les *noir·es* […] sont marginalisés par les régimes dominants qui règlementent ce qui constitue la "vraie" recherche. […] Ainsi, nous ne sommes pas confronté·es à une vérité scientifique objective dans le domaine universitaire, mais bien au résultat des rapports inégaux de pouvoir racial. »[4] Les propos de ces deux chercheuses mettent en lumière le fait que si l'université a besoin de s'ouvrir et de s'enrichir grâce aux points de vue autres, il n'en reste pas moins vrai, plus de vingt ans après le texte de Patricia Hill Collins[5], que ce milieu continue d'opposer des résistances à l'inclusion de l'altérité, comme en témoigne Grada Kilomba. Ce constat conduit à penser qu'il faut, pour élaborer une véritable approche décoloniale, accepter qu'un savoir valable peut être créé en dehors de l'université. Les autrices de ce corpus ne s'inscrivent pas ouvertement dans une démarche de création de savoirs scientifiques, mais elles sont engagées dans des pratiques qui, du fait de leur position sociale, visent à élargir les points de vue dominants. Nous essaierons donc ici d'expliquer comment ces écrivaines transculturelles, en développant une « place de la

[1] Patricia Hill Collins. « Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought. » *Social Problems* 33.6 (octobre-décembre 1986) : 27-28.

[2] *Ibid*., p. 15.

[3] Elle a enseigné dans diverses universités en Allemagne, où elle a également effectué sa thèse de doctorat.

[4] Grada Kilomba. *Mémoires de la plantation : épisodes de racisme ordinaire*. 2008. Trad. Paula Anacaona. Paris : Anacaona, 2021, p. 50-51.

[5] L'article de Hill Collins date de 1986 et le livre de Kilomba, de 2008.

parole » autre, contribuent à la création de trans-espaces où des perspectives nouvelles sont proposées, dans un processus de décolonisation des savoirs.

Il convient de noter dans un premier temps que trois des autrices de notre corpus sont professeures d'écriture créative dans différentes universités. Ainsi, depuis septembre 2010, Zadie Smith enseigne à New York University. Lahiri est en poste à Princeton depuis 2015 et a été nommée Directrice du Programme d'Écriture Créative en août 2019. Bernardine Evaristo, qui détient un doctorat d'écriture créative, est professeure à Brunel University, à Londres et a enseigné dans une quinzaine de résidences d'écrivain·e·s[1]. Ces postes témoignent eux aussi d'une reconnaissance des écrivaines par certaines institutions universitaires et contribuent à les inclure dans ces espaces prestigieux. Nous ne voyons pas ici de contradiction avec le témoignage de Grada Kilomba car cette dernière fait état des difficultés et des remarques racistes auxquelles elle (a) fait face dans le milieu universitaire en tant que chercheuse anonyme. Ce n'est pas le cas de nos autrices qui non seulement sont invitées dans ces espaces de savoir grâce à leur succès en tant qu'écrivaines, mais ne sont pas engagées dans un travail de recherche. Kilomba et les autrices du corpus ne sont pas, socialement, localisées au même endroit malgré leurs origines ethniques similaires et les défis auxquels elles ont dû faire face, ce qui témoigne des privilèges accordés aux écrivaines grâce à leur statut.

La question de la fiction comme source de connaissances est toujours débattue, comme nous l'avons expliqué dans la section précédente, et les autrices du corpus ne présentent pas leurs œuvres comme autre chose que des fictions littéraires. Cependant, elles endossent également un rôle de commentatrices sociales qui prend différentes formes. Ainsi, en plus d'être romancières, elles sont souvent essayistes. Jhumpa Lahiri a publié en 2017 un recueil d'essais analysant son rapport à l'italien, dans lequel elle montre comment l'apprentissage d'une langue peut renforcer un sentiment d'altérité culturelle qui était déjà présent dans sa pratique de l'anglais. Bien que l'accent soit mis sur la question linguistique, Lahiri met en lumière la façon dont son appartenance raciale l'exclut parfois, y compris dans ce troisième espace qu'est pour elle l'Italie et ce malgré son excellente maîtrise de l'italien. De même, Zadie Smith est l'autrice de trois recueils d'essais, *Changing My Mind* (2009)*, Feel Free* (2018) et *Intimations* (2020) dans lesquels elle aborde des thèmes aussi variés que la lecture, l'écriture, la politique, la peinture ou la musique ou encore le confinement du printemps 2020[2]

[1] Depuis 2010, quoiqu'en dehors du milieu universitaire, Chimamanda Ngozi Adichie enseigne également au sein d'un atelier d'écriture au Nigéria, intitulé Purple Hibiscus Writing Workshop et ouvert aux écrivain·e·s en herbe sélectionné·e·s par l'autrice.

[2] Dû à la pandémie de coronavirus.

et ses effets sur les relations sociales et les individus. Monica Ali, quant à elle, écrit régulièrement dans les colonnes du *Guardian*.

Analysant la position critique d'Adichie et de Teju Cole, deux écrivain·e·s nigérian·e·s qui sont très présent·e·s sur Internet, Miriam Pahl remarque :

> many African diasporic authors express a globally orientated critical perspective in their literary and cultural works that does not merely praise the possibilities of globalization but more importantly examines persisting power differentials and injustices. Many of these globally positioned authors inhabit a specific location in contemporary society, constituted of their financially enhanced, mobile position and their personal history.[1]

Ces propos définissent bien la position d'Adichie, connue pour deux conférences Ted dont le nombre de vues s'élèvent à plusieurs millions : « The Danger of a Single story » (2009) qui évoque les risques de n'apprendre qu'une seule version de l'Histoire et « We Should All Be Feminists » (2012) qui expose les problèmes que pose le patriarcat, y compris pour les hommes. En 2013, la chanteuse américaine Beyoncé insère un extrait de « We Should All Be Feminists » dans son titre « ***Flawless », faisant ainsi découvrir Adichie à un public nouveau et contribuant à diffuser son message. En décembre 2015, un an et demi après la publication de cet essai par Fourth estate, celui-ci est traduit et distribué à tou·te·s les lycéen·ne·s de seize ans en Suède. Cet intérêt pour Adichie, dont les mots sont repris, traduits, diffusés, témoignent de l'importance de son rôle en tant que commentatrice sociale et de la résonnance de ses propos tant sur les questions raciales que sur celles d'égalité de genre. Depuis 2017, Adichie est vivement critiquée par une partie des communautés féministes pour avoir déclaré lors d'une interview pour Britain's Channel 4 News que les femmes transsexuelles n'ont pas la même expérience que les femmes cis-genres car la société les a perçues en tant qu'hommes, ce qui entraîne des privilèges que les femmes n'ont pas[2]. Ces propos lui ont valu d'être considérée comme une TERF (« Trans-Exclusionary Radical Feminist », une féministe qui exclut les personnes transsexuelles) et Akwaeke Emezi, personne non-binaire qui a écrit *Freshwater*, a condamné en novembre 2020 sur Twitter les propos d'Adichie, qualifiée de « transphobe », et appelé à la boycotter (« deplatform » est le verbe qu'iel a employé). Si ces controverses révèlent qu'Adichie n'est plus, pour certain·e·s, sur le piédestal qu'elle a un temps occupé, elles témoignent néanmoins du fait qu'Adichie est écoutée et que ses paroles pèsent dans les débats féministes du fait de son influence majeure. Ainsi, comme le note Miriam Pahl : « Adichie experiments with social media […] and

[1] Miriam Pahl. « Afropolitanism as Critical Consciousness: Chimamanda Ngozi Adichie's and Teju Cole's Internet Presence. » *Journal of African Cultural Studies* 28.1 (mars 2016) : 74.

[2] Chimamanda Ngozi Adichie. « Chimamanda Ngozi Adichie on Feminism. » *channel4.com*. 10 mars 2017. En ligne. Consulté le 4 juin 2021.

exemplifies how writing and the author's presence in the cyberspace can be a tool for social commentary and transformation, nevertheless, one that needs to be managed carefully. »[1]

Le prestige de l'autrice nigériane se manifeste également dans les nombreuses invitations qu'elle a reçues pour participer à des cérémonies de remises de diplômes dans des universités américaines. Elle est ainsi intervenue à Wellesley College en 2015, à Williams College en 2017, à Harvard et American University au printemps 2019 et l'Université de Pennsylvanie en 2020. Ces discours, dans lesquels elle encourage les jeunes diplômé·e·s à agir pour la justice et à faire bon usage de leur diplôme et des privilèges qu'il leur accorde, cumulent pour certains plus de soixante-dix mille vues sur YouTube, étendant leur impact au-delà de la seule promotion à qui ils s'adressent directement. Ces discours sont consensuels et ne visent pas, comme ses conférences Ted, à proposer une perspective critique sur les savoirs normatifs, comme c'est le cas de « The Danger of a Single Story » et « We Should All Be Feminists ». Cependant il nous semble qu'ils attestent du fait qu'Adichie jouit d'un lieu d'expression au-delà de la fiction, d'une « place » pour sa parole dans des endroits où les femmes de couleur ne sont pas si nombreuses : son intervention en Pennsylvanie a fait d'elle la première femme noire à prononcer un discours de remise de diplôme dans cette université depuis 1978[2].

Dans *Yearning*, bell hooks écrit « Black folks coming from poor, underclass communities who enter universities or privileged cultural settings […] must create spaces within that culture of domination if we are to survive whole, our souls intact. Our very presence is disruption. »[3] Bernardine Evaristo semble s'inscrire dans cet héritage en se définissant comme une activiste littéraire qui œuvre depuis l'intérieur du système pour le transformer[4] alors que son travail ne consiste pas seulement à publier des œuvres littéraires, roman, poésie ou théâtre. Depuis 1982, date à laquelle elle a co-fondé le Theatre of Black Women (actif jusqu'en 1988), la première compagnie théâtrale pour femmes noires, elle est en effet investie dans de nombreux projets et associations qui tous visent à encourager la publication et soutenir la visibilité d'artistes de couleur, qu'ils·elles soient des poètes, des dramaturges ou des romancier·e·s. Membre de la Royal Society of Literature depuis 2004, elle en est devenue la Vice-Présidente en 2021, année où elle est également devenue membre

[1] Pahl. « Afropolitanism as Critical Consciousness. » *Op. cit.*, p. 80.

[2] Elizabeth Meisenzahl. « Students Praise Adichie, Penn's First Black Female Commencement Speaker Since 1978. » *thedp.com* 11 février 2020. En ligne. Consulté le 4 juin 20201.

[3] bell hooks. *Yearning. Race, gender and cultural politics*. 1990. New York : Routledge, 2015, p. 228.

[4] Anita Sethi. « I Want to Put Presence into Absence. » *theguardian.com*. 21 avril 2019. En ligne. Consulté le 2 juin 2021.

honoraire internationale de l'Académie Américaine des Arts et des Sciences[1]. Invitée dans quelque cent soixante-dix festivals littéraires à travers le monde, Evaristo est également, en 2021, la Présidente du Jury du Women's Prize for Fiction. Ces nombreuses activités et sa présence au sein d'institutions prestigieuses témoignent de son autorité et de la confiance qui lui est accordée. Grada Kilomba indique dans *Mémoires de la plantation* que l'acte d'écrire permet, pour des femmes de couleur, de passer du statut d'objet à celui de sujet et ajoute : « C'est ce passage de l'objectification à la subjectivation qui définit l'écriture comme un acte politique. Il s'agit en outre d'un acte de décolonisation, dans la mesure où l'on s'oppose aux positions coloniales en devenant un·e auteur·e "valable" et "légitime". »[2] Elle évoque ici sa propre expérience en tant que chercheuse mais les prises de parole publiques des autrices et leur engagement politique, souvent très critiques d'une épistémologie et d'une norme euro-centrées, redéfinissent leur écriture dans une perspective politique et sont reçus avec toute l'autorité que leur confère leur popularité.

Ainsi, ces écrivaines provoquent une « interruption dans le régime politique »[3], comme l'expliquent Djamila Ribeiro et l'artiste brésilienne Jota Mombaça : « Si le concept de place de la parole se transforme en un outil d'interruption des voix hégémoniques, c'est parce qu'il est utilisé en faveur de la possibilité d'émergences de voix historiquement interrompues. »[4] De même, bell hooks revendique le pouvoir de l'espace marginal comme source de résistance : « Spaces can tell stories and unfold histories. Spaces can be interrupted, appropriated, and transformed through artistic and literary practice. As Pratibha Parma notes, "The appropriation and use of space are political acts." »[5] Par leur transculturalité, qui les rend visiblement autres dans des sociétés occidentales où la blanchité est la norme, les écrivaines du corpus apparaissent comme porteuses de nouvelles perspectives et rappellent qu'il n'existe pas de « neutralité épistémologique »[6]. Cette nécessité de rompre avec la croyance en une universalité et une neutralité du savoir est la conclusion de l'essai de Djamila Ribeiro qui insiste sur l'urgence à « affirm[er] la nécessité de reconnaître d'autres savoirs »[7]. La production d'un savoir décolonial implique d'admettre que la connaissance peut émerger d'ailleurs et ne se cantonne pas au milieu universitaire. En ce sens, les autrices du corpus

[1] L'Académie a également accueilli Chimamanda Ngozi Adichie en 2017.
[2] Kilomba. *Mémoires de la plantation. Op. cit*., p. 26.
[3] Ribeiro. *La Place de la parole noire*. *Op. cit.*, p. 86.
[4] Jota Mombaça. « Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala. » *buala.org.* 19 juillet 2017. En ligne. Consulté le 4 juin 2021. Traduction de Paula Anacaona.
[5] hooks. *Yearning*. *Op. cit*., p. 234-235.
[6] Ribeiro. *La place de la parole noire*. *Op. cit.*,p. 90.
[7] *Ibid*., p. 90.

créent une place de la parole pour les voix autres d'autant plus décoloniale qu'elle rend leurs propos accessibles à tous et toutes. Elles tirent leur légitimité non pas d'un système universitaire hiérarchique mais de leur expérience en tant qu'écrivaines et de la reconnaissance publique qui en découle. Leur succès leur permet donc de prendre pleinement leur place en tant que commentatrices sociales et ce faisant, de transformer l'espace occidental en trans-espace, c'est-à-dire d'y inclure le transculturalisme et de rendre valides les points de vue de l'altérité.

L'objet de ce chapitre était d'évaluer la manière dont les romans transculturels de ce corpus peuvent être lus comme relevant d'une praxis décoloniale. L'écriture transculturelle est investie d'une dimension politique car l'inclusion de l'altérité leur permet de développer une perspective critique sur les normes dominantes. La territorialisation des œuvres entraîne une majoration de voix qui ont longtemps été minorisées et sont aujourd'hui au centre de l'attention littéraire, comme le montre un article récent paru dans *The Guardian*. Dans « How Women Conquered the World of Fiction », Johanna Thomas-Corr n'évoque pas la question raciale, ses chiffres ne portant que sur le genre des écrivain·e·s, mais ceux-ci mettent en lumière la prépondérance des œuvres de fiction écrites par des femmes : « According to figures obtained from the *Bookseller*, 629 out of 1,000 bestselling fiction titles from 2020 were written by women (27 were co-authored by men and women and three were non-binary writers, leaving 341 by men). »[1]

Ce succès souligne que la localisation, « la place » depuis laquelle s'expriment les autrices, par la fiction ou à travers d'autres plateformes, est indissociable de leur écriture. Ces écrivaines savent tirer profit de cette attention pour ancrer leur place dans la société non seulement en tant qu'écrivaines mais aussi en tant que commentatrices, prolongeant ainsi dans le monde le travail de la fiction. Leur visibilité accentue le transculturalisme des espaces occidentaux et permet d'espérer une meilleure inclusion de l'altérité dans l'espace occidental, que ces écrivaines incitent à considérer comme des trans-espaces.

[1] Johanna Thomas-Corr. « How Women Conquered the World of Fiction. » *theguardian.com*. 16 mai 2021. En ligne. Consulté le 4 juin 2021.

Conclusion

Darren Chetty est enseignant au Royaume-Uni et organise des ateliers d'écriture créative avec ses élèves, durant lesquels il est régulièrement confronté à la timidité des enfants qui n'osent pas introduire dans leurs histoires des personnages de couleur. Au cours de l'un de ces ateliers, alors qu'un jeune garçon lit son texte dont le personnage principal porte le prénom de son oncle nigérian, un autre élève l'interrompt : « 'You can't say that! Stories have to be about white people!' »[1] Pour Chetty, cette réaction d'un enfant « britannique s'identifiant comme congolais »[2] est symptomatique d'un manque de représentation des personnes de couleur, non seulement dans les histoires pour enfants mais également dans les autres formes de fiction. Chetty décèle, dans les librairies comme dans les maisons d'édition, une confusion : « an uncertainty about the place of stories featuring people of colour and the place of people of colour in stories. »[3] Si les romans transculturels que nous avons étudiés participent à redresser ce déséquilibre, en mettant au premier plan des personnages de couleur évoluant dans des espaces occidentaux, il n'en reste pas moins vrai que la question de l'altérité ou de l'altérisation de ces protagonistes constitue un motif persistant de l'écriture.

Notre travail s'interrogeait en premier lieu sur la possibilité de voir se produire des rencontres entre des individus qui parlent la même langue mais ne partagent pas la même culture, ce qui peut engendrer des ouvertures positives mais peut également générer de la méfiance, voire des dissensions. De telles situations d'incompréhension, dont les romans du corpus rendent compte, peuvent compromettre l'émergence d'échanges culturels, ce qui semble moduler la promesse de la théorie transculturelle qui célèbre la liberté de circuler entre les cultures. Il a alors été nécessaire de réévaluer le rôle de l'altérité, véritable clé de voûte des romans du corpus, qui nous a invité à nous demander si celle-ci ne serait pas à l'origine de certaines limites qui apparaissent dans le transculturalisme.

La première partie de cette étude a tenté de clarifier la manière dont le transculturalisme s'insère dans divers espaces occidentaux, qu'ils soient publics ou privés, aussi étendus que des pays ou plus restreints, comme des foyers. Elle a permis de mettre au jour le fait que le

[1] Darren Chetty. « 'You can't say that! Stories have to be about white people! » *The Good Immigrant.* Éd. Nikesh Shukla. Londres : Unbound, 2016, p. 96.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*., p. 98.

transculturalisme dépend d'une organisation sociale et que celle-ci ne s'est pas encore entièrement départie d'une dimension coloniale qui limite les échanges et les rencontres avec celles et ceux qui sont visiblement autres. Les personnages transculturels sur lesquels sont projetés diverses formes d'altérité sont ainsi souvent mis à la marge et pour beaucoup, l'obtention d'une reconnaissance nécessite de se créer un espace en passant parfois par la revendication. Les lieux les plus à même d'accueillir le transculturalisme des sociétés occidentales semblent être les lieux de culture, où les normes dominantes sont contestées et mises au défi d'inclure l'altérité. Ces lieux sont représentés comme des vecteurs tant de culture, permettant à des œuvres d'art de s'y déployer, que de transculturalisme. Les romans rappellent ainsi l'importance des théâtres et autres salles de spectacles qui constituent des espaces de vivre-ensemble propices à la naissance de rencontres transculturelles.

Cette thèse a également révélé que si la transculturalité facilite la circulation des individus, cette position hybride peut générer un inconfort et une perte du sentiment de chez-soi. L'étouffement, l'enfermement, « l'inquiétant familier » sont autant de motifs qui ternissent les représentations du transculturalisme en en soulignant les limites, lesquelles s'insinuent jusque dans les foyers qui perdent toute capacité à offrir un refuge. La fonction du chez-soi consistant à fournir une protection est alors déterritorialisée dans des relations ou dans les espaces professionnels.

L'analyse du rapport à l'espace des personnages transculturels souligne le peu d'opportunités qui s'offrent à eux : ils sont en effet soit contraints de se résigner à un positionnement à la marge, soit poussés à la revendication qui dégénère parfois en un durcissement des conceptions identitaires, soit forcés d'accepter l'inconfort de l'entre-deux et de l'altérité sans cesse projetée sur eux, même en contexte professionnel. Ainsi, de façon paradoxale, il apparaît que le transculturalisme tend à enfermer les personnages transculturels dans des espaces précis. Dans les œuvres du corpus, les autrices s'attachent donc à souligner l'omniprésence de l'altérité qui révèle un transculturalisme autre que celui de la théorie sociologique : en mettant l'altérité en lumière, les autrices altérisent le concept de transculturalisme lui-même.

Puisque l'altérité semble être la raison pour laquelle le transculturalisme peine à être une réalité vécue, cette notion a constitué le fil d'Ariane de la seconde partie qui cherchait à éclairer les modalités par lesquelles les autrices la rendent visible dans l'écriture. Les romans sont enrichis par des procédés stylistiques la mettant en valeur et une multiplicité de points de vue qui peuvent créer des dissonances et révéler ainsi les mouvements par lesquels des

personnages sont altérisés. Les formes de pouvoir qui gouvernent encore certaines relations contraignent les individus transculturels à performer leur appartenance, ce qui a pour effet de redoubler leur sentiment d'altérité du fait de l'aliénation que la performance provoque en eux. L'écriture suggère ici que la pierre d'achoppement du transculturalisme n'est pas tant l'altérité que l'altérisation, c'est-à-dire l'imposition d'une identité autre sur quelqu'un en fonction de son apparence, de son appartenance ethnique ou culturelle ou de son identité sexuelle. Ainsi, de l'altérité à l'altérisation, l'écriture transculturelle dévoile l'aliénation qui ronge les personnages transculturels et menace de réduire à néant les ouvertures vers l'altérité prônée par le transculturalisme.

Cette réflexion nous a conduit à analyser des procédés stylistiques et littéraires qui semblent caractériser l'écriture transculturelle, laquelle se définirait alors non seulement par les motifs de la traversée des frontières et la multiplicité des cultures représentées, mais aussi par une dimension éthique. Celle-ci consiste à complexifier « l'histoire unique », chérir la diversité et ré-humaniser « l'autre » par le biais de la richesse de la fiction. Les romans s'inscrivent dans une écriture du multiple qui donne voix aux « subalternes » autant qu'elle s'installe dans le creuset d'autres œuvres, engageant avec elles un dialogue qui traverse les cultures et les époques, créant ainsi un réseau culturel à l'image du rhizome que le transculturalisme se propose d'être.

Il est finalement apparu, au cours de la troisième partie, que les œuvres transculturelles forment des espaces particulièrement aptes à faire vivre le transculturalisme ainsi qu'à le faire voyager. Au lieu de répondre aux canons littéraires, comme les œuvres postcoloniales le faisaient, ainsi que l'affirment certains ouvrages tels que *The Empire Writes Back*, les romans du corpus les incluent pour les retravailler tout en développant des perspectives autres et ouvrent la possibilité de s'élever eux-mêmes au rang d'œuvres canoniques. Les autrices investissent ainsi les lieux et les espaces par le biais des récits de fiction, et proposent d'autres représentations des symboles nationaux pour offrir une place à celles et ceux qui sont altérisé·e·s. Toutefois, leur action ne s'arrête pas au texte. Débordant les limites de la fiction, les écrivaines de notre corpus s'octroient une « place de la parole », tournure de Djamila Ribeiro qui fait écho à la métaphore anglaise « to take the floor » qui signifie « prendre la parole ». Parole et espace sont donc fondamentalement liés pour ces écrivaines transculturelles dont les œuvres sont reterritorialisées dans le monde grâce aux prix qui leur sont décernés et aux espaces de parole que leur ouvre leur succès.

Alors même que leurs œuvres soulignent les limites du transculturalisme dans les espaces occidentaux, le fait que celles-ci circulent dans ces mêmes espaces permet aux autrices de s'y ancrer et de conférer aux romans une dimension plus transculturelle. Dans un article sur l'espace que peut occuper le féminisme, notamment celui des femmes du Sud, la chercheuse argentine Marta Sierra écrit que « la tâche du féminisme est de construire un espace différent […], un espace où le vécu, l'expérience et le particulier atteignent un rôle politique, d'où il soit possible d'articuler des formes d'actions politiques distinctes contre l'oppression humaine. »[1] C'est également ce qui est à l'œuvre dans les espaces construits par la parole des femmes du corpus, notamment pour les plus engagées d'entre elles. Fortes de leur vécu où s'entrecroisent leurs expériences en tant que femmes de couleur dans des sociétés majoritairement blanches et dominées par des hommes, elles insufflent une dimension politique à leurs œuvres et leurs discours.

Les romans transculturels se trouvent donc à un croisement entre fiction et politique qui entre dans une résonnance particulière avec l'époque contemporaine et « l'esprit du temps ». Alors qu'Internet offre toujours davantage d'opportunités à des voix mineures de trouver un espace de parole, une considération accrue est accordée à celles et ceux qui vivent en marge des discours dominants. La structure rhizomatique et apparemment libre de toute hiérarchie du réseau Internet[2] ouvre le champ des possibles et facilite les rencontres transculturelles. Comme l'ont montré plusieurs exemples du corpus, la démocratisation des échanges sur Internet entraîne la majoration de voix qui n'auraient autrement jamais trouvé un espace de parole et qui font entendre les multiples formes d'altérité que les discours dominants oppriment ou tendent à réduire au silence. Par ce biais, au cœur des romans, la littérature vient à la rencontre du politique. Inversement, l'esprit du temps amène le politique à la rencontre de la littérature, et nulle part n'est-ce plus évident qu'à l'inauguration de Joe Biden à la Présidence des États-Unis, le 20 janvier 2021.

Pour la cérémonie d'investiture du 46ème président des États-Unis, le poème inaugural fut composé et récité par Amanda Gorman, jeune Afro-Américaine de vingt-deux ans et première lauréate du prix de la Meilleure Jeune Poète des États-Unis en 2017. Cette diplômée en sociologie de Harvard, qui se décrit comme « une fille noire toute menue, descendante

[1] Marta Sierra. « Tercer Espacio: Las geografías paradójicas del feminismo y la colonialidad. » *Legados, Genealogías, Memorias postcoloniales en América Latina : Escrituras fronterizas desde el Sur.* Karina Bidaseca, Alejandro de Oto, Juan Obarrio et Marta Sierra (éds). Buenos Aires : Ediciones Godot, 2013, p. 221-222. Nous traduisons.

[2] En apparence seulement car les classements opérés par Google ou le nombre d'abonnés sur les comptes des réseaux sociaux contribuent à créer une nouvelle hiérarchie, à la différence près que celle-ci peut n'être due qu'à la popularité de l'influenceur ou de l'influenceuse, sans dépendre d'autres signes de reconnaissance sociale tels que des diplômes.

d'esclave et élevée par une mère célibataire »[1], a fait sensation lors de l'inauguration, « posant d'une voix claire un texte gonflé d'énergie […], sidér[ant] par la force tranquille qui émanait de son poème, par sa scansion précise, par le geste de ses mains qui l'appuyaient. »[2] Les quelque six minutes qu'il fallut à Gorman pour réciter « The Hill Will Climb » marquent un moment symbolique fort, comme le relève Guillaume Lecaplain : « Après quatre années d'une langue anglaise malmenée quotidiennement par Donald Trump, le discours de la jeune poète avait tout d'une sortie de brouillard. »[3] Le choix de mettre sous les projecteurs une jeune femme qui, par son appartenance raciale, son âge et son genre, incarne une forme d'altérité vis-à-vis du corps politicien, constitue un geste politique visant à donner une « place à une parole autre », tant par son origine sociale et raciale que par la nature du discours dans lequel le politique rencontre le poétique. Remettant au goût du jour la poésie, genre parfois considéré comme élitiste, Amanda Gorman renouvelle en outre par sa présence une symbolique nationale qui ambitionne de rendre visibles celles et ceux qui sont relégué·e·s aux marges, tout en offrant une reconnaissance internationale à une poétesse, au-delà du domaine de la littérature. La tradition du poème inaugural remonte à John Fitzgerald Kennedy en 1961 et quatre présidents ont invité des poètes ou poétesses pour leur investiture[4], mais nul·e autre artiste n'a autant marqué les esprits qu'Amanda Gorman.

La raison en est que, ainsi que Barack Obama l'a déclaré dans un tweet, « [Amanda Gorman] delivered a poem that more than met the moment. »[5] Le *New York Times* titre pour sa part : « Amanda Gorman Captures the Moment, in Verse »[6]. Percevant l'esprit du temps et y répondant avec justesse et talent, la jeune femme, qui a terminé d'écrire son texte le jour de l'attaque sur le Capitole[7], a déclamé un poème célébrant la diversité et la complexité de la nation américaine, exhortant son pays à ne pas reculer devant l'effort de reconstruction nécessaire après une présidence ayant exacerbé les tensions et les divisions : « Somehow

[1] Amanda Gorman. « The Hill We Climb. » *theguardian.com*. 20 janvier 2021. En ligne. Consulté le 8 juin 2021. Nous traduisons.

[2] Guillaume Lecaplain. « Et soudain, la voix "féroce et libre" de la poète Amanda Gorman lors de l'investiture de Biden. » *libération.fr*. 21 janvier 2021. En ligne. Consulté le 8 juin 2021.

[3] *Ibid*.

[4] John Fitzgerald Kennedy, Bill Clinton, Barack Obama et Joe Biden sont les quatre présidents à avoir inclus la poésie dans leur cérémonie d'investiture. (« Inaugural Poems in History. » *poets.org*. N.d. En ligne. Consulté le 8 juin 2021.)

[5] Barack Obama. « On a day for the history books. » *Twitter*. 20 janvier 2021. En ligne. Consulté le 8 juin 2021.

[6] Alexandra Alter. « Amanda Gorman Captures the Moment, in Verse. » *nytimes.* 19 janvier 2021. En ligne. Consulté le 8 juin 2021.

[7] Le 6 janvier 2021, des partisan·e·s de Trump envahissaient le Capitole pour contester le résultat des élections présidentielles et tenter d'en empêcher la certification. Les émeutes causèrent la mort de quatre personnes et plusieurs centaines d'autres sont blessées. Cet assaut a été considéré par certain·e·s dirigeant·e·s comme une tentative de coup d'État ou un exemple de terrorisme intérieur.

we've weathered and witnessed a nation that isn't broken, but simply unfinished. »[1] Amanda Gorman appelle, sans employer directement ces termes, à un apaisement qui naîtrait de l'acceptation de toutes les formes d'altérité faisant des États-Unis une nation transculturelle. Le participe passé « unfinished » vient rappeler que le vivre-ensemble transculturel ne peut s'accomplir que sur le mode de la quête, « l'action de chercher quelque chose ». Ce mot ainsi que la mythologie médiévale qu'il véhicule suggèrent un engagement dans une recherche continuelle et dont les effets ne peuvent se manifester que grâce à des actions concrètes. Le transculturalisme suppose donc une praxis, celle d'une ouverture active à l'altérité, d'une déconstruction volontaire des discours dominants afin de créer une place pour la parole « des autres ».

Toutefois, si la performance d'Amanda Gorman a fait d'elle une célébrité et a offert l'espoir de voir la nation américaine prendre un nouveau départ et embrasser son transculturalisme, des controverses ont émaillé la traduction de son recueil de poèmes dans d'autres langues européennes. Aux Pays-Bas, la maison d'édition Meulenhoff propose en février à l'écrivain non-binaire Marieke Lucas Rijneveld de traduire Gorman, mais quelques jours plus tard, la journaliste et activiste Janice Deul s'insurge de voir que le choix s'est porté sur une femme blanche, regrette que l'occasion n'ait pas été saisie de mettre une personne noire sur le devant et souhaite que la traduction soit proposée à « une jeune femme slameuse et fièrement noire »[2]. Sous la pression exercée sur ellui via les réseaux sociaux, Rijneveld démissionne. Peu de temps après, le traducteur et poète catalan Victor Obiols se voit retirer le projet alors que sa traduction était prête, sa maison d'édition l'informant qu'elle « cherche un profil différent, celui d'une jeune femme, activiste, de préférence noire. »[3] Si les médias classiques tendent à condamner la pression exercée sur Rijneveld et l'évincement du traducteur reconnu qu'est Obiols, et si de nombreuses personnalités, comme André Marckowicz[4] répètent à l'envi qu'elles sont libres de traduire qui elles veulent, le discours est tout autre sur les réseaux sociaux et c'est sur la base de ces derniers que d'autres traducteurs et traductrices sont choisi·e·s. La controverse atteste de la force des voix mineures qui s'élèvent par le biais d'Internet pour exiger une meilleure représentation des minorités[5].

[1] Amanda Gorman. « The Hill We Climb. » *Op. cit.*

[2] Janice Deule, citée par Jean-Pierre Stroobants. « Aux Pays-Bas, le choix d'une autrice blanche pour traduire la poète noire Amanda Gorman suscite la controverse. » *Le Monde*. 3 mars 2021. En ligne. Consulté le 9 juin 2021.

[3] Alexandre Duyck. « Plus qu'un lecteur du texte, presque un coauteur : les traducteurs, ces plumes de l'ombre. » *Le Monde*. 17 mai 2021. En ligne. Consulté le 9 juin 2021.

[4] Traducteur de Pouchkine et Shakespeare.

[5] Dans *Girl, Woman, Other*, Dominique confie à Amma qu'un activiste non-binaire a porté préjudice à son festival pour les femmes car celui-ci n'incluait pas les personnes transgenres et non-binaires. Cet activiste n'est

Comme l'analyse Sylvie Chalaye, « [l]a présence [d'Amanda Gorman] à l'investiture de Joe Biden affirmait la représentation des Noirs dans la pensée de la gouvernance et le pilotage spirituel du pays. […] Il nous faut apprendre à voir aussi à travers ce regard, autrement dit changer de rive et changer de prisme. »[1]

Les médias ont eu tendance à réduire cette controverse à un débat autour du racisme, en plaçant en position de victimes les traducteurs et traductrices évincé·e·s. Les titres des articles sur le sujet posaient souvent la question de savoir si un·e Blanc·he peut traduire un·e Noir·e et en effet, la discussion a pu se limiter à cet aspect dans certains espaces, notamment sur les réseaux sociaux. La pensée revenait ainsi à des identités singulières, abstraites et essentialisées qui renouvelaient les limites imposées par une altérité ignorante de sa capacité transculturelle. En décrétant que seule une jeune femme noire peut traduire Amanda Gorman, certain·e·s activistes anti-racistes reproduisaient un enfermement identitaire dont la traduction, qui aide à rencontrer l'altérité, se veut l'opposé. Ce versant du militantisme anti-raciste nous semble aller à l'encontre de l'élaboration d'une société transculturelle tant il s'attache à une essentialisation fondée sur des critères raciaux qui ne prennent pas en considération la complexité des débats sociaux. Ces polémiques ont mis en lumière la fragilité du transculturalisme qui n'existerait que dans et par la quête, sans connaître de point d'aboutissement qui engendrerait à nouveau un risque de cristallisation.

Néanmoins, Janice Deul, l'activiste dont la voix s'est élevée en premier, est revenue sur ses propos pour dire son opposition à une conception essentialiste de la traduction : « Je ne dis pas qu'une personne noire ne peut traduire l'œuvre d'une personne blanche et vice-versa. J'ai posé la question pour ce poème-là en particulier, venant de cette oratrice-là en particulier et dans le contexte particulier du mouvement Black Lives Matter. La question est là et uniquement là. »[2] Ce que la militante souligne ici est donc l'importance d'être sensible à l'esprit du temps, ce qui l'a poussée à qualifier le choix de Rijneveld « d'occasion manquée », et à insister sur la nécessité de prendre en compte le système dans lequel la polémique s'inscrit. Pour reprendre l'image d'Adichie, il importe de voir le « premièrement » de l'histoire, c'est-à-dire le manque de représentation des personnes de couleur dans le domaine littéraire en général et dans le milieu de la traduction en particulier. Poser la question en

autre que Morgan, qui était présent à la première du spectacle d'Amma. Au détour d'une phrase, Evaristo fait ainsi allusion à la capacité de changement que les réseaux sociaux peuvent générer.

[1] Sylvie Chalaye citée par Joëlle Gayot. « Jamais mieux traduit que par les siens ? » *Télérama*. 12 mai 2021. En ligne. Consulté le 9 juin 2021.

[2] Janice Deul citée par Lisbeth Koutchoumoff Arman. « Qui peut traduire la poétesse Amanda Gorman ? Les enjeux d'une polémique. » *courrierinternational.com.* 23 mars 2021. En ligne. Consulté le 9 juin 2021.

termes de représentativité et d'opportunités sociales et professionnelles pour des personnes minorisées ouvre en effet un débat plus sain, plus raisonné qu'une polémique s'appuyant sur des identités essentialistes. Cette rencontre entre débats politiques et écriture poétique, tout comme les œuvres qui nous ont accompagné·e·s dans cette étude, ne font que confirmer le potentiel de la littérature à s'inscrire dans l'ère du temps, à faire résonner dans le monde le multiple et le divers, et à proposer de s'ouvrir à de nouveaux devenirs.

Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES 402

ŒUVRES DU CORPUS 402

AUTRES ŒUVRES DES AUTRICES DU CORPUS 402

AUTRES ŒUVRES 403

SOURCES SECONDAIRES 404

ÉTUDES CRITIQUES SUR LES AUTRICES DU CORPUS 404

Chimamanda Ngozi Adichie 404

Monica Ali 407

Bernardine Evaristo 408

Jhumpa Lahiri 409

Zadie Smith 410

POSTCOLONIALISME, TRANSCULTURALISME, DIASPORA, HYBRIDITE, DECOLONIALITE 412

ALTERITE 420

GEOGRAPHIE, SOCIOLOGIE 421

PHILOSOPHIE, THEORIE CRITIQUE ET THEORIE DE LA LITTERATURE 422

LITTERATURE CONTEMPORAINE 425

RESSOURCES EN LIGNE (DIVERS) 426

SOURCES PRIMAIRES

ŒUVRES DU CORPUS

Adichie, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. 2013. Londres : Fourth Estate, 2013.

Ali, Monica. *Brick Lane*. Londres : Black Swan, 2003.

Evaristo, Bernardine. *Girl, Woman, Other*. Londres : Penguin, 2019.

Lahiri, Jhumpa. *The Namesake*. Londres : Harper Perennial, 2003.

Smith, Zadie. *On Beauty*. Londres : Penguin Books, 2006.

—. *NW*. 2012. Londres : Penguin Books, 2013.

AUTRES ŒUVRES DES AUTRICES DU CORPUS

Adichie, Chimamanda Ngozi. *Half of a Yellow Sun*. 2006. Londres : Fourth Estate, 2009.

—. *Purple Hibiscus*. 2003. Londres : Harper Perennial, 2005.

—. *The Thing Around Your Neck*. Londres : Fourth Estate, 2009.

—. *We Should All Be Feminists*. New York : Anchor Books, 2014.

Ali, Monica. *Alentejo Blue*. 2006. Londres : Black Swan, 2007.

—. *In the Kitchen*. Londres : Transworld Paperback, 2010.

—. *Untold Story*. New York : Doubleday, 2011.

Evaristo, Bernardine. *Lara*. 1997. Hexam : Bloodaxe Books, 2009.

—. *The Emperor's Babe*. 2001. Londres : Peguin Books, 2020.

—. *Soul Tourists*. 2005. Londres : Penguin Books, 2020.

—. *Blonde Roots*. 2008. Londres : Penguin Books, 2020.

Lahiri, Jhumpa. *The Interpreter of Maladies*. 1999. Londres : Flamingo, 2000.

—. *The Lowland*. Londres : Bloomsbury, 2013.

—. *Unaccustomed Earth*. 2008. Londres : Bloomsbury, 2009.

—. *In Other Words*. Londres : Vintage Books, 2017.

—, éd. *The Penguin Book of Italian Short Stories*. Londres : Penguin 2019.

—. *Whereabouts*. Londres : Bloosmbury, 2021.

Smith, Zadie. *White Teeth*. Londres : Penguin Books, 2000.

—. *The Autograph Man*. Londres : Penguin Books, 2002.

—. *The Embassy of Cambodia*. Londres : Penguin Books, 2013.

—. *Changing my Mind, Occasional Essays*. 2009. Londres : Penguin Books, 2011.

AUTRES ŒUVRES

Achebe, Chinua. *Things Fall Apart*. 1958. Harlow : Heinemann Educational, 1971.

Carty-Williams, Candice. *Queenie.* Londres : Trapeze, 2019.

Coetzee, J.M. *Foe*. 1986. Londres : Penguin, 2015.

Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. 1902. New York & Londres : Norton & Cy, 1971.

Eliot, Thomas Stearns. « The Love Song of J. Alfred Prufrock. » *Collected Poems, 1909-1962*. Londres : Faber, 1963.

Forster, E.M. *Howards End*. 1910. Londres : *Penguin English Library*, 2012.

Fielding, Helen. *Bridget Jones' Diary*. 1996. Londres : Penguin, 1999.

Gilbert, Elizabeth. *Eat, Pray, Love*. New York : Riverhead Books, 2006.

Gogol, Nikolai. « The Overcoat. » *Petersburg Tales*. 1834-42. Trad. Dora O'Brien. Surrey : Alma Classics, 2017.

—. « Le Manteau ». *Les nouvelles pétersbourgeoises*. Trad. Arthur Adamov. Paris : Le Livre de Poche, 1970.

Gyasi, Yaa. *Homegoing*. Londres : Penguing Books, 2016.

McCarthy, Tom. *Remainder*. 2005. Londres : Alma Book, 2015.

Naipaul, V.S. *A Bend in the River*. 1979. Londres : Picador, 2020.

Phillips, Caryl. *Foreigners: Three English Lives*. Londres : Vintage, 2007.

Rhys, Jean. *Wide Sargasso Sea*. 1966. Londres : Penguin, 2000.

Selasi, Taiye. *Ghana Must Go*. Londres : Penguin Books, 2013.

Selvon, Sam. *The Lonely Londoners*. 1956. Londres : Penguin Books, 2006.

Whitehead, Colson. *The Underground Railroad.* Londres : Fleet, 2016.

SOURCES SECONDAIRES

ÉTUDES CRITIQUES SUR LES AUTRICES DU CORPUS

Chimamanda Ngozi Adichie

Adebanwi, Wale. « "My Book Should Provoke a Conversation" – Chimamanda Ngozi Adichie. » 2008. *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Daria Tunca. Jackson : University Press of Mississippi, 2020. 28-39.

Adichie, Chimamanda Ngozi et Zadie Smith. « Between the Lines: Chimamanda Ngozi Adichie with Zadie Smith. » *Schomburg Center*. 19 mars 2014. En ligne. Consulté le 18 février 2020. <https://livestream.com/schomburgcenter/events/2831224>

—. « The Danger of a Single Story. » *Ted.com*. Juillet 2009. En ligne. Consulté le 2 mars 2021. <https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=fr>

—. « Chimamanda Ngozi Adichie on Feminism. » *channel4.com*. 10 mars 2017. En ligne. Consulté le 4 juin 2021. <https://www.channel4.com/news/chimamanda-ngozi-adichie-on-feminism>

—. « Hair is political. » *Channel 4, Youtube.com*. 10 avril 2013. En ligne. Consulté le 2 avril 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=4ck2o34DS64>

Anon. « Q&A with the Author. » 2006. *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Daria Tunca. Jackson : University Press of Mississippi, 2020. 24-27.

Akingbe, Niyi et Emmanuel Adeniyi. « 'Reconfiguring *Others*': Negotiating Identity in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*. » *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* IX.4 (2017) : 37-55.

Arabia, Rahimnizehad. « Journey and Return in *Americanah*. » *Journal UMP Social Sciences and Technology Management* 3 (2015) : 536-541.

Asoo, Ferdinand Iorbee. « The Short Stories of Chimamanda Ngozi Adichie. » *Afrev Ijah: An International Journal of Arts and Humanities* 1.4 (2012) : 13-27.

Coffey, Meredith. « "She Is Waiting": Political Allegory and the Specter of Secession in Chimamanda Ngozi Adichie's *Half of a Yellow Sun*. » *Research in African Literatures* 45.2 (2014): 63-85.

Cruz-Gutiérrez, Cristina. « Hair Politics in the Blogosphere: Safe Spaces and the Politics of Self-Representation in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*. » *Journal of Postcolonial Writing* 55.1 (mai 2018) : 66-79.

Daniels, Eve. « A Q&A with Chimamanda Adichie. » *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Daria Tunca. Jackson : University Press of Mississippi, 2020. 3-5.

Emenyonu, Ernest N., Éd. « Introduction. » *A Companion to Chimamanda Ngozi Adichie*. Suffolk : James Currey, 2017. 1-13.

Eisenberg, Eve. « ‘Real Africa’ / ‘Which Africa?’ The Critique of Mimetic Realism in Chimamanda Ngozi Adichie’s Short Fiction. » *Writing Africa in the Short Story*. Éd. Ernest M. Emenyonu. Woodbridge : Boydell & Brewer, 2013. 8-24.

Faulwetter, Kali. « Translating Feminism with Chimamanda Ngozi Adichie. » *motaword.com*. 20 avril 2018. En ligne. Consulté le 1er juin 2021. < https://www.motaword.com/blog/chimamanda-ngozi-adichie>

Ganapathy, Maya. « Sidestepping the Political “Graveyard for Creativity”: Polyphonic Narratives and Reenvisioning of the Nation-State in Chimamanda Ngozi Adichie’s *Half of a Yellow Sun*. » *Research in African Literatures* 47.3 (2016) : 88-105.

Goyal, Yogita. « Africa and the Black Atlantic. » *Research in African Literatures* 45.3 (2014) : v-xxv.

Guarracino, Serena. « Writing So Raw and True: Blogging in Chimamanda Ngozi Adichie’s *Americanah*. » *Between* IV.8 (novembre 2014): 1-27.

—. « Tales of War for the ‘Third Generation’: Chimamanda Ngozi Adichie’s *Half of a Yellow Sun*. » *Simplegadi* 15 (avril 2016) : 55-64.

Hallemeier, Katherine. « “To Be from the Country of People Who Gave”: National Allegory and the United States of Adichie’s *Americanah*. » *Studies in the Novel* 47.2 (été 2015) : 231-245.

Koziel, Patrycja. « Narrative Strategy in Chimamanda Ngozi Adichie’s Novel *Americanah*: the Manifestation of Migrant Identity. » *Languages and Cultures* 49 (2015) : 96-113.

Meisenzahl, Elizabeth. « Students Praise Adichie, Penn’s First Black Female Commencement Speaker Since 1978. » *thedp.com* 11 février 2020. En ligne. Consulté le 4 juin 20201. <https://www.thedp.com/article/2020/02/penn-commencement-adichie-student-reactions>

Ndĩgĩrĩgĩ, Gĩchingiri. « ‘Reverse Appropriations’ & Transplantation in *Americanah*. » *A Companion to Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Ernest N. Emenyonu. Suffolk : James Currey, 2017. 199-211.

Nwonzu, Mazi. « Exclusive Interview: Chimamanda Ngozi Adichie. » 2015. *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Daria Tunca. Jackson : University Press of Mississippi, 2020. 112-151.

Obi-Young, Otosirize. « As Sales Approach the Million Mark, Is *Americanah* Now Adichie’s Signature Novel? » *brittlepaper.com*. 27 mars 2017. En ligne. Consulté le 1er juin 2021. <https://brittlepaper.com/2017/03/sales-approach-million-mark-americanah-adichies-signature/>

Otterson, Joe. « Lupita Nyong’o, Danai Gurira’s *Americanah* Series Not Moving Forward at HBO Max. » *variety.com*. 15 octobre 2020. En ligne. Consulté le 2 juin 2021. <https://variety.com/2020/tv/news/lupita-nyongo-danai-gurira-americanah-series-hbo-max-2-1234806145/>

Pahl, Miriam. « Afropolitanism as Critical Consciousness: Chimamanda Ngozi Adichie's and Teju Cole's Internet Presence. » *Journal of African Cultural Studies* 28.1 (mars 2016) : 73-87.

Rifbjerg, Synne. « Chimamanda Ngozi Adichie in Conversation with Synne Rifbjerg. » 2014. *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Daria Tunca. Jackson : University Press of Mississippi, 2020. 88-111.

Rodríguez Murphy, Elena. « New Transatlantic African Writing: Translation, Transculturation and Diasporic Images in Chimamanda Ngozi Adichie's *The Thing Around Your Neck* and *Americanah.* » *Prague Journal of English Stories* 6.1 (2017) : 93-104.

Sharobeem, Heba M. « Space as the Representation of Cultural Conflict and Gender Relations in Chimamanda Ngozi Adichie's *The Thing Around Your Neck*. » *Theorizing Space and Gender in the 21st Century*. Special issue of *Rocky Mountain Review* 69.1 (2015) : 18-36.

Shringarpure, Bhakti. « Digital Forms, Migrant Forms: Yaa Gyasi's *Homegoing* and Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*. » *Postcolonial Text* 15.3&4 (2020) : 1-22.

Simoes Da Silva, Tony. « From Lived Spaces to Literary Spaces: The Figure of the Child Soldier in Contemporary African Literature. » *African Geographical Review* 37.2 (juillet 2017) : 109-119.

Spencer, Daniel. « Morning Yet on Creation Day. » 2005. *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Daria Tunca. Jackson : University Press of Mississippi, 2020. 17-23.

Terry, Jennifer. « She Was Miraculously Neutral: Feeling, Ethics and Metafiction in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*. » *Reading Black British and African-American Women Writers*. Éds. George Sheldon et Jean Wyatt. New York : Routledge, 2020. 33-50.

Tunca, Daria, « Of French Fries and Cookies: Chimamanda Ngozi Adichie's Diasporic Short Fiction. » *The African Presence in Europe and Beyond / Présence africaine en Europe et au-delà*. Éds. Kathleen Gyssels et Bénédicte Ledent. Paris : L'Harmattan, 2010. 291-309.

Vanzanten, Susan. « A Conversation with Chimamanda Ngozi Adichie. » 2010. *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Daria Tunca. Jackson : University Press of Mississippi, 2020. 73-87.

Wickett, Dan. « Interview with Chimamanda Ngozi Adichie. » 2004. *Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie*. Éd. Daria Tunca. Jackson : University Press of Mississippi, 2020. 6-10.

Yerima, Dina. « Regimentation or Hybridity? Western Beauty Practices by Black Women in Adichie's *Americanah*. » *Journal of Black Studies* 48.7 (octobre 2017) : 639-650.

Monica Ali

Ali, Monica. « Monica Ali: Reckoning with the Insidious Myth of Positive Discrimination. » *lithub.com*. 24 juillet 2019. En ligne. Consulté le 2 juin 2021. <https://lithub.com/monica-ali-reckoning-with-the-insidious-myth-of-positive-discrimination/>

Cacciottolo, Mario. « Brick Lane Protesters Hurt over 'Lies'. » *bbc.co.uk*. 31 juillet 2006. En ligne. Consulté le 2 juin 2021. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/5229872.stm>

Bedell, Geraldine. « Full of East End Promise. » *theguardian.com*. 15 juin 2003. En ligne. Consulté le 1er juin 2021. <https://www.theguardian.com/books/2003/jun/15/fiction.features1>

Bentley, Nick. « 'Why Should You Go Out?': Encountering the City in Monica Ali's *Brick Lane*. » *Twenty-First-Century British Fiction and the City*. Éd. Magali Cornier Michael. Londres : Palgrave Macmillan, 2018. 15-33.

Charles, Ron. « Remember your Place. » *Christian Science Monitor* 18 septembre 2003. En ligne. Consulté le 29 mars 2021. <https://www.csmonitor.com/2003/0918/p18s01-bogn.html>

Cormack, Alistair. « Migration and the Politics of Narrative Form: Realism and the Postcolonial Subject in *Brick Lane*. » *Contemporary Literature* 47.4 (2006) : 695-721.

Efthymia Roupakia, Lydia. « Cosmopolitanism, Religion and Ethics: Rereading Monica Ali's *Brick Lane*. » *Journal of Postcolonial Writing* 52.6 (2016) : 645-658.

Hiddleston, Jane. « Shapes and Shadows: (Un)veiling the Immigrant in Monica Ali's *Brick Lane*. » *The Journal of Commonwealth Literature* 40.1 (2005) : 57-72.

Islam, Sanchita. « Monica Ali: "Brick Lane", 2003. » *londonfictions.com*. Novembre 2016. En ligne. Consulté le 10 janvier 2018. <https://www.londonfictions.com/monica-ali-brick-lane.html>

Kral, Françoise. « Shaky Grounds and New Territorialities in *Brick Lane* by Monica Ali and *The Namesake* by Jhumpa Lahiri. » *Journal of Postcolonial Writing* 42.1 (2007) : 65-76.

Lauret, Sabine. « The Going Home Syndrome in Monica Ali's *Brick Lane*. » *India and the Diasporic Imagination*. Éds. Christian Rita et Judith Mishra-Barak. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2011. 199-213.

Pereira-Ares, Noemí. « The Politics of Hijab in Monica Ali's *Brick Lane*. » *The Journal of Commonwealth Literature* 48.2 (2013) : 201-220.

Perfect, Michael. « The Multicultural Bildungsroman: Stereotypes in Monica Ali's *Brick Lane*. » *The Journal of Commonwealth Literature* 43.3 (2008) : 109-120.

Pesso-Miquel, Catherine. « L'illusion d'une langue étrangère à elle-même : l'étrangeté linguistique dans *Brick Lane* de Monica Ali. » *Polysèmes* 18 (30 novembre 2017) : 1-14. <https://journals.openedition.org/polysemes/2276>

Roupakia, Lydia Efthymia. « Cosmopolitanism, Religion and Ethics: Rereading Monica Ali's *Brick Lane*. » *Journal of Postcolonial Writing* 52.6 (2016) : 645-658.

Upstone, Sara. « Same Old, Same Old : Zadie Smith's *White Teeth* et Monica Ali's *Brick Lane*. » *Journal of Postcolonial Writing* 43.3 (2007) : 336-349.

Ziegler, Garret. « East of the City: "Brick Lane", Capitalism and the Global Metropolis. » *Race/Ethnicity: Multidisciplinary Global Contexts* 1.1 (automne 2007) : 145-167.

Bernardine Evaristo

Aboah, Adwoa. « Ep 49. Adwoa speaks to acclaimed author and activist Bernardine Evaristo, about her approach to writing, activism and moving through the world as a biracial woman. » *Gurls Talk Podcast*. 1er octobre 2020. En ligne. Consulté le 4 juin 2021. <https://gurlstalk.libsyn.com/ep-49-adwoah-speaks-to-acclaimed-author-and-activist-bernardine-evaristo-about-her-approach-to-writing-activism-and-moving-through-the-world-as-a-biracial-woman>

Anon. « *Girl, Woman, Other* more than doubles lifetime sales after Booker win. » *Books and Publishing*. 24 octobre 2019. En ligne. Consulté le 1er juin 2021. <https://www.booksandpublishing.com.au/articles/2019/10/24/141606/girl-woman-other-more-than-doubles-lifetime-sales-after-booker-win/>

Bucknell, Clare. « Fusion Fiction. » *London Review of Books* 41.20 (24 octobre 2019). En ligne. Consulté le 25 février 2021. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v41/n20/clare-bucknell/fusion-fiction>

Courtois, Cédric. « Bernardine Evaristo's 'Black' British Amazons - Aesthetics and Politics in *Girl, Woman, Other*. » *Études britanniques contemporaines* 60 (2021) : 1-19.

Evaristo, Bernardine. « Author Statement. » *bevaristo.com*. N.d. En ligne. Consulté le 19 mars 2021. < https://bevaristo.com/statement/>

—. « Shelfie with Bernardine Evaristo. » *Waterstones, YouTube.com.* 3 mai 2019. En ligne. Consulté le 24 mars 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=3VE0w6ZMJYU>

—. « Bernardine Evaristo interviewed by 7 celebrity fans from Naomi Campbell to Daisy Edgar Jones. » *The Sunday Times Style, YouTube.com*. 26 juillet 2020. En ligne. Consulté le 3 avril 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=AeslybtA9-A>

Flood, Alison. « "Another Author": Outrage After BBC Elides Bernardine Evaristo's Booker Win. » *theguardian.com.* 4 décembre 2019. En ligne. Consulté le 24 mars 2021. <https://www.theguardian.com/books/2019/dec/04/another-author-outrage-after-bbc-elides-bernardine-evaristo-booker-win>

—. « Bernardine Evaristo Doubles Lifetime Sales in Five Days after Joint Booker Win. » *theguardian.com*. 22 octobre 2019. Consulté le 1er juin 2021. <https://www.theguardian.com/books/2019/oct/22/bernardine-evaristo-doubles-lifetime-sales-in-five-days-after-joint-booker-win>

Gentleman, Amelia et Bernardine Evaristo. « Bernardine Evaristo: 'It's shocking that people don't understand Britain's involvement in slavery'. » *theguardian.com*. 9 juin 2020. En ligne. Consulté le 25 mars 2021. <https://www.theguardian.com/books/2020/jun/19/bernardine-evaristo-its-shocking-that-people-dont-understand-britains-involvement-in-slavery>

Sarıkaya-Şen, Merve. « Reconfiguring Feminism: Bernardine Evaristo's *Girl, Woman, Other*. » *The European Legacy* 26.3-4 (2021) : 303-315.

Self, John. « Bernardine Evaristo: 'If there is no humour, my writing doesn't work. » *irishtimes.com*. 23 novembre 2019. En ligne. Consulté le 27 mai 2021. <https://www.irishtimes.com/culture/books/bernardine-evaristo-if-there-is-no-humour-my-writing-doesn-t-work-1.4083069>

Sethi, Anita. « I Want to Put Presence into Absence. » *theguardian.com*. 21 avril 2019. En ligne. Consulté le 3 mai 2021. <https://www.theguardian.com/books/2019/apr/27/bernardine-evaristo-girl-woman-other-interview>

Tepper, Anderson. « The Little Book That Could: How Bernardine Evaristo Became an International Writer-to-Watch in 2019. » *vanityfair.com*. 13 décembre 2019. En ligne. Consulté le 2 juin 2021. <https://www.vanityfair.com/style/2019/12/bernardine-evaristo-girl-woman-other-interview>

Jhumpa Lahiri

Allardice, Lisa. « Jhumpa Lahiri : 'I've always existed in a kind of linguistic exile.' » *theguardian.com*. 1er mai 2021. En ligne. Consulté le 2 mai 2021. <https://www.theguardian.com/books/2021/may/01/jhumpa-lahiri-ive-always-existed-in-a-kind-of-linguistic-exile>

Bhalla, Tamara. « Being (and Feeling) Gogol: Reading and Recognition in Jhumpa Lahiri's *The Namesake*. » *MELUS* 37.1 (2012) : 105-129.

Bran, Ramona. « Transplanted Identities in Jhumpa Lahiri's *Unaccustomed Earth*. » *East-West Cultural Passage* 2 (2011) : 88-99.

Brennan, Sue. « Time, Space and National Belonging in *The Namesake*: Redrawing South Asian American Citizenship in the Shadow of 9/11. » *Journal of Transnational American studies* 3:1 (mars 2015) : n. p.

Chifane, Liviu Augustin. « The Intertextual Dimension of Otherness in Jhumpa Lahiri's *The Namesake.* » *Journal of History Culture and Art Research* 4.3 (septembre 2015) : 8-21.

Dasgupta, Sanjukta. « Locating 'Home' in a Liminal Space: Longing and Belonging in the Fiction of 'Bengali' American Women Writers. » *Interpreting Homes in South Asian Literature*. Éds. Malashri Lal et Sukrita Paul Kumar. Delhi : Pearson India, 2007. 75-95.

Gutterman, Annabel. « Jhumpa Lahiri on her New Novel *Whereabouts* and the Power of Translation. » *time.com*. 27 avril 2021. En ligne. Consulté le 1er juin 2021. <https://time.com/5958342/jhumpa-lahiri-whereabouts/>

Heinze, Ruediger. « A Diasporic Overcoat? » *Journal of Postcolonial Writing* 43.2 (2007) : 191-202.

Kachka, Boris. « The Confidence Artist. » *nymag.com*. 27 mai 2008. En ligne. Consulté le 2 mai 2021. <https://nymag.com/arts/books/profiles/45571/>

Kral, Françoise. « Shaky Grounds and New Territorialities in *Brick Lane* by Monica Ali and *The Namesake* by Jhumpa Lahiri. » *Journal of Postcolonial Writing* 42.1 (2007) : 65-76.

Lahiri, Jhumpa. « On Writing, Translation and Crossing Between Cultures. » *Conversations with Tyler*, Mercatus Center. 11 janvier 2017. En ligne. Consulté le 31 mai 2019. <https://medium.com/conversations-with-tyler/jhumpa-lahiri-books-novels-in-other-words-6271de0ac8d9>

Lahiri-Roy, Reshmi. « Reconciling Identities: The Diasporic Bengali Woman in Jhumpa Lahiri's *The Namesake*. » *Transnational Literature* 7.2 (2015) : 1-10.

Monaco, Angelo. « Jhumpa Lahiri, the Interpreter of the New Indian Diaspora. » *Impossibilia* 9 (avril 2015) : 73-92.

Zadie Smith

Anjaria, Ulka. « *On Beauty* and Being Postcolonial: Aesthetics and Form in Zadie Smith. » *Zadie Smith: Critical Essays*. Éd. Tracey Loraine Walters. New York : Peter Lang, 2008. 31-55.

Anon. « *On Beauty* Reader's Guide. » *Penguin Random House.com*. N.d. En ligne. Consulté le 7 mars 2021. <https://www.penguinrandomhouse.com/books/294826/on-beauty-by-zadie-smith/9780143037743/readers-guide/>

Cavalié, Elsa. « On 'Personal Affection and the Appreciation of what is Beautiful': Rewriting and Rethinking Ethics in Zadie Smith's *On Beauty*. » *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th - to 21st - Century British Literature*. Éds. Jean-Michel Ganteau et Christine Reynier. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2013. 193-203.

Chittenden, Maurice. « Zadie Smith Didn't Tell the Real Race Story. » Février 2006. *berlinski.com*. 12 septembre 2016. En ligne. Consulté le 11 mars 2021. <https://www.berlinski.com/2016/09/12/zadie-didnt-tell-the-real-race-story/>

Dalleo, Raphael. « Colonization in Reverse: *White Teeth* as a Caribbean Novel. » *Zadie Smith: Critical Essays*. Éd. Tracey Loraine Walters. New York : Peter Lang, 2008. 91-104.

Ellam, Julie et Guy Woodward. « Zadie Smith. » *British Council*. 2013. En ligne. Consulté le 1er juin 2021. <https://literature.britishcouncil.org/writer/zadie-smith>

Fischer, Alice, Susan. « Gimme Shelter: Zadie Smith's *On Beauty*. » *Zadie Smith: Critical Essays*. Éd. Tracey Loraine Walters. New York : Peter Lang, 2008. 107-121.

—. « The Shelter of Each Other. » *Wellesley Centre for Women*. En ligne. Consulté le 9 août 2019. <https://www.wcwonline.org/WRB-Issues/283>

Franklin, Ruth. « Reader: Keep Up! The Identity Crisis of Zadie Smith. » *The New Republic.* 14 septembre 2012. En ligne. Consulté le 19 novembre 2019. <https://newrepublic.com/article/107209/reader-keep-up>

Głąb, Anna. « The Ethical Laboratory of Beauty in Zadie Smith's *On Beauty*. » *Tulsa Studies in Women's Literature* 35.2 (2014) : 491-512.

Guignery, Vanessa. « Zadie Smith's *NW* or the Art of Line-Crossing. » *E-rea* 11.2. (15 juillet 2014) : 1-18.

Jackson, Regine. « Imagining Boston: Haitians Immigrants and Place in Zadie Smith's *On Beauty*. » *Journal of American Study* 46.4 (2012) : 855-873.

James, David. « Wounded Realism. » *Contemporary Literature* 54.1 (printemps 2013) : 204-214.

Knauer, Kris. « The Root Canals of Zadie Smith: London's Intergenerational Adaptation. » *Zadie Smith: Critical Essays*. Éd. Tracey Loraine Walters. New York : Peter Lang, 2008. 171-186.

Lanone, Catherine. « Mediating Multi-cultural Muddle: E. M. Forster Meets Zadie Smith. » *Études Anglaises* 60.2 (2007) : 185-197.

Lewis, Natasha. « Zadie Smith's *NW* and Big Ideas. » *guernicamag.com*. 7 septembre 2012. En ligne. Consulté le 1 novembre 2016. <https://www.guernicamag.com/natasha-lewis-zadie-smiths-nw-and-big-ideas/>

Mellet, Laurent. « 'Nothing survives its telling' (*NW*): Redefining the Literary Event in the Latest Novels of Zadie Smith, Jonathan Coe, Ian McEwan, Tim Pears and Pat Barker. » *Études britanniques contemporaines* 45 (29 octobre 2013): 1-5. Consulté le 11 juin 2020.

Merritt, Stephanie. « She's young, black, British – and the first publishing sensation of the millennium. » *theguardian.* 16 janvier 2000. En ligne. Consulté le 1er juin 2021. <https://www.theguardian.com/books/2000/jan/16/fiction.zadiesmith>

Mirze, Esra Z. « Fundamental Differences in Zadie Smith's *White Teeth*. » *Zadie Smith: Critical Essays*. Éd. Tracey Loraine Walters. New York : Peter Lang, 2008. 187-200.

Moss, Stephen. « *White Teeth* by Zadie Smith. » *theguardian.com*. 26 janvier 2000. En ligne. Consulté le 1er juin 2021. <https://www.theguardian.com/books/2000/jan/26/fiction.zadiesmith>

Paproth, Matthew. « The Flipping Coin: The Modernist and Postmodernist Zadie Smith. » *Zadie Smith: Critical Essays*. Éd. Tracey Loraine Walters. New York : Peter Lang, 2008. 9-29.

Perez Zapara, Beatriz. « In Drag: Performativity and Authenticity in Zadie Smith's *NW*. » *International Studies, Interdisciplinary Political and Cultural Journal* 16.1 (2014) : 83-95.

Pirker, Eva Ulrike. « Approaching Space: Zadie Smith's North London Fiction. » *Journal of Postcolonial Writing* 52.1 (2016) : 64-76.

Rađenović, Milica. « Family Caught Between Left and Right in Zadie Smith's *On Beauty*. » *British and American Studies* 20 (2014) : 93-100.

Schaff, Barbara. « Trying to Escape, Longing to Belong: Roots, Genes and Performativity in Zadie Smith's *White Teeth* and Hari Kunzru's *The Impressionist*. » *Transcultural English Studies*: *Theories, Fictions, Realities.* Éds. Frank Schulze-Engler, Sissy Helff, Claudia Perner et Christine Vogt-William. Amsterdam : Rodopi, 2009. 281-292.

Slavin, Molly. « Nowhere and Northwest, Brent and Britain: Geographies of Elsewhere in Zadie Smith's *NW*. » *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 48.1 (avril 2015) : 97-119.

Smith, Zadie. « Zadie Smith Interview: On Bad Girls, Good Guys and the Complicated Midlife. » *Louisiana Channel*. *Youtube.* 2 octobre 2013. En ligne. Consulté le 7 août 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=SIh3swyGYX4>

Tynan, Maeve. « 'Only Connect': Intertextuality and Identity in Zadie Smith's *On Beauty*. » *Zadie Smith: Critical Essays*. Éd. Tracey Loraine Walters. New York : Peter Lang, 2008. 73-89.

Wang, Hui. « We Are Not Free to Choose: Class Determinism in Zadie Smith's *NW*. » *Arcadia* 51.2 (2016) : 385-404.

Walters, Tracey Lorraine. « Still Mammies and Hos: Stereotypical Images of Black Women in Zadie Smith's Novels. » *Zadie Smith: Critical Essays*. Éd. Tracey Loraine Walters. New York : Peter Lang, 2008. 123-139.

Wood, James. « Human, All Too Inhuman. » *The New Republic.* 24 juillet 2000. En ligne. Consulté le 29 novembre 2019. <https://newrepublic.com/article/61361/human-inhuman>

POSTCOLONIALISME, TRANSCULTURALISME, DIASPORA, HYBRIDITE, DECOLONIALITE

Abiola, Irele, éd. *The Cambridge Companion to the African Novel.* Cambridge : Cambridge University Press, 2009.

Abu-Er-Rub, Laila, Christiane Brosius, Sebastian Meurer, Diamantis Panagiotopoulos et Susan Richter. « Introduction: Engaging Transculturality. » *Engaging Transculturality: Concepts, Key Terms, Case Studies.* Éds. Laila Abu-Er-Rub,

Christiane Brosius, Sebastian Meurer, Diamantis Panagiotopoulos and Susan Richter. Londres : Routledge, 2019. xxiii-xliv.

Achebe, Chinua. *An Image of Africa.* 1977. Londres : Penguin Books, 1983.

—. *Hopes and Impediments*. New York : Anchor Book, 1989.

Ajari, Norman. « Être et Race. Réflexions polémiques sur la colonialité de l'être. » *Réseau d'Études Décoloniales n°1 : Transmissions des savoirs décoloniaux*, 2 septembre 2016. Consulté le 2 mai 2020.

Anon. « A "Terceira Diáspora": entrevista com Goli Guerreiro. » *buala.org.* 11 mai 2011. En ligne. Consulté le 27 mars 2021. <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-terceira-diaspora-entrevista-a-goli-guerreiro>

Appadurai, Arjun. « Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology. » *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Éd. Richard G. Fox. Santa Fe : School of American Research, 1991. 191-210.

—. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996.

Arndt, Susan. « Euro-African Trans-Spaces? Migration, Transcultural Narration and Literary Studies. » *Transcultural Modernities: Narrating Africa in Europe.* Éds. Elisabeth Bekers, Sissy Helff et Daniela Morella. Amsterdam : Rodopi, 2009. 103-120.

Arthur, John. « Multiculturalism. » *The Oxford Handbook of Practical Ethics.* Éd. Hugh LaFollette. Oxford : Oxford Handbooks Online, 2009. Consulté le 28 janvier 2020.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, éds. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literature.* 1989. Londres : Routledge, 2002.

—. *The Postcolonial Studies Reader.* Londres : Routledge, 1995.

—. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. Londres : Routledge, 2007.

Bammer, Angelika. « Editorial: The Question of "Home". » *New Formations* 17 (été 1992) : vii-xi.

Baumann, Gerd. *Contesting Culture: Discourses of Identity in Multi-Ethnic London.* Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

—. « Dominant and Demotic Discourses of Culture: Their Relevance to Multi-Ethnic Alliances. » *Debating Cultural Hybridity: Multi-cultural Identities and the Politics of Anti-Racism.* Éds. Pnina Werbner et Tariq Modood. Londres : Zed Books, 1997. 209-225.

Benessaieh, Afef. « Introduction : Amériques transculturelles ? » *Transcultural Americas, Amériques Transculturelles.* Éd. Afef Benessaieh. Ottawa : Ottawa University Press, 2010. 1-10.

—. « Multiculturalism, Interculturality, Transculturality. » *Transcultural Americas, Amériques Transculturelles.* Éd. Afef Benessaieh. Ottawa : Ottawa University Press, 2010. 11-38.

Berry, Ellen E. et Mikhail N. Epstein. *Transcultural Experiments, Russian and American Models of Creative Communication.* Londres : Macmillan, 1999.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture.* Londres : Routledge, 1994.

—. « The World and the Home. » *Social Text* 31-32 (1992) : 141-153.

—. « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. » *October* 26 (1er avril 1984) : 125-133.

Boehmer, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. 1995. Oxford : Oxford University Press, 2005.

Boyer, Henri. *Plurilinguisme : « contact » ou « conflit » de langues?* Paris : L'Harmattan, 1997.

Brah, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities.* 1996. Londres : Taylor & Francis e-Library, 2005.

Brisson, Thomas. « Les 'études subalternes' indiennes et le 'tournant saidien'. » *Décentrer l'Occident. Les intellectuels postcoloniaux chinois, indiens et arabes, et la critique de la modernité*. Éd. Thomas Brisson. Paris : La Découverte, 2018. 215-271.

Bucknor, Michael A. et Alison Donnell, éds. *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean literature*. New York : Routledge, 2011.

Burney, Shehla. « Orientalism: The Making of the Other. » *Counterpoints* 417 (2012) : 23-39.

Caeser, James. « Multiculturalism and American Liberal Democracy. » *Multiculturalism and American Democracy*. Éds. Arthur Melzer, Jerry Weinberger, et M. Richard Zinman. Lawrence, Kansas : University Press of Kansas, 1998. 139-156.

Calvet, Louis-Jean. *Linguistique et colonialisme, petit traité de glottophagie.* Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1974.

—. *La guerre des langues et les politiques linguistiques.* Paris : Hachette Littérature, 1999.

Caplan, Caroline. « Stéphane Dufoix, *La dispersion. Une histoire des usages du mot diaspora*. » *Revue européenne des migrations internationales* 28.3 (20 février 2013), consulté le 09 juin 2018.

Chambers, Iain. *Migrancy, Culture, Identity*. Londres : Routledge, 1994.

Charles, Elizabeth. « Decolonizing the Curriculum. » *Insights* 32 (2019) : 1-7.

Clifford, James. « Diasporas. » *Cultural Anthropology* 9.3 (1994) : 302-338.

—. « Travelling Cultures ». *Cultural Studies*. Éds. Lawrence Grossberg, Cary Nelson et Paula A. Treichler. New York : Routledge, 1992. 96-116.

Cohen, Robert. *Global Diasporas*. 2008. New York : Routledge, 2009.

Constable, Nicole. « At Home but not at Home: Filipina Narratives of Ambivalent Returns. » *Cultural Anthropology* 14.2 (1999) : 203-228.

Dagnino, Arianna. « Transcultural Writers and Transcultural Literature in the Age of Global Modernity. » *Transnational Literature* 4.2 (mai 2012) : 1-14.

—. « Global Mobility, Transcultural Literature, and Multiple Modes of Modernity. » *Transcultural Studies* l.2 (déc. 2013) : 130-160. Consulté le 28 avril 2016.

—. « Transcultural Literature and Contemporary World Literature(s). » *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013) : 1-11.

Davies, Carole Boyce. « Beyond Unicentricity: Transcultural Black Presences. » *Research in African Literatures* 30.2 (1999) : 96-109. Consulté le 23 novembre 2015.

Dhouib, Jawhar Ahmed. « Textual Transformations in Contemporary Black Writing in Britain. » *Advances in Language and Literary Studies* 5.2 (avril 2014) : 120-126.

Dufoix, Stéphane. *Les diasporas.* Paris : Presses Universitaires de France, 2003.

Epstein, Mikhail. « Transculture: A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism. » *American Journal of Economics and Sociology* 68.1 (janvier 2009) : 327-352.

Fistetti, Francesco. « Multiculturalisme, interculturalité, transculturalité (B. Barry, S. Benhabib etc.). » *Théories du multiculturalisme. Un parcours entre philosophie et sciences sociales.* Éd. Francesco Fistetti. Paris : La Découverte, 2009. 129-140.

Friedman, Jonathan. « Global Crisis, the Struggle for Cultural Identity and Intellectual Porkbarreling: Cosmopolitans versus Locals, Ethnics and Nationals in an Era of De-hegemonisation. » *Debating Cultural Hybridity: Multi-cultural Identities and the Politics of Anti-Racism.* Éds. Pnina Werbner et Tariq Modood. Londres : Zed Books, 1997. 70-89.

Georgiou, Myria. *Diaspora, Identity and the Media: Diasporic Transnationalism and Mediated Spatialities*. Cresskill, NJ : Hampton Press, 2006.

Ghermann, Susan. « Black Masculinity, Migration and Psychological Crises. » *Transcultural Modernities: Narrating Africa in Europe*. Éds. Elisabeth Bekers, Sissy Helff et Daniela Morella. Amsterdam : Rodopi, 2009. 141-155.

Gikandi, Simon. « Afterword: Outside the Black Atlantic. » *Research in African Literatures* 45.3 (2014) : 241- 244. Consulté le 31 mai 2019.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness.* Londres : Verso, 1993.

—. *Between Camps: Nation, Cultures and the Allure of Race*. Londres : Allen Lane, 2000.

—. « A New Cosmopolitanism. » *Interventions* 7.3 (2005) : 287-292.

Gin, Pascal. « Vers une pensée faible de la transculturation. » *Transcultural Americas, Amériques Transculturelles.* Éd. Afef Benessaieh. Ottawa : Ottawa University Press, 2010. 91-119.

Guerreiro, Goli. *Terceira diáspora - Culturas negras no mundo atlântico*. Salvador : Corrupio, 2010.

Gunning, Dave. *Postcolonial Literature*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2013.

Hall, Stuart. « Cultural Identity and Diaspora. » *Identity: Community, Culture, Difference.* Éd. J. Rutherford. Londres : Lawrence and Wishart, 1990. 222-237.

Helff, Sissy. « The Transcultural Novel. » *Transcultural English Studies*. Éds. Frank Schulze-Engler et Sissy Helff. New York : Rodopi, 2009. 75-89.

—. *Unreliable Truths. Transcultural Homeworlds in Indian Women's Fiction of the Diaspora*. New York : Rodopi, 2013.

Hirsch, Afua. *Brit(ish): on Race, Identity and Belonging.* Londres : Jonathan Cape, 2018.

hooks, bell. *Ain't I A Woman*. Londres : Pluto Press, 1981.

—. *Yearning. Race, gender and cultural politics*. 1990. New York : Routledge, 2015.

—. *Black Looks. Race and Representation*. Boston : South End Press, 1992.

Imbert, Patrick. « Transculturalité et Amériques. » *Transcultural Americas, Amériques Transculturelles*. Éd. Afef Bennesaieh. Ottawa : Ottawa University Press, 2010. 39-69.

Jameson, Fredric. « Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism. » *Social Text* 15 (automne 1986) : 65-88.

Kraidy, Marwan. *Hybridity or the Cultural Logic of Globalization.* Philadelphia : Temple University Press, 2005.

Kymlicka, Will. *Multicultural Odysseys. Navigating the New International Politics of Diversity.* Oxford : Oxford University Press, 2007.

Lane, Richard J. *The Postcolonial Novel*. Cambridge : Cambridge Polity, 2006.

Legrás, Horacio. « The Rule of Impurity: Decolonial Theory and the Question of Literature. » *Decolonial Approaches to Latin American Literatures and Cultures*. Éds. Juan G. Ramos et Tara Daly. New York : Palgrave Macmillan, 2016. 19-36.

Levrau, François et Patrick Loobuyck. « Introduction: Mapping the Multiculturalism – Interculturalism Debate. » *Comparative Migration Studies* 6.13 (2008) : 1-13.

Mayer, Ruth. « The Dangers of Diaspora. » *Transcultural English Studies*. Éds. Frank Schulze-Engler et Sissy Helff. Amsterdam : Rodopi, 2009. 91-101.

Mbembe, Achille et Bregjte Van der Haak. « The Internet is Afropolitan. » *chimurengachronic.co.za*. 17 mars 2015. En ligne. Consulté le 26 janvier 2021. <https://chimurengachronic.co.za/the-internet-is-afropolitan/>

McLeod, John. *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*. Londres : Routledge, 2007.

—. « Sounding Silence: Transculturation and its Trehsholds. » *Transnational Literature* 4.1 (novembre 2011) : 1-13.

—. « Writing the Trespasser: Race and Reception in Caryl Phillips's *Northern Lights.* » Séminaire VALE « Transculturalismes » (VALE 4085). 15 avril 2021. Non publié.

Melucci, Alberto. « Identity and Difference in a Globalized World. » *Debating Cultural Hybridity: Multi-cultural Identities and the Politics of Anti-Racism.* Éds. Pnina Werbner et Tariq Modood. Londres : Zed Books, 1997. 58-69.

Metha, Brinda. *Notions of Identity, Diaspora, and Gender in Caribbean Women's Writing*. New York : Palgrave Macmillan, 2009.

Meudec, Marie. « Pour une anthropologie décoloniale au service de la justice sociale. » *Revue d'Études Décoloniales*, 1 octobre 2017. 1-6. Consulté le 10 avril 2020. <http://reseaudecolonial.org/2017/10/01/pour-une-anthropologie-decoloniale-au-service-de-la-justice-sociale/>

Michaels, Alex. « Cultural Hybridity and Transculturality. » *Engaging Transculturality: Concepts, Key Terms, Case Studies.* Éds. Laila Abu-Er-Rub, Christiane Brosius, Sebastian Meurer, Diamantis Panagiotopoulos and Susan Richter. Londres : Routledge, 2019. 3-14.

Mignolo, Walter. « Cosmopolitanism and the De-colonial Option. » *Stud Philos Educ* 29 (2010) : 111-127.

Mignolo, Walter D. et Catherine E. Walsh, éds. *On Decoloniality*. Londres : Duke University Press, 2018.

Mishra, Vijay. « Multiculturalism. » *The Year's Work in Critical and Cultural Theory* 8.1 (2001) : 227-246.

—. « Postcolonialism 2010-2014. » *Journal of Commonwealth Literature* 50.3 (2015) : 369-390.

Morley, David. *Home Territories: Media, Mobility and Identity*. 2000. Londres : New York, 2003.

Mudimbe-Boyi, Elisabeth, éd. *Beyond Dichotomies: Histories, Identities, Cultures and the Challenge of Globalization*. New York : State University of New York Press, 2002.

Newns, Luncida. *Domestic Intersections in Contemporary Migration Fiction: Homing the Metropole.* New York : Routledge, 2020.

Wa Thiong'o, Ngũgĩ. *Decolonising the Mind — The Politics of Language in African Literature*. Londres : Heinemann, 1986.

Nyman, Jopi. *Home, Identity, and Mobility in Contemporary Diasporic Fiction*. New York : Rodopi, 2009.

Onunkwo, Chibuzo, and Andrew Chig. « Double Consciousness in Andrea Levy's *Never Far from Nowhere* and Isidore Okpewho's *Call me by my Rightful Name*. » *Forum for World Literature Studies* 10.4 (2018) : 705-723.

Ortiz, Fernando. *Cuban Counterpoint, Tobacco & Sugar.* 1940. Durham and Londres : Duke University Press, 1995.

—. *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre.* 1940. Trad. Jacques-François Bonaldi. Montréal : Mémoire d'encrier, 2011.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. 1992. Londres : Routledge, 2008.

Quijano, Aníbal. « Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America. » *International Sociology* 15.2 (juin 2000) : 215-232.

Ralph, David et Lynn A. Staeheli. « Home and Migration: Mobilities, Belongings and Identities. » *Geography Compass* 5.7 (2011) : 517-530.

Ribeiro, Djamila. *La Place de la parole noire*. 2017. Trad. Paula Anacaona. Paris : Anacaona, 2020.

Richter, Virginia. « Authenticity: Why We Still Need It Although It Doesn't Exist. » *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities*. Éds. Frank Schulze-Engler, Sissy Helff, Claudia Perner et Christine Vogt-William. Amsterdam : Rodopi, 2009. 59-74.

Robertson, Roland. « Mapping the Global Condition: Globalization as the Central Concept. » *Theory, Culture & Society* 7.2-3 (1990) : 15-30.

Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands*. Londres : Granta Books, 1991.

Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York : Vintage Books, 1993.

—. *Orientalism*. 1978. Londres : Penguin Books, 2003.

Sar, Felwine et Bénédicte Savoy. *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle.* Édité par la Présidence de la République, novembre 2018. <https://www.vie-publique.fr/rapport/38563-la-restitution-du-patrimoine-culturel-africain>

Schaff, Barbara. « Trying to Escape, Longing to Belong. » *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities*. Éds. Frank Schulze-Engler, Sissy Helff, Claudia Perner et Christine Vogt-William. Amsterdam : Rodopi. 281-292.

Schulze-Engler, Frank. « Introduction. » *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities*. Éds. Frank Schulze-Engler, Sissy Helff, Claudia Perner et Christine Vogt-William. Amsterdam : Rodopi, 2009. ix-xvi.

—. « Transcultural Modernities and Anglophone African Literature. » *Transcultural Modernities: Narrating Africa in Europe.* Éds. Élisabeth Bekers, Sissy Helff et Daniela Morella. Amsterdam & New York : Rodopi, 2009. 87-101.

Sierra, Marta. « Tercer Espacio: Las geografías paradójicas del feminismo y la colonialidad. » *Legados, Genealogías, Memorias postcoloniales en América Latina: Escrituras fronterizas desde el Sur.* Karina Bidaseca, Alejandro de Oto, Juan Obarrio et Marta Sierra (éds). Buenos Aires : Ediciones Godot, 2013.

Sommer, Roy. « 'Black' British Literary Studies and the Emergence of a New Canon'. » *Orbis Litterarum* 66.3 (2011) : 238-248.

Spivak, Gayatri Chakravorty. « Can the Subaltern Speak? » 1988. *Colonial Discourses and Post-Colonial Theory: A Reader.* Éds. Patrick Williams et Laura Chrisman. New York : Columbia UP, 1994. 66-111.

Taylor, Diana. « Transculturating Transculturation. » *Performing Arts Journal* 13.2 (mai 1991) : 90-104.

Tomas, David. *Transcultural Space and Transcultural Beings*. Londres : Routledge, 1996.

Tylor, Edward B. *Primitive Culture: Research into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom.* Londres : John Murray Albermale Street, 1871.

Vertovec, Steven. *Transnationalism*. Londres : Routledge, 2009.

Vilar, Fernanda. *Pós-memorias periféricas, poesia slam cidadania europeia pos-colonial.* Porto : Edições Afrontamento, à paraître.

Young, Robert C.. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. 1995. New York : Taylor & Francis e-Library, 2005.

Welsch, Wolfgang. « Transculturality, the Puzzling Forms of Culture Today. » *Spaces of Culture: City, Nation, World*. Éds. Mike Featherstone et Scott Lash. Londres : Sage, 1999. 194-213.

—. « On the Acquisition and Possession of Commonalities. » *Transcultural English Studies.* Éds. Frank Schulze-Engler et Sissy Helff. Amsterdam & New York : Rodopi, 2009. 3-36.

Welz, Gisela. « Multiple Modernities, The Transnationalization of Cultures. » *Transcultural English Studies*. Éds. Frank Schulze-Engler et Sissy Helff. Amsterdam & New York : Rodopi, 2009. 37-57.

Wicker, Hans-Rudolf. « From Complex Culture to Cultural Complexity. » *Debating Cultural Hybridity: Multi-cultural Identities and the Politics of Anti-Racism.* Éd. Pnina Werbner et Tariq Modood. Londres : Zed Books, 1997. 29-45.

Zacharias, Robert. « Space and the Postcolonial Novel. » *The Cambridge Companion to the Postcolonial Novel.* Éd. Ato Quayson. Cambridge Companions Online : Cambridge University Press, 2015. 208-229.

Zygmunt, Bauman. « The Making and Unmaking of Strangers. » *Debating Cultural Hybridity: Multi-cultural Identities and the Politics of Anti-Racism.* Dir. Pnina Werbner Pnina et Tariq Modood. Londres : Zed Books, 1997. 46-57.

ALTÉRITÉ

Banks, Ingrid. *Hair Matters. Beauty, Power and Black Women's consciousness.* New York : New York University Press, 2000.

Chetty, Darren. « 'You can't say that! Stories have to be about white people! » *The Good Immigrant.* Éd. Nikesh Shukla. Londres : Unbound, 2016. 96-107.

Courtine-Denamy, Sylvie. « ALTÉRITÉ, philosophie. » *Encyclopædia Universalis*. N.d. En ligne. Consulté le 6 avril 2020. < https://www.universalis.fr/encyclopedie/alterite-philosophie/>

Delphy, Christine. *Classer, dominer : qui sont les « autres » ?* Paris : La Fabrique, 2008.

Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folk.* 1903. Oxford : Oxford University Press, 2007.

Ganteau, Jean-Michel et Christine Reynier, éds. *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th - to 21st - Century British Literature*. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2013.

Glissant, Édouard. *Le Discours antillais.* Paris : Gallimard, 1981.

—. *Poétique de la Relation, Poétique III*. Paris : Gallimard, 1990.

Gregório Fins, Adelaide. « Créolité et voix de résistance chez Édouard Glissant. » *Carnets*, Deuxième série – 13. 31 mai 2018. En ligne. Consulté le 15 avril 2020. <https://journals.openedition.org/carnets/2563>

Jodelet, Denise. « Formes et figures de l'altérité. » *L'Autre, regards psychosociaux*. Éds. Sanchez-Mazas Margarita et Laurent Licata. Grenoble : Les Presses de l'Université de Grenoble, 2005. 23-47.

Kilomba, Grada. *Mémoires de la plantation : épisodes de racisme ordinaire*. 2008. Trad. Paula Anacaona. Paris : Anacaona, 2021.

McGarty, Craig, Vincent Yzerbyt et Russel Spears. « Social, Cultural and Cognitive Factors in Stereotype Formation. » *Stereotypes as Explanations: The Formation of Meaningful Beliefs about Social Groups*. Éds. Craig McGarty, Vincent Yzerbyt et Russel Spears. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 1-15.

Ponzio, Augusto. « Altérité et écriture d'après Bakhtine. » *Littérature* : *Logiques de la Représentation* 57. Paris : Armand Colin, 1985. 119-127.

Rajad, Masso Ashraf. « What is Othering? Postcolonial Theory, Postcolonialism. » *Postcolonialism. YouTube.* 15 novembre 2019. En ligne. Consulté le 16 avril 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=6Er_fAMYs7Y>

Regard, Frédéric. « On Tears Shed at Bronwlow Hill in the Summer of 1866: Alterity, Politics and Style in Josephine Butler's Writings. » *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th - to 21st - Century British Literature*. Éds. Jean-Michel Ganteau et Christine Reynier. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2013. 19-34.

Rosemberg, Muriel. « La géopoétique d'Édouard Glissant, une contribution à penser le monde comme Monde. » *L'Espace géographique* 45.4 (2016) : 321-334.

Tarlo, Emma. *Entanglement: the Secret Lives of Hair*. Londres : Oneworld Publications, 2016.

Thompson, Cheryl. « Black Women, Beauty, and Hair as a Matter of *Being*. » *Women's Studies* 38.8 (2009) : 831-856.

Trouillot, Michel-Rolph. « North Atlantic Universals: Analytical Fictions, 1492-1954. » *The South Atlantic Quaterly* 101.4 (automne 2002) : 839-858.

Varaidzo. « A Guide to Being Black. » *The Good Immigrant*. Éd. Nikesh Shukla. Londres : Unbound, 2016.

Wilkins Catanese, Brandi. *The Problem of Colour[Blind]. Racial Transgression and the Politics of Black Performance.* Ann Arbor : University of Michigan Press, 2011.

GÉOGRAPHIE, SOCIOLOGIE

Abbas, Ackbar. « Building on Disappearance: Architecture and Colonial Space. » *Public Culture* 6.3 (printemps 1994) : 441-459.

—. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997.

Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. 2004. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2014.

Bauman, Zygmunt. *Globalization: The Human Consequences*. New York : Columbia Press University, 1998.

Cresswell, Tim. *Place: a Short Introduction.* Malden, MA : Blackwell Publishing, 2004.

Durrheim Kevin, Mukader Okuyan, Michelle Sinayobye Twali *et al*. « How Racism Discourse Can Mobilize Right-Wing Populism: The Construction of Identity and Alliance in Reactions to UKIP's Brexit "Breaking Point" Campaign. » *Journal of Community of Applied Social Psychology* 28.6 (novembre – décembre 2018) : 385-405.

Farrés Delgado, Yasser et Alberto Matarán Ruiz. « Colonialidad Territorial: Para analizar a Foucault en el Marco de la desterritorialización de la Metrópoli. Notas desde la Habana. » *Tabula Rasa* 16 (2012) : 139-159.

—. « Colonialidad territorial y evolución urbana en La Habana. » *Apuntes* 28.1 (2015) : 8-23.

Fraiman, Susan. *Extreme Domesticity: A View from the Margins*. New York: Columbia University Press, 2017.

Hill Collins, Patricia. « Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought. » *Social Problems* 33.6 (octobre-décembre 1986) : 14-32.

Kabeer, Naila. *The Power to Choose: Bangladeshi Women and Labor Market Decisions in London and Dhaka*. Londres : Verso, 2000.

Kean, Danuta. « Introduction: Why Writing the Future? » *Writing the Future: Black and Asian Writers and Publishers in the UK Market Place*. Éds. Danuta Kean et Mel Larsen. Londres : Spread the Word, 2015. 2-3.

Lefebvre, Henri. *La Production de l'espace*. Paris : Éditions Anthropos, 1974.

Massey, Doreen. *Space, Place and Gender*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1994.

Mombaça, Jota. « Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala. » *buala.org.* 19 juillet 2017. En ligne. Consulté le 4 juin 2021. <https://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>

Rose, Gillian. *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge.* Cambridge : Polity Press, 1993.

Savage, Mike, Gaynor Bagnall et Brian Longhurst, éds. *Globalization and Belonging.* London : Sage Publications, 2005.

Taylor, Sunaura. « Vegans, Freaks and Animals: Toward a New Table Fellowship. » *American Quarterly* 65.3 (septembre 2013) : 757-764.

Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. 1977. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2001.

—. *Topophilia : A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. 1974. New York : Columbia University Press, 1990.

Yuval-Davis, Nira. *Gender and Nation*. 1997. Londres : SAGE, 2008.

Wrenn, Corey Ley. « Trump Veganism, a Political Survey of American Vegans in the Era of Identity Politics. » *Societies* 7.32 (2017) : 1-13.

PHILOSOPHIE, THEORIE CRITIQUE ET THEORIE DE LA LITTERATURE

Attridge, Derek. *The Singularity of Literature*. Londres : Routledge, 2004.

Audet, René. *Des textes à l'œuvre : la lecture du recueil de nouvelles*. Québec : Nota bene, 2000.

Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction, A Political History of the Novel.* 1987. Oxford : Oxford University Press, 1989.

Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. 1957. Paris : PUF, 1978.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.

Baron, Christine. « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures. » *Fabula-LhT* 8 (2011). En ligne. Consulté le 18 juin 2020. <https://www.fabula.org/lht/8/baron.html>

Briganti, Chiara et Kathy Mezei. *Domestic Modernism, The Interwar Novel and E.H. Young*. New York : Routledge, 2006.

Bucknor, Michael et Alison Donnel, éds. *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*. New York : Routledge, 2011.

Butler, Judith. *Gender Trouble*. *Feminism and the Subversion of Identity.* 1990. New York : Routledge, 2007.

Calabrese-Steimberg, Laura. « Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique du Bakhtine linguiste. » *Slavica bruxellensia* 6 (2010). Consulté le 11 août 2020.

Casey, Edward S. *Getting Back into Place: Towards a Renewed Understanding of the Place World*. Bloomington : Indiana University Press, 1993.

Carmignani, Paul, éd. *Aspects de la nouvelle (III).* Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 1995.

Compagnon, Antoine. « La Notion de Genre. » *Frontières des genres : Migrations, transferts, transgressions.* Éds. Merete Sistrup Jensen et Marie-Odile Thirouin. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2005. 15-34.

De Beauvoir, Simone. *Le Deuxième Sexe*. 1949. Paris : Gallimard, 1976.

De Certeau, Michel. *L'Invention du Quotidien : 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.

Decousu, Cécile. « La marge : centre de l'empiètement, espace de la *Fiktion.* » *Les Chantiers de la création* 7. 2014. En ligne. Consulté le 10 avril 2020. < https://journals.openedition.org/lcc/671>

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 1, L'Anti-Œdipe*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1972.

—. *Kafka, Pour une littérature mineure*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1975.

—. *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.

Deleuze, Gilles et Claire Parnet. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1996.

Dufays, Jean-Louis. *Stéréotype et lecture*. Liège : Pierre Mardaga, 1994.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison.* 1975. Paris : Gallimard, 1993.

—. « Des espaces autres. » *Empan* 54.2 (2004) : 12-19.

Fraiman, Susan. « The Domestic Novel. » *The Oxford History of the Novel in English: Volume 3: The Nineteenth-Century Novel 1820-1880.* Éds. John Kucich et Jenny Bourne Taylor. Oxford : Oxford University Press, 2011. 1-18.

Freud, Sigmund. *The Uncanny*. 1910. Trad. David McLintock. Londres : Penguin Books, 2003.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

Grall, Catherine et Marielle Macé. « Avant-propos. » *Devant la fiction, dans le monde*. Éds. Catherine Grall et Marielle Macé. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010. 7-12.

Heller, Agnes. *Everyday Life*. 1970. Trad. G.L. Campbell. Londres : Routledge, 1984.

Hobbes, Thomas, *The English Works of Thomas Hobbes*, ed. William Molesworth, London: John Bohn, 1840.

JanMohamed, Abdul et David Lloyd. « Introduction: Toward a Theory of Minority Discourse. » *Cultural Critique* 6 (printemps 1987) : 5-12.

Kargiotis, Dimitrios. « Quid minor in literis ? Entre théorie et histoire. » *Littérature* 146.2 (2007) : 104-122.

Kristeva, Julia. *Pouvoir de l'horreur, essais sur l'abjection.* Paris : Éditions du Seuil, 1980.

Laurent, Jacques. *Roman du Roman*. Paris : Gallimard, 1977.

Levinas, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence.* La Haye : M. Nijhoff, 1974.

—. *Humanisme de l'autre homme*. Paris : Livre de Poche, 1987.

Loxley, James. *Performativity*. Londres : Taylor and Francis e-Library, 2006.

Lukács, Georg. *La Théorie du roman*. 1920. Paris : Édition Denoël, 1968.

Mendelsohn, Sophie. « La "déterritorialisation". Un abord singulier du problème de la représentation en psychanalyse. » *Cliniques méditerranéennes* 74.2 (2006) : 43-60.

Murdoch, Iris. « The Beautiful and the Sublime Revisited. » *The Yale Review* (1959): 241-271.

Pavel, Thomas. *Univers de la fiction*. 1986. Paris : Éditions du Seuil, 2017.

Raimond, Michel. *Le Roman*. 1987. Paris : Armand Colin, 2011.

Regnauld, Hervé. « Les concepts de Félix Guattari et Gilles Deleuze et l'espace des géographes. » *Chimères* 76.1 (2012) : 195-204.

Rena-Dozier, Emily. « Re-engendering the Domestic Novel in 'David Copperfield'. » *Studies in English Literature, 1500-1900* 50.4 (automne 2010) : 811-829.

Rey, Pierre-Louis. *Le Roman*. 1992. Paris : Hachette, 1997.

Ricœur, Paul. *Temps et récit. Tome 3, Le temps raconté*. Paris : Seuil, 1991.

—. *Anthropologie philosophique. Écrits et conférences 3.* Paris : Seuil, 2001.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction*. 1983. Londres : Routledge, 2004.

Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard, 1977.

Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* 1985. Paris : Folios Essais, 2007.

— . *L'Être et le Néant*. 1943. Paris : Gallimard, 1976.

Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris : Éditions du Seuil, 1999.

—. « Quelles vérités pour quelles fictions ? » *L'homme* 175-176 (2005) : 19-36.

—. « Le récit entre fait et fiction : perspectives cognitives. » *Devant la fiction, dans le monde*. Éds. Catherine Grall et Marielle Macé. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010. 15-32.

Short, Kathy G. « Ethics and Cultural Authenticity in International Children's Literature. » *International Board on Books for Young People*. 1er août 2006. En ligne. 19 novembre 2020. < https://www.ibby.org/index.php?id=675>

Tadié, Alexis. « La fiction est-elle une catégorie de la connaissance ? » *Devant la fiction, dans le monde*. Éds. Catherine Grall et Marielle Macé. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010. 33-47.

Tally Jr, Robert T. *Spatiality*. Londres : Routledge, 2013.

Todorov, Tzvetan. *La Littérature en péril*. Paris : Flammarion, 2007.

Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. Berkeley: University of California Press, 1957.

LITTERATURE CONTEMPORAINE

Courtois, Cédric. « Itinéraire d'un genre. Variations autour du Bildungsroman dans la littérature nigériane contemporaine. » Thèse de doctorat soutenue à l'École Normale Supérieure de Lyon, sous la direction de Vanessa Guignery, 2019.

Bieger, Laura. « No Place Like Home; or Dwelling in Narrative. » *New Literary History* 46.1 (2015) : 17-39.

D'Ambrosio, Mariano. « Fragmentary Writing and Polyphonic Narratives in Twenty-First-Century Fiction. » *The Poetics of Fragmentation in Contemporary British and American Fiction*. Éds. Vanessa Guignery et Wojciech Drąg. Delaware : Vernon Press, 2019. 19-32.

Ganteau, Jean-Michel. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*. New York : Routledge, 2015.

George, Rosemary Marangoly. *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction*. 1996. Berkeley : University of California Press, 1999.

Guignery, Vanessa. « Ben Okri: A Man of Many Arts. » *Callaloo* 38.5 (automne 2015) : 997-1003.

Kral, Françoise, Sam Coombes et Corinne Bigot. « Diasporic Trajectories: Charting New Critical Perspectives. » *Journal of Postcolonial Writing* 55.6 (27 décembre 2019) : 732-742.

Okri, Ben. « A Mental Tyranny is Keeping Black Writers from Greatness. » *theguardian.com*. 24 décembre 2014. En ligne. Consulté le 7 mars 2021. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/27/mental-tyranny-black-writers>

Selasi, Taiye. « Taiye Selasi on Discovering her Pride in her African Roots. » *theguardian.com*. 22 mars 2013. En ligne. Consulté le 28 avril 2016. <https://www.theguardian.com/books/2013/mar/22/taiye-selasi-afropolitan-memoir>

—. « Stop Pigeonholing African Writers. » *theguardian.com.* 4 juillet 2015. En ligne. Consulté le 18 avril 2016. <https://www.theguardian.com/books/2015/jul/04/taiye-selasi-stop-pigeonholing-african-writers>

—. « Don't ask where I'm from, ask where I'm a local ». *Ted.com*. Octobre 2014. En ligne. Consulté le 18 septembre 2020. <https://www.ted.com/talks/taiye_selasi_don_t_ask_where_i_m_from_ask_where_i_m_a_local?language=en>

—. « I'm a Multi-Local Afropolitan. » *Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art*. 2014. En ligne. Consulté le 29 avril 2016. <https://channel.louisiana.dk/video/taiye-selasi-im-multi-local-afropolitan>

Su, John. *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005.

Tadié, Alexis. « Introduction. » *Études anglaises* 62.3 (2009), « Écrire l'Inde : romanciers et poètes contemporains » : 258-265.

Winters, Lisa Ze. « Fiction and Slavery's Archive: Memory, Agency, and Finding Home. » *Reviews in American History* 46.2 (juin 2018) : 338-344.

Yéku, James. « Thighs Fell Apart: Online Fan Fiction and African Writing in a Digital Age. » *Journal of African Cultural Studies* 29.3 (2017) : 261-275.

RESSOURCES EN LIGNE (DIVERS)

« 4th Write Prize 2021. » *4thestate.co.uk*. N.d. En ligne. Consulté le 15 avril 2020. <https://www.4thestate.co.uk/4thwriteprize_launch/>

« About MacArthur Fellows Program. » *macfound.org*. N. d. En ligne. Consulté le 2 juin 2021. <https://www.macfound.org/programs/fellows/>

« FBI Art Crime Team Announces the Repatriation of Over 450 Cultural and Historical Artifacts to the Republic of Haiti. » *fbi.org*. 14 février 2020. En ligne. Consulté le 14 juin 2021. <https://www.fbi.gov/news/pressrel/press-releases/fbi-art-crime-team-announces-the-repatriation-of-over-450-cultural-and-historical-artifacts-to-the-republic-of-haiti>

« Inaugural Poems in History. » *poets.org*. N.d. En ligne. Consulté le 8 juin 2021. <https://poets.org/inaugural-poems-history>

Alter, Alexandra. « Amanda Gorman Captures the Moment, in Verse. » *nytimes.* 19 janvier 2021. En ligne. Consulté le 8 juin 2021. <https://www.nytimes.com/2021/01/19/books/amanda-gorman-inauguration-hill-we-climb.html>

Bean, Travis. « *Ginny & Georgia* is Seconds Away From Becoming The First Show on Netflix to Reach This Incredible Milestone. » *Forbes.com*. 24 mars 2021. En ligne. Consulté le 2 juin 2021. <https://www.forbes.com/sites/travisbean/2021/03/24/ginny--georgia-is-seconds-away-from-breaking-this-top-10-record-on-netflix/?sh=191d3a302190>

Blanchard, Pascal. « "Exhibit B" : "Ce spectacle n'est pas raciste, c'est l'inverse. » *nouvelobs.com*. 28 novembre 2014. En ligne. Consulté le 28 mars 2021. <https://www.nouvelobs.com/culture/20141128.OBS6468/exhibit-b-ce-spectacle-n-est-pas-raciste-c-est-l-inverse.html>

Bouchez, Emmanuelle. « "Exhibit B" : histoire d'une exposition anticoloniale… taxée de racisme. » *telerama.fr*. 26 novembre 2014. En ligne. Consulté le 28 mars 2021. <https://www.telerama.fr/scenes/exhibit-b-histoire-d-une-exposition-anticoloniale-taxee-de-racisme,119806.php>

Collectif Cases Rebelles. « Les corps épuisés du spectacle colonial. » *cases-rebelles.org*. Septembre 2018. Consulté le 14 juin 2021. <https://www.cases-rebelles.org/les-corps-epuises-du-spectacle-colonial/>

Diao, Claire. « Exhibit B : bien plus qu'une polémique. » *africultures.com*. 25 novembre 2014. En ligne. Consulté le 28 mars 2021. <http://africultures.com/exhibit-b-bien-plus-quune-polemique-12563/>

DuVernay, Ava, dir. *13th*. *Netflix*. 2016. Documentaire.

Duyck, Alexandre. « Plus qu'un lecteur du texte, presque un coauteur : les traducteurs, ces plumes de l'ombre. » *lemonde.fr* 17 mai 2021. En ligne. Consulté le 9 juin 2021. <https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/05/17/plus-qu-un-lecteur-du-texte-presque-un-coauteur-les-traducteurs-ces-plumes-de-l-ombre_6080389_3246.html>

Eckelmeyer, Judith, éd. « Mozart's Requiem. » *Mozart's Roses*. N.d. En ligne. Consulté le 23 avril 2021. <https://www.mozartsroses.com/mozart-requiem.html>

Gay, Amandine. « "Exhibit B" : Oui, un spectacle qui se veut antiraciste peut être raciste. » *slate.fr*. 29 novembre 2014. En ligne. Consulté le 28 mars 2021. <http://www.slate.fr/story/95219/exhibit-b-raciste>

Gayot, Joëlle. « Jamais mieux traduit que par les siens ? » *Télérama*. 12 mai 2021. En ligne. Consulté le 9 juin 2021. <https://www.telerama.fr/livre/affaire-amanda-gorman.-nest-on-jamais-mieux-traduit-que-par-les-siens-6874056.php>

Gorman, Amanda. « The Hill We Climb. » *theguardian.com*. 20 janvier 2021. En ligne. Consulté le 8 juin 2021. <https://www.theguardian.com/us-news/2021/jan/20/amanda-gorman-poem-biden-inauguration-transcript>

Jourdan, Camille. « Exhibit B, la performance sur l'esclavage qui fait polémique. » *lesinrocks.com*. 28 novembre 2014. En ligne. Consulté le 28 mars 2021. <https://www.lesinrocks.com/actu/manif-interrompt-exhibit-b-performance-lesclavage-100450-28-11-2014/>

Kean, Danuta. « Tory MP's Complaint That Prize for Writers of Colour Was Unfair to Whites Dismissed. » *theguardian.com*. 28 avril 2017. En ligne. Consulté le 10 juin 2021. <https://www.theguardian.com/books/2017/apr/28/tory-mps-complaint-that-prize-for-writers-of-colour-was-unfair-to-whites-dismissed>

Koutchoumoff Arman, Lisbeth. « Qui peut traduire la poétesse Amanda Gorman ? Les enjeux d'une polémique. » *courrierinternational.com.* 23 mars 2021. En ligne. Consulté le 9 juin 2021. <https://www.courrierinternational.com/article/decryptage-qui-pour-traduire-la-poetesse-amanda-gorman-les-enjeux-dune-polemique>

Lecaplain, Guillaume. « Et soudain, la voix "féroce et libre" de la poète Amanda Gorman lors de l'investiture de Biden. » *libération.fr*. 21 janvier 2021. En ligne. Consulté le 8 juin 2021. <https://www.liberation.fr/livres/2021/01/21/et-soudain-la-voix-feroce-et-libre-de-la-poete-amanda-gorman-lors-de-l-investiture-de-biden_1818129/>

Obama, Barack. « On a day for the history books. » *Twitter*. 20 janvier 2021. En ligne. Consulté le 8 juin 2021. <https://twitter.com/barackobama/status/1351995663475728386?lang=en>

Stroobants, Jean-Pierre. « Aux Pays-Bas, le choix d'une autrice blanche pour traduire la poète noire Amanda Gorman suscite la controverse. » *lemonde.fr*. 3 mars 2021. En ligne. Consulté le 9 juin 2021. <https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/03/03/polemique-autour-de-la-traduction-de-la-poete-amanda-gorman-aux-pays-bas_6071851_3246.html>

Thomas-Corr, Johanna. « How Women Conquered the World of Fiction. » *theguardian.com*. 16 mai 2021. En ligne. Consulté le 4 juin 2021. <https://www.theguardian.com/books/2021/may/16/how-women-conquered-the-world-of-fiction>

Index

A

Achebe, Chinua · 36, 302, 309; *Things Fall Apart* · 36, 167, 302, 370
Adichie, Chimamanda Ngozi · 10, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 36, 47, 60, 87, 88, 90, 105, 108, 132, 157, 162, 164, 168, 173, 175, 185, 186, 188, 204, 213, 214, 226, 227, 228, 229, 230, 262, 263, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 278, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 323, 324, 332, 334, 352, 353, 360, 361, 363, 364, 365, 369, 370, 371, 376, 377, 378, 384, 385, 387, 388, 389, 390, 399; *Americanah* · 10, 25, 28, 31, 34, 47, 60, 62, 85, 86, 87, 88, 90, 105, 108, 126, 129, 133, 134, 136, 137, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 166, 168, 171, 172, 173, 180, 185, 186, 187, 212, 214, 226, 227, 262, 264, 265, 266, 268, 270, 272, 274, 277, 284, 286, 288, 303, 305, 306, 324, 332, 353, 357, 359, 360, 361, 363, 364, 366, 370, 371, 377, 378, 383; *Half of a Yellow Sun* · 25, 28, 226, 229, 306, 352, 376, 378, 384; *Purple Hibiscus* · 25, 28, 36, 226, 376, 387; *The Thing Around Your Neck* · 25, 36, 213, 226, 227, 263, 264, 289, 307
Ali, Monica · 10, 26, 27, 29, 56, 65, 66, 90, 106, 109, 160, 161, 184, 186, 188, 190, 226, 227, 248, 250, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 309, 310, 311, 324, 355, 356, 357, 367, 368, 375, 376, 378, 380, 382, 385, 388; *Brick Lane* · 10, 26, 27, 29, 31, 34, 47, 56, 57, 58, 59, 62, 64, 65, 66, 68, 70, 75, 85, 87, 90, 96, 104, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 116, 118, 119, 120, 122, 124, 125, 126, 127, 129, 131, 139, 140, 146, 147, 153, 159, 160, 161, 164, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 199, 202, 203, 227, 248, 249, 250, 256, 257, 258, 284, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 309, 311, 313, 324, 334, 335, 336, 341, 342, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 361, 366, 367, 368, 376, 377, 378, 380, 382, 383, 385
Appadurai, Arjun · 161
Arndt, Susan · 19, 329, 366, 369
Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin · 57, 180, 246, 329
Attridge, Derek · 38, 39, 229, 230, 231, 233, 235

B

Bakhtine, Mikhaïl · 22, 34, 329, 366
Benessaieh, Afef · 17, 19, 20, 33, 54, 183, 328
Bentley, Nick · 248, 249, 250, 298, 300, 301, 305
Bhabha, Homi · 22, 104, 116, 117, 148, 180, 228, 246, 247, 248, 251, 253, 258, 259, 329, 330, 331, 335
Bhalla,Tamara · 157, 158, 173, 293, 296
Brah, Avtar · 53, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 120, 123, 124, 151
Briganti, Chiara et Kathy Mezei · 99, 100, 115, 116
Butler, Judith · 264, 265, 266, 267, 276, 333, 340, 371

C

Chambers, Iain · 136, 140, 141, 257
Clifford, James · 89, 100
Constable, Nicole · 138, 139
Cormack, Alistair · 29, 190, 203, 367, 368
Courtois, Cédric · 28, 30, 236, 313
Cruz-Gutiérrez, Cristina · 28, 268

D

d'Ambrosio, Mariano · 185, 187
Dagnino, Arianna · 22, 23, 183, 323, 324, 325, 384
de Certeau, Michel · 48, 49, 50, 62, 69, 70, 81
Deleuze, Gilles et Félix Guattari · 38, 84, 86, 90, 94, 95, 121, 141, 142, 144, 152, 155, 156, 158, 159, 187, 204, 346, 362, 374, 375, 380, 381
Du Bois, W.E.B. · 245, 246, 247, 262, 263
Dufays, Jean-Louis · 278, 284, 288, 289, 292, 294, 301

E

Eisenberg, Eve · 307, 308, 309
Epstein, Mikhaïl · 14, 17, 18, 20, 21, 54, 67, 128, 180, 183, 185, 205, 344
Evaristo, Bernardine · 10, 26, 27, 29, 30, 34, 56, 57, 66, 77, 78, 79, 82, 108, 122, 145, 148, 153, 155, 156, 157, 158, 169, 170, 184, 188, 194, 200, 201, 206, 209, 212, 226, 230, 233, 234, 235, 236, 238, 262, 269, 271, 277, 290, 291, 313, 314, 324, 325, 339, 340, 342, 343, 348, 350, 353, 358, 359, 362, 365, 376, 377, 379, 380, 385, 387, 389, 390, 399; *Girl, Woman, Other* · 10, 26, 27, 29, 30, 31, 34, 56, 57, 58, 62, 63, 66, 71, 74, 76, 77, 80, 82, 96, 108, 110, 119, 121, 122, 124, 131, 144, 145, 146, 148, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 185, 186, 187, 188, 189, 193, 194, 195, 199, 200, 201, 202, 206, 207, 208, 212, 226, 234, 235, 236, 237, 245, 247, 262, 263, 269, 271, 277, 285, 290, 291, 299, 305, 313, 314, 315, 324, 337, 338, 339, 340, 342, 343, 348, 349, 350, 353, 357, 358, 359, 365, 366, 376, 377, 379, 383, 398

F

Fischer, Susan Alice · 131, 133, 172, 260
Forster, E.M. · 24, 116, 192, 216, 221
Foucault, Michel · 55, 57, 76, 78, 81
Fraiman, Susan · 114, 116, 117, 118
Freud, Sigmund · 103, 104, 106

G

Genette, Gérard · 215, 216, 217, 221, 222, 226
Gilroy, Paul · 20, 23, 262, 266
Glissant, Édouard · 37, 38, 39, 152, 153, 157
Gogol, Nikolai · 206, 217
Guerreiro, Goli · 165, 168
Guignery, Vanessa · 28, 35, 69, 73, 74, 185, 192, 204, 209, 210, 220, 230, 231, 232
Gyasi, Yaa · 168, 169

H

Heinze, Ruedige · 172, 173, 205, 206, 217
Helff, Sissy · 22, 30, 31, 32, 35, 47, 102, 183, 204, 205, 251, 383
Heller, Agnes · 99, 100, 153, 157
Hiddleston, Jane · 29, 296, 297, 309, 310, 311, 355
hooks, bell · 265, 267, 272, 275, 373, 389, 390

J

Jackson, Regine · 61, 73, 281, 284
James, David · 220, 230, 231
JanMohamed, Abdul et David Lloyd · 374, 375, 379, 380

K

Kilomba, Grada · 386, 387, 390
Kral, Françoise · 27, 66, 120, 137, 144, 160
Kristeva, Julia · 107, 108, 109, 110

L

Lahiri, Jhumpa · 10, 25, 26, 27, 29, 33, 56, 60, 63, 66, 105, 123, 124, 129, 137, 143, 144, 154, 157, 158, 160, 174, 184, 186, 197, 206, 217, 218, 219, 226, 227, 237, 279, 293, 295, 297, 299, 303, 304, 361, 362, 363, 364, 369, 376, 377, 378, 384, 385, 387; *The Namesake* · 10, 25, 26, 27, 29, 31, 56, 57, 60, 62, 63, 64, 66, 71, 72, 104, 108, 112, 116, 119, 120, 121, 123, 125, 126, 128, 131, 137, 141, 143, 147, 154, 158, 160, 171, 172, 173, 184, 185, 186, 197, 205, 206, 212, 217, 218, 219, 226, 227, 230, 261, 284, 289, 293, 296, 298, 303, 304, 305, 324, 353, 360, 361, 362, 363, 364, 376, 377, 383, 384
Lanone, Catherine · 28, 220, 221, 223, 224, 225, 252, 254
Lefebvre, Henri · 54, 55, 70, 327, 331

M

Massey, Doreen · 48, 50, 51, 58, 81, 82, 141, 146, 151, 176
McLeod, John · 306, 312, 314, 315, 317, 318
Mignolo, Walter D. · 36, 325, 326, 367, 369, 371, 373, 374

N

Ndĩgĩrĩgĩ, Gĩchingiri · 28, 363, 364
Newns, Lucinda · 113, 114, 120, 121

O

Ortiz, Fernando · 15, 16, 20, 328

P

Pahl, Miriam · 28, 388
Perfect, Michael · 297, 311
Pesso-Miquel, Catherine · 29, 190, 367
Pirker, Eva Ulrike · 29, 69
Pratt, Mary Louise · 17, 328

Q

Quijano, Aníbal · 165, 166, 373

R

Ribeiro, Djamila · 326, 374, 385, 390, 395
Rose, Gillian · 126, 127, 142
Rushdie, Salman · 29, 36, 64, 101, 102, 111, 112, 113, 229, 237, 297, 362, 379

S

Said, Edward · 128, 179, 238, 298, 318
Sarıkaya-Şen, Merve · 30, 342, 343
Sartre, Jean-Paul · 36, 37, 283
Schaeffer, Jean-Marie · 334, 351, 382, 383, 384
Schaff, Barbara · 251, 252
Schulze-Engler, Frank · 20, 22, 31, 35, 204, 251, 382, 383
Selasi, Taiye · 32, 64
Shringarpure, Bahkti · 161, 162, 163, 164, 168, 169, 170, 175
Smith, Zadie · 10, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 34, 36, 56, 61, 67, 69, 73, 74, 79, 80, 91, 92, 111, 116, 130, 131, 132, 133, 143, 146, 149, 151, 160, 172, 173, 174, 184, 186, 188, 190, 191, 192, 193, 196, 197, 204, 206, 207, 209, 210, 212, 216, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 230, 231, 232, 233, 251, 252, 254, 260, 262, 263, 265, 268, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 315, 317, 324, 325, 341, 344, 345, 353, 362, 369, 370, 375, 376, 377, 383, 385, 387; *NW* · 10, 24, 28, 29, 31, 47, 56, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 91, 93, 96, 118, 119, 132, 133, 135, 142, 144, 146, 153, 173, 174, 185, 186, 187, 188, 191, 192, 195, 196, 197, 199, 203, 204, 209, 210, 211, 212, 216, 220, 225, 230, 231, 232, 233, 255, 256, 284, 303, 313, 317, 324, 345, 347, 348, 353, 383; *On Beauty* · 10, 24, 29, 31, 56, 61, 67, 73, 76, 78, 79, 80, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 116, 130, 131, 133, 135, 143, 146, 151, 160, 172, 185, 186, 187, 188, 191, 192, 193, 206, 207, 208, 212, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 230, 245, 247, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 271, 273, 274, 275, 276, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 292, 305, 312, 315, 316, 317, 324, 345, 346, 347, 353, 359, 369, 376, 383; *White Teeth* · 23, 26, 27, 28, 36, 111, 112, 113, 146, 225, 251, 252, 256, 268, 340, 341, 342, 353, 375, 377, 379, 383
Spivak, Gayatri Chakravorty · 39, 40, 188, 189

T

Terry, Jennifer · 28, 332, 333, 371
Tuan, Yi-Fu · 48, 49, 50, 52, 62, 75, 81, 82, 83, 84, 118, 175, 327, 328, 331, 351
Tynan, Maeve · 221, 224, 225

W

Walsh, Catherine · 36, 325, 367, 369, 371, 373, 374
Welsch, Wolfgang · 10, 13
Whitehead, Colson · 241, 244
Wicker, Hans-Rudolf · 11, 12, 19, 20

Y

Yerima, Dina · 28, 265, 267, 268
Young, Robert · 21, 330

Z

Ziegler, Garret · 139, 147

Julia Siccardi

En quête de transculturalisme : l'écriture de l'altérité dans les œuvres de Chimamanda Ngozi Adichie, Monica Ali, Bernardine Evaristo, Jhumpa Lahiri et Zadie Smith

Résumé : Depuis une vingtaine d'années, le transculturalisme jouit d'une certaine popularité tant dans le domaine des sciences sociales qu'au sein des études littéraires. Il semble dessiner une voie pour sortir des binarismes que la théorie postcoloniale a soulignés, voire renforcés. Pourtant, l'analyse de romans transculturels contemporains que propose cette thèse fait apparaître une certaine difficulté à échapper aux oppositions binaires et aux pensées racinaires, et invite à interroger le concept de transculturalisme à la lumière de la notion d'altérité. Dans un premier temps, cette étude entend montrer que les manifestations du transculturalisme dans les lieux et espaces occidentaux publics comme privés mettent au jour divers obstacles à la formation d'un sentiment d'appartenance et à la création d'un chez-soi pour les personnages transculturels. Ces résistances peuvent s'expliquer par l'omniprésence et la persistance de formes d'altérité, que les autrices du corpus explorent à travers des procédés d'écriture variés. Ceux-ci donnent une visibilité à divers processus d'altérisation et encouragent le lectorat à partager l'expérience de l'autre. Finalement, la thèse suggère que la forme fictionnelle du transculturalisme permet de subvertir l'hégémonie des discours occidentaux et de valoriser la transculturalité des espaces, à laquelle les autrices elles-mêmes contribuent, engagées qu'elles sont dans la société (par le biais des réseaux sociaux, d'associations, de postes de professeures ou autres). Il est alors proposé de lire les romans transculturels du corpus selon une approche décoloniale qui suggère des moyens de créer une place pour une parole minorisée.

Mots-clés : transculturalisme, altérité, littérature contemporaine, décolonialité

Towards transculturalism: writing alterity in the works of Chimamanda Ngozi Adichie, Monica Ali, Bernardine Evaristo, Jhumpa Lahiri and Zadie Smith

Abstract: For the past twenty years, transculturalism has attracted increasing interest in the social sciences as well as in literary studies. This concept seems liable to open a way out of the binaries that postcolonial theory pointed to and maybe even reinforced. However, our analysis of contemporary transcultural novels sheds light on the difficulty of escaping binary oppositions and root thinking. It leads to a reevaluation of the concept of transculturalism through the prism of the notion of alterity. This study first aims at conveying how manifestations of transculturalism in public and private western spaces sometimes hinder the formation of a feeling of belonging and the creation of a home for transcultural characters. Such resistance can be explained by the omnipresence and persistence of forms of alterity or otherness, which the authors explore through a wide variety of literary devices. The writing tends to highlight processes of alterisation and encourages readers to share the experience of the other. Finally, it is suggested that the fictional form of transculturalism may be able to subvert the hegemony of western discursive practices. Fiction may also help to enhance the transculturality of social spaces, as the authors themselves contribute to it through their social commitment, be it on social media, in associations or as university professors. The transcultural novels of this corpus may thus be read according to a decolonial approach which makes room for the subaltern to speak.

Key words: transculturalism, alterity, contemporary literature, decoloniality